BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DOCTORADO EN LETRAS HISPANOAMERICANAS

CIENCIA FICCIÓN MEXICANA: MODELOS, REPERTORIOS Y DIMENSIONES DISCURSIVO-SIMBÓLICAS

Tesis para obtener el grado de
DOCTOR EN LETRAS HISPANOAMERICANAS

PRESENTA:

VÍCTOR ROBERTO CARRANCÁ DE LA MORA

DIRECTOR: DR. ALEJANDRO PALMA CASTRO
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

CODIRECTOR: DR. JOSÉ ADALBERTO SÁNCHEZ CARBÓ
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA, PUEBLA

OCTUBRE 2020

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 5

I. LA CIENCIA FICCIÓN: SU ACEPTACIÓN E IMPORTACIÓN A MÉXICO 15

1.1 Terminologías: del scientifique romance a la especulación científica 15

1.1 Procesos de importación: breve historia de la ciencia ficción en México 37

1.2 La consagración específica: el Premio Puebla 66

1.4 El inicio de la era digital y del vínculo internacional 77

II. CIENCIA FICCIÓN MEXICANA: UN SISTEMA CULTURAL 89

2.1 El sistema literario 89

2.2 Ciencia ficción y teoría del género literario 98

2.3 La literatura de la imaginación 105

2.4 El sistema de la ciencia ficción mexicana: análisis de sus elementos 123
2.4.1 Productor 127
2.4.2 Consumidor 137
2.4.3 Producto 144
2.4.4 Institución 152
2.4.5 Mercado 160
2.4.6 Repertorio 168
2.4.6.1 Aceptación, importación y transferencia 179

III. MODELOS Y REPERTORIOS DE LA CIENCIA FICCIÓN MEXICANA 196

3.1 Modelos de temporalidad 203
3.1.1 Repertorios crónicos 205
3.1.1.1 Utopías 205
3.1.1.2 Distopías 218
3.1.1.3 Anacronías 230
3.1.2 Repertorios acrónicos 238
3.1.2.1 Ucronías 238
3.1.2.2 Entropías 250

3.2 Modelos de espacio 261
3.2.1 Repertorios terrenales 262
3.2.2 Repertorios exoterrenales 269
3.2.3 Alternancias 281

IV. DIMENSIONES DISCURSIVO-SIMBÓLICAS 292

4.1 De transformación social 296
4.1.1 Religiosas 298
4.1.2 Políticas 321
4.1.3 Ambientales y de naturaleza humana 332
4.1.4 Sexuales y de género 341

4.2 De ciencia y tecnología 362
4.2.1 Especulativas 366
4.2.1.1 Prospectivas 366
4.2.1.2 Retrospectivas 375
4.2.2 Premonitorias 379
4.2.2.1 Cautelares 379
4.2.2.2 Propositivas 388

4.3 De identidad 396
4.3.1 Mexicanidad 401
4.3.2 Alteridad 410

CONCLUSIONES 418

OBRAS CITADAS 431

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 Esquema comunicacional de Jakobson que presento de manera gráfica. 124
Fig. 2 Funciones del lenguaje de Jakobson que presento de manera gráfica..... 125
Fig. 3 Esquema comunicacional de Itamar Even-Zohar que presento de manera gráfica. 126
Fig. 4 Mecanismos para la conformación de repertorios domésticos que presento de manera gráfica. 183
Fig. 5 Modelos y repertorios de la CF mexicana que presento de manera gráfica 203
Fig. 6 Esquema temporal de El réferi cuenta nueve que se presenta de manera gráfica. 243
Fig. 7 Dimensiones discursivo-simbólicas de la CF mexicana que presento de manera gráfica. 295
Fig. 8 Posición de los actantes de “El último juicio” que presento de manera gráfica. 315

INTRODUCCIÓN

En México, la ciencia ficción[1] ha sido para la crítica literaria un tema elusivo y poco explorado. Aunque emancipada de la estricta periferia, por la elogiable labor de autores e investigadores consagrados, durante años, las discusiones en torno a la CF han partido de un proceso de rescate y reconocimiento para, ulteriormente, buscar un posicionamiento dentro de la literatura mexicana. El atrevido debate de estudiosos y defensores ha encontrado, por igual, encrucijadas teóricas y conceptuales. El mismo término "ciencia ficción" bifurca caminos y multiplica interrogantes. No es aventurado afirmar, por ello, que la CF trasciende las barreras meramente literarias. Su aspecto crítico, construido a partir de un mapa amplio de significados, le permite abordar un discurso universal, que afronta, por igual, problemáticas particulares de un país y un entorno social.

Ahora bien, parte del discurso en torno a la CF, se ha limitado por una conceptualización ambigua, que no abarca todos los aspectos inherentes a la misma. A este respecto, es importante trascender de la noción del género literario y, a partir de esta última, comprender que la CF involucra una red sistémica de relaciones, además de un esquema de elementos que no se constriñen a la producción literaria, sino a un dinamismo que involucra distintos agentes y expresiones culturales. Al hablar sobre ciencia ficción, debemos comprender que nos encontramos ante un sistema cultural que involucra distintos agentes, tales como instituciones, mercado, consumidores, [2] entre otros.

---

[1] En adelante CF.

[2] Concepto que basaremos en la TPC y que no solo implica al lector de un texto literario, sino a todo aquel que interactúa con otros productos de la CF y que puede ser desde el comprador de atuendos *steampunk* hasta los fanáticos que acuden a convenciones multitudinarias.

El presente estudio aborda la ciencia ficción mexicana partiendo de su ambigüedad conceptual y analizando el estado de su cuestión histórica, con el objetivo de encuadrar un marco teórico basado en la Teoría de los polisistemas culturales (TPC), de Itamar Even-Zohar. Lo anterior, para comprender su función como sistema, su estructura comunicacional, sus relaciones con otros sistemas, como el de la literatura de la imaginación, su esquema de elementos y, ulteriormente, la identificación de los modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas de la ciencia ficción mexicana. Para realizar lo anterior, nos apoyaremos en otros conceptos, transversales a la TPC, como el campo cultural o el grado de consagración específica de Pierre Bourdieu, así como diversos fundamentos de teóricos del formalismo ruso como Iuri Tinanianov, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson, entre otros. De igual modo, otros disertantes de los estudios culturales, como Zohar Shavit, Alessandro Duranti o Antonio Cornejo Polar, aportarán nociones sustanciales para cimentar nuestro objetivo.

En el primer capítulo de la presente investigación, se estudia el concepto de la ciencia ficción en general, esto es, partiendo del término "cientificción", empleado por Hugo Gernsback en 1926, enfocándonos, a su vez, en los antecedentes conceptuales que llevaron a este autor norteamericano a publicar el primer número de *Amazing Stories*, revista que resultó fundamental para el reconocimiento, digámoslo ahora, del sistema de la CF. Empero, nuestro análisis no se agota en encontrar una definición para la CF, sino en probar la ambigüedad de la misma, resaltando los componentes que la hacen un concepto universal, que atiende inquietudes propias de la humanidad, lo anterior, con el objetivo de encontrar los fundamentos de la CF en México y, ulteriormente, comprender su conformación como un sistema cultural, de acuerdo con las teorías de Itamar Even-Zohar.

Para ello, nos enfocaremos en las investigaciones que realiza Brian Stableford sobre nociones como el *scientific romance* y el *romanz scientifique*, conceptos que implican una fusión de la ciencia y la ficción con objetivos recreacionales y de burla hacia la dureza del Positivismo. De ese modo, las publicaciones y revistas que se centraron en estos conceptos servirían para difundir la obra de autores canónicos para el sistema de la CF, como lo es Julio Verne. Esto es sustancial debido a que dicho escritor francés llegaría a México a través de la pluma del traductor Federico de la Vega, lo que nos permitirá comprender los procesos de aceptación, importación y transferencia de modelos y repertorios establecidos por Even-Zohar, lo cual veremos en el Capítulo IV.

Posteriormente de la historia de la CF en México, analizaremos algunas publicaciones de distribución masiva. Lo anterior, para poder contextualizar cada etapa o fase y sus consecuencias sistémicas. Así, las revistas especializadas promoverán la incorporación de otros elementos a la estructura, lineal y limitativa, de la CF como género que pareciera involucrar, únicamente, a la relación del autor y su obra con el lector. Con la aparición de dichas publicaciones podremos situar la relevancia que adquirieron otros factores del campo cultural como las instituciones y el mercado, además de que los productores, sus productos y los consumidores también adquieren una connotación diferente. Asimismo, el análisis de este tipo de publicaciones nos permite comprender la masificación de productos de la CF, algo que suele asociarse con un supuesto demérito de la misma. Sin embargo, como veremos en su momento, la proliferación de productos trae aparejada una estratificación que permite hablar de varios centros y periferias, lo que resulta fundamental para comprender que la CF es un sistema dinámico cuyos repertorios subsisten por esta sinergia entre cultura y subcultura, centro y periferia.

Basándonos en lo anterior, dentro del análisis de las publicaciones periódicas, se hará especial énfasis en *Crononauta*, revista de Alejandro Jodorowsky y René Rebetez, publicada en 1964, que implicaría una transformación para la ciencia ficción en México por dos cuestiones: la primera, porque dicha revista incorporó diversas disciplinas artísticas, de modo que su propuesta estética y cienciaficcionaria no estuvo limitada al texto escrito; la segunda, toda vez que implicó la conformación de espacios de interacción para consumidores, como con el Club de Ciencia-Ficción de *Crononauta*, lo que implica una primigenia formación de instituciones para la CF en México.

Después del análisis de las revistas especializadas procederemos a estudiar la manifestación de la CF en Puebla debido a que en dicha entidad acaeció un acontecimiento sustancial para comprender la sistematización de la ciencia ficción: el Premio Puebla, mismo que a la fecha sigue convocando a escritores de este país a incursionar en el sistema de la imaginación. Puebla es, por ende, una base para comprender lo que analizaremos como el grado de consagración específica establecida por Pierre Bourdieu en el sentido de que con galardones como el que se instituyó en dicha entidad, los autores comienzan a tener un reconocimiento mutuo como parte integral de un movimiento generando, a su vez, lo que analizaremos como capital cultural, un término que también sirve para comprender el campo de poder de Bourdieu.

Asimismo, al analizar el grado de consagración específica y el campo de reproducción, ya sea amplio o, por otro lado, el restringido, podremos comprender la creación de instituciones y mercado en México, dos elementos que conforman el esquema cultural propuesto por Itamar Even-Zohar. Con la constitución de asociaciones, eventos académicos, seminarios y demás instituciones, la CF comienza a adquirir trascendencia en el país, llevándola a los ojos de investigadores foráneos. Esto último es sustancial debido a que, como veremos, la CF inicia en el país con traducciones de autores canónicos foráneos, como Julio Verne. Esto último sucedió cuando Federico de la Vega,

un español radicado en Cuernavaca, empieza a traducir las obras del escritor francés. Así, percibiremos que el sistema de la CF cumple un ciclo interesante cuando los extranjeros son quienes comienzan a traducir textos de autores mexicanos.

Tras el análisis y breve repaso por la historia de la CF en México, que concluiremos en el despunte de las traducciones a otros idiomas, se procederá a estructurar el marco teórico que servirá para nuestro estudio, el cual estará conformado por distintos teóricos de los estudios culturales, tales como Pierre Bourdieu, Zohar Shavit, Gabriel Baltonado y, principalmente, por Itamar Even-Zohar. Respecto a este último, su Teoría de los polisistemas culturales o TPC nos otorgará las bases para una nueva aproximación a la ciencia ficción deslindándonos de las visiones historicistas y las clasificaciones temáticas que suelen excluir distintas manifestaciones para centrarse en el texto escrito y, por supuesto, en el canon. Contrario a estas, la visión de Even-Zohar y otros diletantes de la subcultura y periferia, incorpora una gama de productos que, por ser de consumo masivo, suelen excluirse de las clasificaciones más hegemónicas. Nuestro interés es asentar cómo esta clase de productos fortalecen un sistema como el de la CF mexicana, permitiendo, a su vez, renovar sus repertorios.

Paso siguiente, para profundizar en nuestro marco teórico, en el Capítulo III, comenzaremos analizando el concepto de sistema literario y su aplicación a la CF. Del mismo modo nos apoyaremos en el concepto de campo cultural de Bourdieu así como de teorías de los formalistas rusos como Iuri Tinianov que sirvieron para que autores como Even-Zohar formulara su TPC. Ahora bien, previo a adentrarnos en la conceptualización de la CF mexicana como sistema, deberemos cotejarla con la teoría de los géneros literarios debido a que esto nos permite abandonar las aproximaciones historicistas y temáticas que han dominado gran parte de la crítica hacia este sistema. Con base en lo anterior, apoyándonos en las aportaciones de ensayistas como Francisco

Chico-Rico o Jean-Marie Schaeffer, disertaremos sobre el concepto de género con el propósito de asentar por qué resulta insuficiente para hablar sobre CF.

Una vez comprendido el concepto de género y a fin de penetrar, con mayor énfasis, en el sistema de la CF, procederemos a indagar en su relación con otros sistemas culturales tales como el de la llamada literatura de la imaginación. Esta idea nos resultará sumamente importante, toda vez que atañe a las contigüidades contemporáneas que han llevado a universidades de Francia a conformar instituciones como el Centre d'Etudes et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire, la cual incorpora diversas temáticas en un solo término que resulta integral y unificador. Tras esto último, con el fin de circunscribir el uso de dicha terminología en México, abordaremos las concepciones que realizan escritores y críticos en ese país, tales como Omar Nieto con su *Teoría sobre lo fantástico,* así como Alberto Chimal y Bernardo Fernández *Bef*, dos narradores que han cultivado esta clase de literatura en el país tratando de constituir una nueva terminología como sucede con la "imaginación". Realizado lo anterior, podremos comprender la transversalidad e intersticialidad que fortalece, de manera constante, a un sistema como el de la CF mexicana.

Tras el análisis del concepto de literatura de la imaginación, pasaremos al estudio de los elementos que conforman un sistema cultural. A este respecto, podemos anticipar que emplearemos el esquema comunicacional realizado por Roman Jakobson, mismo que sirvió de base para que Itamar Even-Zohar estructurara su replanteamiento. De ese modo, indagaremos en los conceptos de productor, consumidor, producto, institución y mercado, ejemplificando, con cada uno de ellos, sus implicaciones en la ciencia ficción mexicana. Esto nos ayudará a tener una visión sobre la aplicabilidad de dicho esquema en este rubro en particular. De igual manera, al analizar el repertorio, último de los componentes del esquema de Even-Zohar, podremos anticipar la propuesta

de clasificación que se realiza en el presente estudio. Por ello, previo a estudiar los modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas, procederemos a examinar los procesos de aceptación, importación y transferencia, los cuales tienen como consecuencia la fabricación de repertorios domésticos. Esto es sustancial toda vez que, como se asentará en el repaso histórico, si la CF en México inicia como la traducción de autores canónicos como Julio Verne, la proliferación de productos de consumo masivo y ulterior traducción de textos a otros idiomas, exhibe el ciclo que nos permite comprender cómo se generan los repertorios domésticos.

Aunado a lo anterior cabe resaltar que al estudiar los procesos inherentes a la conformación de repertorios domésticos haremos dos estudios de caso para comprender las herramientas que bifurcan la transferencia de fórmulas universales de la CF para crear un discurso identitario. "La pequeña guerra", cuento de Mauricio-José Schwarz, y "El que llegó hasta el metro Pino Suárez", de Arturo César Rojas, serán los textos que nos ayuden a comprender este proceso de modo que apreciemos las vertientes que reproducen fórmulas foráneas de la CF influenciadas por procesos como la traducción de obras canónicas, así como la adecuación de modelos foráneos para el establecimiento de un discurso de mexicanidad.

Ahora bien, una vez abarcado el marco teórico, con la conceptualización de nociones como sistema, campo cultural, grado de consagración, los elementos del esquema comunicacional de Jakobson/Even-Zohar, así como los repertorios y procedimientos relativos a su aceptación e importación, podremos continuar con la formulación de una propuesta de análisis para la CF mexicana bajo la TPC. A este respecto, en el Capítulo IV, expondremos una propuesta que indague, primero, en dos modelos: el de tiempo y el de espacio, toda vez que cualquier producto de la CF sea o no un texto escrito, está sujeto a un cronotopo en su diégesis. Esta propuesta deriva de la lectura de diversos textos y de la revisión de otros elementos del sistema de la CF mexicana. Como

todo elemento cienciaficcional, ya sea un cuento o una obra pictórica, se desarrolla en un tiempo y lugar en particular, es posible asociar estas expresiones en lo que llamaremos modelos. Para este término, partimos de la idea de que los fenómenos semióticos o formas de comunicación humana regidas por signos, como en el caso de la cultura o de la literatura, resultan más comprensibles al agruparlos bajo procesos sistémicos en lugar de conglomerarlos como elementos dispares.

Aunado a lo anterior, procederemos a dividir los modelos de tiempo y espacio. Para los primeros, asentaremos dos tipos: los crónicos y los acrónicos. Esta terminología que fue tomada de Gérard Genette nos ayudará a comprender la cuestión temporal en los distintos repertorios que conforman la CF. Cabe agregar que tanto los modelos crónicos como los acrónicos se encuentran, a su vez, desagregados: los primeros se ramificarán en utopías, distopías y anacronías; los segundos, en ucronías y entropías. Asimismo, para el caso de los modelos de espacio, los desarticularemos en terrenales, exoterrenales y alternancias.

A manera de preámbulo, podemos especificar que un repertorio puede atender diversos modelos. Un producto,[3] ya sea un texto narrativo o de alguna otra índole, puede ajustarse a uno o más modelos temporales y de espacio. Esto también sucede con las dimensiones discursivo-simbólicas, tema que se abordará en el capítulo V de nuestra investigación. Por mencionar un ejemplo, *Sizigias y cuadraturas lunares*, obra del fraile yucateco Manuel Antonio de Rivas, escrita en 1785, consiste en un viaje a la Luna por parte de un científico que descubre una sociedad ideal en dicho astro y, además, establece una crítica hacia el comportamiento de la Orden de San Francisco de Asís en Yucatán. Por ende, al establecer una locación idealizada en el tiempo en el

[3] Comprenderemos por qué hablar de productos y no obras literarias cuando abordemos nuestro marco teórico y, particularmente, el esquema comunicacional que Itamar Even-Zohar plantea, basándose en la propuesta de Roman Jakobson.

que se creó la obra, nos encontramos ante un modelo de temporalidad crónico y, específicamente, ante una utopía. Toda vez que se desarrolla en el territorio selenita, al hablar de modelo de espacio, estamos ante un repertorio exoterrenal. Como dijimos, esta concatenación también será aplicable a las dimensiones discursivo-simbólicas, que más adelante mencionaremos brevemente.

Por lo anterior, en el capítulo IV, dedicado a delimitar modelos y repertorios, profundizaremos en distintos productos de la CF mexicana que se ajustan a esta propuesta de análisis. Reiteramos que, por tratarse de productos, no nos sujetaremos únicamente a textos escritos. Como veremos en su momento con corrientes estéticas como el *steampunk*, hallamos una variedad de productos que también se ajustan a estos modelos, tales como la confección de vestimenta retrofutirista, artefactos *Do It Yourself*, carros alegóricos, entre otros. Todo esto reforzará el dinamismo y la intersticialidad que compete a la CF mexicana.

Tras ejemplificar y profundizar en los distintos modelos y repertorios procederemos a examinar las dimensiones discursivo-simbólicas. Este término, que analizaremos en su momento, ha sido tomado de Antonio Cornejo Polar y servirá para abordar la cuestión interpretativa de los productos de CF de modo que comprendamos mejor el discurso crítico que establecen los distintos factores del sistema. Es importante asentar que la CF se caracteriza por constituir mapas de significado que, de manera alegórica, construyen una crítica hacia ciertos aspectos sociales, culturales o tecnológicos, ya sea hacia un sistema político, los riesgos de un avance científico o la creciente ola de violencia que se vive en un país como México. Por ende, las dimensiones nos ayudarán a asentar y reconocer estos planteamientos.

De manera enunciativa, apuntamos que las dimensiones se dividen en tres: las de transformación social, las de ciencia y tecnología y las de identidad. Las primeras se desagregarán

en religiosas, políticas, ambientales y de naturaleza humana; así como sexuales o de género. Las segundas, es decir, las de ciencia y tecnología, se bifurcan en especulativas y premonitorias. Las especulativas se disgregan, a su vez, en dos: prospectivas y retrospectivas, mientras que las premonitorias pueden ser cautelares o propositivas. Por último, la tercera clase de dimensiones de ciencia y tecnología, esto es, las de identidad, las dividiremos en mexicanidad y alteridad. Esta clasificación es el resultado de la lectura y análisis de los elementos de la CF mexicana. Así como un texto se desarrolla en un tiempo y espacio específico permitiéndonos establecer los modelos y repertorios ya referidos, la clasificación de las dimensiones parten de la agrupación sistémica de los aspectos críticos que tiene la CF, de modo que funcionen como el agregado de reglas y unidades discursivas y metafóricas con las que se producen y entienden los productos del sistema.

Al igual que sucede con los modelos y repertorios, un producto puede sujetarse a varias dimensiones discursivo-simbólicas. Por mencionar un ejemplo, en el caso de la mencionada obra del fraile yucateco, *Sizigias y cuadraturas lunares,* veremos que posee una dimensión de transformación social de carácter religiosa, aunque también política, además de presentar una dimensión de tecnología, especulativa y prospectiva, por imaginar un aparato que permite al protagonista, Onésimo Dutalón, viajar a la Luna. Otros textos más actuales como “El que llegó hasta el metro Pino Suárez” de Arturo César Rojas, podrán implicar otra clase de dimensiones, como las de mexicanidad, alteridad, así como de transformación social de carácter sexual o de género.

I. La ciencia ficción: su aceptación e importación a México

1.1 Terminologías: del scientifique romance a la especulación científica

Numerosos escritores, críticos y ensayistas han discutido ya sea con morigeración o excesivo ímpetu acerca del concepto de la ciencia ficción. Estas disquisiciones no competen únicamente a los simpatizantes de, llamémoslo así por ahora, este género literario, sino también a aquellos que reniegan de la nomenclatura considerando un demérito encuadrar su producción dentro de esta terminología.[4]

A pesar de la polémica es posible afirmar que, si hoy existe conformidad respecto al significado de este término, se debe a una aceptación tácita por parte de sus diletantes. Aun así, para conocer la historia de la CF debemos remontarnos a 1926, fecha en la que Hugo Gernsback publica el primer número de *Amazing Stories*, revista en la que se antologaron relatos de Verne, Poe y Wells.[5] Ahora bien, el éxito editorial de Gernsback implicó algo más que la conjunción de ciertos autores de trascendencia histórica que fueron recopilados en una misma publicación por el hecho de compartir una temática narrativa o, como lo estudiaremos más adelante, un modelo, repertorio y dimensión discursivo-simbólica específicos. La publicación del primer número de

[4] Aludamos como ejemplo al artículo publicado por *The Guardian,* "«It Drives Writers Mad»: Why are Authors Still Sniffy About Sci-fi". En este, Sarah Ditum habla sobre algunos autores que se niegan a que sus obras sean consideradas ciencia ficción. Ditum abre su análisis con *Machines Like Me*, novela de Ian McEwan en la que Alan Turing, en lugar de suicidarse, termina inventando el internet y en la que se aborda el tema de la conciencia y la humanidad de la inteligencia artificial. A pesar de encontrarnos ante una ucronía, un término que abarcaremos al hablar de modelos y repertorios en el capítulo IV de este estudio, McEwan prefiere hablar sobre el aspecto humano de su obra antes que del cienciaficcional. A este respecto Ditum manifiesta: "On the face of it, it is as absurd for McEwan to claim he's not writing sci-fi as it is for him to imply that sci-fi is incapable of approaching these themes interestingly: alternative history and non-human consciousness are established sci-fi motifs, thoroughly explored in defining genre works such as Philip K. Dick's *The Man in The High Castle* and *Do Androids Dream with Electric Sheeps?* But genre is as much about what you keep out as what you let in, and science fiction –as well as being a label in its own right, suggestive a certain tone and content- functions as a kind of insalubrious «other» againts wich literary authors can demonstrate their superority" (Ditum).

[5] El número incluía "Off on a Comet, or Hector Servadac", de Jules Verne; "The New Accelerator", de H.G. Wells; "The Facts in the Case of Mr. Valdemar", de Edgar Allan Poe, entre otros.

Amazing Stories representaría el nacimiento de un término fundacional que serviría de base para aquellas obras que pretendían ser asociadas con un concepto en ese entonces confuso: "cientificción"

> There is the usual fiction magazine, the love story and the sex-appeal type of magazine, the adventure type, and so on, but a magazine of «Scientifiction» is a pioneer in its field on America. By «scientifiction» I mean the Jules Verne, H.G. Welles and Edgar Allan Poe type of story —a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision. (*Amazing,* Gernsback 3)

"Un relato encantador entremezclado con hechos científicos y una visión profética"[6]. Como puede apreciarse, ni siquiera Gernsback estaba seguro del significado del término *scientifiction* de modo que solo pudo esbozar la existencia de un denominador común a ciertas obras. Este componente, inasible, ambiguo, nos ayudará más adelante a establecer los modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas de la ciencia ficción y en particular de la mexicana.

Ahora bien, la adopción del término "cientificción" ayudó a compilar cuentos que se alejaban de los temas dominantes de la literatura de principios de siglo XX o el llamado *mainstream*. Esta congregación de elementos implica una primera intención por clasificar ciertos productos en su inicio meramente literarios por su interacción con la fantasía y la ciencia. A pesar de que no existía una claridad en cuanto a los tópicos que los definían, como el "hecho científico" o la "visión profética" mencionada por Gernsback, al menos sabemos que muchas obras que parecían inicialmente inclasificables encontraron por primera vez un sistema de agrupación. Esto provocaría ulteriormente que el concepto "cientificción", debido a su ambigüedad, atrajera cada

[6] La traducción es nuestra.

vez más productos imprecisos y asociados con lo que más adelante estudiaremos como "literatura de la imaginación". Esto sentaría las bases para la conformación, primero, de un género popular, que más adelante terminaría convirtiéndose en un sistema cultural.

En la época actual, para un consumidor cualquiera es fácil identificar a la CF basándose en algunos de los temas que la componen. Así, el viaje al espacio, el futuro distópico o la especulación sobre las consecuencias del desarrollo tecnológico son premisas comunes que incluso han mantenido el demérito [7] que para muchos posee la CF como género popular debido a la masificación de productos vinculados con sus modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas. Aun así, la CF va mucho más allá de las princesas marcianas del *space opera*[8] o la vigilancia del estado en las distopías. La imprecisión del concepto, además de permitirle una constante renovación y por lo tanto hacerla inmarcesible, le ayuda a integrar una amplitud de productos que no se circunscriben a lo literario. Como veremos en capítulos subsecuentes, al tratarse de un sistema cultural, actividades extraliterarias como la confección de artefactos hechos

[7] En el citado artículo "«It Drives Writers Mad»: Why are Authors Still Sniffy About Sci-fi", de Sarah Ditum, la autora refiere que Roger Luckhurst, profesor de Birkbeck, University of London, manifiesta que el desprecio que algunos autores tienen hacia la CF se basa en parte en envidia debido a que los autores asociados con este género o, más apropiadamente, con la literatura de la imaginación, venden millones de copias debido a la masificación de sus productos: "Someone like Ann Radcliffe was selling thousands and thousands of copies and being paid enormous amounts of money, so consequently proper literary people said it was all ghastly and rubbish, and they were really annoyed that they weren't earning that much." (citado en Ditum).

[8] Aunque se hablará con posterioridad sobre este repertorio es importante anticipar que el término "Space Opera" fue acuñado en 1941 por Wilson Tucker, fanático de la ciencia ficción que publicó un artículo en el que utiliza este concepto de manera peyorativa. Para Tucker, durante la "Época Dorada" de la ciencia ficción surgieron numerosas novelas espaciales de baja calidad y poca originalidad. De ahí que asociara estas obras con las famosas *Soap Opera*, como se las llamaba a las radionovelas que eran patrocinadas por la industria del jabón. En su *Historical Dictionary of Science Fiction Literature*, Brian Stableford apunta que, a pesar de que dicho subgénero implicaba cierta denostación, para los 70's, los aspectos peyorativos ayudaron a reconstruir una afición por sus elementos: "More exotic examples of the subgenre acquired a quasi-ironic gloss, their gaudiness being construed as showmanship rather than foolishness. Writers soon began to produce new space opera intended to embody the decadent charm with which the older models now seemed to be endowed" (*Historical* 332).

en casa con estética *steampunk* así como el uso de disfraces en convenciones masivas, por parte de célebres *cosplayers*, forman parte de dicho sistema.

Por lo anterior, más allá de las acepciones aportadas por tratadistas y escritores podemos establecer como punto de partida que el término CF surge de dos conceptos aparentemente contradictorios: ciencia ≠ ficción, lo que lo hace, en sí, un sistema cultural paradójico. La unión de ambas nociones presenta una manifestación novedosa que deriva de la propia refutación de la ciencia y la ficción literaria. De ahí que resulte esclarecedor hasta cierta medida el lema de Gernsback que acompañaba el título de la revista *Amazing Stories*: "Extravagant fiction today…Cold fact tomorrow". En esta frase se contraponían dos conceptos de manera reveladora: la extravagancia de la ficción contra la frialdad de los hechos. La fórmula de esa incipiente CF es partir de premisas que podrían parecer absurdas o irrealizables, pero que pueden transformarse en una realidad con el tiempo.

Ahora bien, cabe analizar cuándo empezó a usarse el término "ciencia ficción" con el fin de identificar el surgimiento de dicho concepto y su posterior importación y transferencia[9] a un país como México. De ese modo podemos ubicar las primeras manifestaciones literarias que fueron asociadas con una noción que presenta muchos recovecos conceptuales. Es importante aclarar que dicha nomenclatura en un inicio amparaba ideas distintas a las que actualmente se asocian con la

[9] Estos conceptos también forman parte de la Teoría de polisistemas culturales, de Itamar Even-Zohar, por lo que serán abordados con detalle más adelante. Aun así, es importante anotar que la importación ocurre cuando productos o mercancías materiales o semóticas provenientes de otros sistemas reciben una acogida favorable en el mercado doméstico y pueden convertirse gradualmente en parte integrante del repertorio de destino (Even-Zohar, *Polisistemas* 102). La trasnferencia es: "El estado de importación incorporado al repertorio propio. En suma, la transferencia es el proceso de integración de los bienes importados al repertorio y las consecuencias derivadas de esta integración" (103).

CF, empero, resulta crucial conocerlas para comprender el vínculo de la CF con otros sistemas como el de la literatura de la imaginación, mismo que también será abordado en el presente estudio.

Distintos estudiosos[10] de la CF rastrean el primer uso de este vocablo hasta 1851 cuando William Wilson lo utilizó en su obra *A Little Earnest Book Upon a Great Old Subject: With the Story of the Poet-Lover,* una disquisición sobre la poética, la poesía y algunos poetas, en cuyo "Capítulo X" apareció presumiblemente por primera vez dicha palabra:

> Fiction has lately been chosen as means of familiarizing science in one single case only, but with great success. It is by the celebrated dramatic poet R.H. Horne, and is entitled «The Poor Artist; or Seven Eye-sights and one Object».[11] We hope it will be not long before we have other works of Science-Fiction, as we believe such books likely to fulfil a good purpose, and create an interest, where, unhappily, science alone might fail. (137)

Para William Wilson, la inserción de temas científicos en el espacio poético o ficcional era suficiente para encontrarnos ante este primigenio concepto de ciencia ficción. A pesar de que este autor se refería, únicamente, a cierto tipo de expresión poética, su acepción permite al menos identificar ese primer fenómeno de expresión narrativa que algunos teóricos como Brian Stableford denominan el *scientific romance*, es decir, aquellas novelas popularizadas principalmente a finales del siglo XIX que incluían tópicos científicos y que encuentran su apogeo en autores franceses y británicos como Verne y Wells.

---

[10] Citamos, como ejemplo, a *The Cambridge Companion to Science Fiction*, editado por Edward James y Farah Mendelsohn. En el capítulo "Science Fiction Before the Genre", el acucioso investigador Brian Stableford, a quien referiremos continuamente en este capítulo, habla sobre la obra de Wilson y el primer uso de la palabra Science Fiction.
[11] En este poema, el *poor artist* realiza seis visiones acerca de un mismo objeto, de acuerdo a las perspectivas aportadas por estos seis diferentes sujetos: una abeja, una hormiga, una araña, una perca, un petirrojo y un gato. Al final, a pesar de las variaciones de sus aportaciones, comprendemos que el objeto es el mismo: una moneda de oro, cubierta por el rocío matutino, y que cada descripción varía dependiendo la visión del animal/narrador.

Si rastrear el origen del vocablo *science fiction* puede ser difícil, el de *scientific romance* resulta aún más elusivo. Brian Stableford refiere una búsqueda realizada en 2012 a los acervos digitales de Hathi Trust y Google Books, a través de la cual se halló un pie de página en el ensayo *A Dissertation on the Judicial Customs of the Saxon and Norman Age*, una disertación jurídica realizada por el barrista James Ibbetson en 1780 en la que refiere la supuesta herencia legal proveniente de Troya como: "The dreams of prejudice and scientific romance" [12] (Citado en Stableford, "Notes").

En este sentido y siguiendo las investigaciones de Stableford, es importante aclarar que dicho autor se ciñe a que la palabra *romance* proviene del francés *romanz*, 'vernacular', y que alude a las traducciones de documentos latinos al inglés, provenientes, principalmente, de los normandos. De esa manera, de acuerdo con este avezado teórico, con el paso del tiempo, el uso de *romance* no solo resultó aplicable a la poesía y prosa que provenían de las traducciones del latín, sino también a las composiciones originales que imitaban ese estilo: "Literary «Romance» was, in consequence, an inherently syncretic genre, tacitly celebreting the kind of unification obtained by conquest that was characteristic of the actual history of fedualism as well as the flattering ideological image that romancers tried to construct" (Stableford, "Notes"). De ese modo, el *romance* se usaba para nombrar aquellas obras que abordaban ese pasado fantástico, ahítas en leyendas y folclor, y que despertaban el interés de académicos dedicados a buscar la verdad en la ficción, tal como sucedería

[12] De acuerdo con Stableford, el barrista Ibbetson usó el término de *scientific romance* para describir lo absurdo, o "romántico" que resultaba la idea de que la ley británica tuviera sus orígenes en Troya: "Ibbetson was not simply dismissing the idea of Brutus the Trojan lawgiver as a fantasy but as an scholarly fantasy —which he doubtless considered, as a hard-headed lawyer, to be a uniquely silly kind of fantasy" ("Notes").

con las leyendas bretonas en torno al Rey Arturo, Lancelot, Merlín y demás personajes de la literatura anglosajona.

Para Stableford, el Romanticismo como movimiento histórico marcaría una importante pauta para incrementar el interés por las leyendas antiguas y la consideración de las temáticas que podríamos llamar anticipadamente fantásticas, con la precaución de abordar este tema más adelante. En este contexto, en *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*, M.H Abrams establece que el movimiento romántico en Inglaterra es por mucho una ficción de historiadores (100). Sin embargo, para el mismo autor, el prefacio que realiza William Wordsworth[13] en su *Lyrical Ballads, With a Few Other Poems*, compilación de poemas realizada con Samuel Taylor Colleridge, aporta luz suficiente para comprender algunas ideas en torno a esta época. Así, para Abrams, el mencionado Prefacio: "Owes its special position to the fact that it presented a set of propositions about the nature and criteria of poetry which were widely adopted by Wordsworth's own poetic aims" (101). Sobresale en este último aspecto el hecho de que: "As the vehicle of an emotional state of mind, poetry is opposed not to prose, but to unemotional assertions of fact, or 'science'" (101). Según Abrams el movimiento romántico, por más que sea una ficción, presentó una tajante segregación entre la emoción de la poesía y la racionalidad de la ciencia. Al igual que sucedía con los antiguos escritores, quienes oponían la poesía con la historia, los críticos del Romanticismo se encargaron de hacerlo con la ciencia, distinguiendo la expresión de la descripción, así como el lenguaje emocional del cognitivo.

Aun así, con el Romanticismo, muchos artistas, críticos y escritores empezaron a interesarse por la filosofía y otras ciencias sociales, incluidas la historia. Esto es algo en lo que enfatizó la

[13] Abrams lo llama el primer gran poeta romántico (103).

crítica de Samuel Taylor Colleridge, en oposición a la mencionada teoría de Wordsworth. De ahí que, para M.H. Abrams: "Coleridge turns from the finished product to its etiology in the poet, and from a definition in terms of rational ends, to a definition in terms of the combination and play of the mental faculties in composition" (118). Esto último también se aprecia en la influencia que tuvieron corrientes del pensamiento antiguo, como el caso del Platonismo en autores como Percy Bysshe Shelley:

> Like the Neoplatonists, Shelley implies that the Ideas have a double subsistance, both behind the veil of the material world and in the minds of men; and this view, we remember, had, in earlier criticism, sometimes resulted in statements that poetry is an expression, as well as an imitation, of Ideas. Buy in Shelley's version of these opinions, the poet sometimes turns out to express not only Platonic Ideas, but also human passions, and other mental materials, which he describes in the alien psychology of English empiricism. (Abrams 129)

En la misma línea que Abrams, el ensayista Brian Stableford resalta que el Romanticismo también implicó mayor interés en el pasado legendario y el folclor. Esto tuvo una influencia en los llamados *romances*, que indagaban en la profundidad del alma humana a través de corrientes como el mencionado platonismo: "That helped to make the artists more attentive to philosophical connotations of their materials and encouraged scholars to dabble in the production of Romantic fiction" ("Notes").

Ahora bien, a pesar de que durante el Romanticismo la ciencia y la poesía parecían bifurcarse, las disertaciones sobre estos tópicos se unieron en el *scientific romance* debido a que la ciencia, como enemiga de la poesía, fue abordada dentro de un contexto satírico, incluso vengativo,

particularmente porque el desarrollo de las ciencias duras implicaba para algunos escritores la destrucción de la belleza. Basta recordar que John Keats, en su poema "Lamia", critica el propósito científico de destruir la perfección del arcoíris a raíz de los experimentos de prisma óptico realizados por Isaac Newton, los cuales desacreditaban lo sublime de este colorido fenómeno. Otros románticos se sumarían a la contienda iniciada por Keats: Bishop Hurd y Thomas Warton aseguraron que la ignorancia y la superstición eran los padres de la imaginación y que descubrimientos como los de Newton acercaban a la poesía a su muerte (Abrams 305), y aunque algunos escritores, como en el caso de James Thomson, veían los experimentos sobre los colores como fuente de nuevo material poético, lo cierto es que un gran número de románticos percibió a los avances científicos como una amenaza para el arte:

> Almost all the important romantic theorists commented on the disparity between imaginative and scientific perception and deplored the disproportionate development of the latter in recent times. It is important to recognize, however, that by far the greater number refused to admit that there is any inherent inescapable conflict between science and poetry, or that scientific progress necessarily entails poetic decline. The most common procedure was to regard these, when properly employed, as parallel and complemetary ways of seeing, and to hold that while analysis yields truth, this is not the whole truth, and cannot, in vigoruos and flexible minds, unwave the poet's rainbow. (Abrams 308-309)

La visión crítica sobre la ciencia y la forma en la que esta destruye la belleza del arcoíris devino en la producción de numerosos textos, críticos y poéticos, que concebían el conocimiento científico como una amenaza para el arte. En este contexto es importante anticipar que dentro de las dimensiones discursivo-simbólicas que se explorarán en el presente estudio, encontramos las de

ciencia y tecnología; es decir, las vinculadas con aquellos productos de la CF que de manera cautelar advierten sobre los efectos que tendrá el desarrollo tecnológico para la humanidad. Por ello, la consideración del pensamiento empírico como antagonista del arte, muestra que el *scientific romance* es un antecedente de los tópicos discursivos que compondrían a la ciencia ficción.

Para Stableford, existen dos textos británicos que usan el término *scientific romance* de una manera "reveladora" en la literatura: la novela satírica *Flim-Flams! Or the Life and Errors of My Uncle and the Amours of my Aunt*, publicada en 1805 por Isaac D'Israeli; así como las historias de Gerald Griffin publicadas como *The Christian Physiologist* y *The Offering of Friendship*[14] (Stableford, "Notes"). En el caso del texto de D'Israeli, en la introducción de la obra, el autor emplea el término en cuestión al referirse a Sir Charles Grandison, su protagonista, a quien describe como el Amadis de Gaula del mundo del *scientific romance* (2). El texto de D'Israeli pretendía ser una burla o sátira de muchas ideas científicas que imperaban en aquella época.[15] Sir Charles Grandison es un químico cuya reputación recae en la paciencia para repetir un experimento incontables veces a pesar de obtener el mismo resultado y quien se relaciona con un club científico denominado "Las Constelaciones", conformado por supuestos hombres de ciencia, todos de carácter peculiar e inmersos en un empirismo extremo y absurdo. De ese modo, la novela es una

[14] Esta obra contiene diferentes historias que contravenían las principales ideas religiosas del catolicismo. De acuerdo con Stableford: "His «Tales Illustrative of the Five Senses» first appeared in the Christian Apologist in 1830. The series was evidently conceived as an ideological reply to attempts by proto-psychologists to co-opt the human soul into a mere mechanical adjunct of the senses. Although Griffin makes no specific reference to Erasmus Darwin's Zoonomia (1794) or The Temple of Nature, the theses set out in those two books are, at the very least, significant specimens of the position that Griffin attacks; his method is only dissimilar in that he uses prose fiction in preference to poetry to illustrate his own ideas, and places his nonfictional commentaries before the stories rather than alongside or after them" ("Notes").

[15] Como preludio a su obra, D'Israeli publica diversas reseñas o *reviews* de época, las cuales desacreditan su labor por carecer de seriedad literaria y estar plagada de notas a pie de página que nada aportan a la historia principal.

burla hacia las diversas teorías que a ojos de D'Israeli, ávido lector como señala Stableford, resultaban lo suficientemente risibles o absurdas para ser consideradas un "*scientific romance*".[16]

Derivado de lo anterior, podemos comprender que, al menos de manera previa al uso del vocablo *scientifiction*, creado por Hugo Gernsback, el concepto de *scientific romance* estaba vinculado lo que hoy conocemos como CF puesto que contemplaba una visión crítica y sarcástica de la ciencia. Ahora bien, de acuerdo con Stableford, con el paso del tiempo el término de *scientific romance* dejaría de ser usado de manera peyorativa para referirse más bien a trabajos de ficción narrativa que incluían temas científicos.[17] Lo anterior ayuda a identificar ciertos textos primigenios que pueden ser considerados de manera retrospectiva como CF. En este sentido, obras como *Micromégas* (1752), de Voltaire, o *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley,[18] son consideradas ciencia ficción por compartir ciertos aspectos que más tarde compondrían el concepto tal cual como lo conocemos hoy en día. Aun así, es importante establecer que dichos antecedentes fueron identificados *a posteriori* del nacimiento de dicho término. Por lo anterior, el *scientific romance*, analizado por Brian Stableford, sirve para identificar un *corpus* primigenio que generalmente escapa los catálogos de la historia de la literatura canónica de origen bretona.

[16] "In the course of the serial demolition carried out by *Flim-Flams!*, D'Israeli offers a much fuller account of the range of varieties of «scientific romance» than can be found elsewhere in the period, but there was probably no one else in England during the period who read as voluminously and as omnivorously as D'Israeli, at least with such a caustic eye" (Stableford, "Notes").

[17] Este autor menciona diversos ejemplos que fueron catalogados por la crítica como *scientific romance*, tales como *Glenaveril*, de Earl de Lytton o *A Plunge in to Space*, de Robert Cromie, entre otros: "The meaning of «scientific romance» that referred to works of fiction rather than conjectural essays in nonfiction seems to have become more frequent than its mildly insulting rival after 1870" ("Notes").

[18] Stableford menciona que los historiadores modernos ubican a la obra de Shelley como parte de los orígenes del *scientific romance* (Stableford, "Science" 19). Mary Shelley fue más allá de escribir una novela de terror como acordaron los asistentes a la Villa Diodati en 1816. La creación de vida artificial y las consecuencias de esto último llevaron a su novela a reflexiones más profundas que las comúnmente esbozadas en novelas góticas como *El castillo de Otranto*, de Horace Walpole o *Los misterios de Udolfo,* de Ann Radcliffe.

Como ejemplo de esto último, en el caso de Francia, en 1877 se fundó una publicación periódica denominada *Journal des Voyages*, destinada a ciertos textos que ya eran identificados como *roman scientifique*. Esta revista, inspirada en los textos más populares de Julio Verne, fue un antecedente para que en 1888, Louis Figuier,[19] editor de la revista científica *La Science Illustrée*, empezara a publicar un *feuilleton* en la misma revista denominado *Roman Scientifique.*[20] Figuier es por ende un importante antecesor de la labor que consolidaría Hugo Gernsback con su *Amazing Stories* y por lo mismo uno de los primeros precursores del concepto de CF:

> By mingling new works and reprints in this fashion, Figuier was able not only to identify the pre-existence of the genre he was endeavoring to promote but to flesh it out and augment it, forming a core group of writers who were conscious of the existence of the genre and interested in its extension. (Stableford, "Origins")

Esto último resulta fundamental para comprender el discurso de la CF y su vínculo con la teoría de los géneros puesto que como se verá en el capítulo subsecuente, la aquiescencia de diversos escritores que comenzarían a publicar para pertenecer a este género resulta fundamental para la conformación de la CF como un sistema cultural, tal como sucedió durante la "Época dorada", cuando las revistas especializadas tuvieron su apogeo y un gran número de autores se interesaron no solo por escribir ciencia ficción, sino también por formar parte del gremio:

[19] De acuerdo con Brian Stableford, las publicaciones de Figuier tuvieron una fuerte influencia en Julio Verne: "Figuier never wrote any fiction of his own, but he was well aware of the fact that one of his early works of popularization had been the basis for *Voyage au centre de la terre*, to such an extent of dependency that when he published a revised edition of the book in question, Verne had felt obliged to revise his novel to take aboard a significant change of mind on Figuier's part" ("Origins").

[20] Aunado a esta publicación, Figuier participó en diversas revistas y libros especializados en el concepto de la ficción y la ciencia, compilando historias y ediciones de obras de Albert Robida, Camille Flammarion, Albert Bleunard, entre otros. Incluso, otros editores emularían la labor de Figuier, tal como sucedió con su rival, Émile Gautier, quien publicaría un folletín similar en su revista *La Science Française.*

> When Hugo Gernsback began to promote «scientifiction» in the 1920s, initially in popular science magazines not dissimilar to *La Science Illustrée*, he followed exactly the same strategy as Figuier for some years and continued to follow it for some time after he made the one crucial move that no one in France had made: founding a magazine specifically devoted to the genre. (Stableford, "Origins")

Ahora bien, previo al análisis de la CF, vista a través de la teoría de los géneros y de la TPC, debemos exponer cómo el término de ciencia ficción fue instituido en México, lo anterior, por representar un factor importante para analizar con posterioridad los procesos de aceptación, importación y transferencia de los modelos y repertorios de este sistema cultural. Tal como mencionamos, para finales del siglo XIX, los conceptos de *roman scientifique* y *scientific romance* eran asociados con aquellas obras de aventuras que poseían elementos tecnológicos y científicos, tales como las de Julio Verne o H.G. Wells. Esta primera identificación se extendió a otros países donde las obras de dichos autores comenzaron a ser traducidas, en nuestro caso, al español.

De acuerdo con María Helena Barrera-Argawal, el primer traductor de Julio Verne al español fue Federico de la Vega. Originario de Andalucía, de la Vega pasó sus últimos días en Morelos, México, en donde se suicidó en 1888. Su labor literaria se llevó a cabo principalmente en París, ciudad en la que realiza varias traducciones para Alfonso Durán, editor madrileño que en 1867 publica *Cinco semanas en globo*, la primera de las novelas de Verne que se difundiría en castellano.

Aunque es difícil rastrear el momento y forma en la que las obras de Verne serían conocidas en México,[21] una búsqueda en la Hemeroteca Nacional Digital de México nos muestra que algunas novelas de este autor ya habían adquirido cierta notoriedad para finales del siglo XIX. Por mencionar algunos datos relevantes, en el diario *El Constitucional: periódico político y literario, de artes, industrias, teatros, anuncios, etc.,* de fecha 15 de diciembre de 1868, se aprecia un anuncio publicitario de la "Librería Madrileña" en el que se enlistan distintas novedades entre las que se encuentra *Cinco semanas en globo* (4). De igual modo, en la "Gacetilla" de *El Federalista. Periódico y Literario* de 29 de mayo de 1871, se anuncia lo siguiente: "A los lectores.- Ha llegado una buena remesa de libros muy hermosos a la *Librería Madrileña* del Sr. Buxó,[22] sita en el Portal del Águila de Oro. Las bellas obras de Julio Verne, tan necesarias para la instrucción del pueblo, y otras no menos interesantes, se hallan allí de venta y están agotándose" (3).

Como se mencionó, aunque gran parte de su labor se llevó a cabo en París, Federico de la Vega tuvo una importante actividad periodística en México. Durante su estancia en París, fue corresponsal de distintos diarios como el *Boletín Republicano*.[23] Sus cuentos, novelas, poemas y demás escritos aparecían en distintos periódicos como *El Siglo Diez y Nueve*, *México y sus*

[21] No es arbitrario que Julio Verne adquiriera cierta popularidad en territorio mexicano. Cabe recalcar que su primera novela se desarrolla en dicho país. *Un drama en México,* publicada por entregas en la revista *Musée des families* en 1851, narra la llegada de dos buques españoles, *El Asia y La Constancia*, a un México que lucha por consolidar su reciente independencia. La *nouvelle* es una historia sobre la exploración de tierras desconocidas, que nos lleva al norte de Baja California, a Acapulco y a la Ciudad de México, territorios que, para la Francia de esa época, debían verse como una tierra salvaje y extravagante.

[22] En *Correspondencia de Nicolás León con Joaquín García Icazbalceta*, Ignacio Bernal refiere: "En representación de la Casa Editorial Gaspar y Roig, de Madrid, el año 1852 arribaron a Veracruz los señores Juan Buxó y José Morales, el primero catalán y madrileño el segundo. Al año de fundar en la ciudad de México la «Librería Madrileña» en el Portal del Águila de Oro número 5, se separó de José Morales . . . Desde entonces quedó la expresada «Librería Madrileña» a cargo exclusivo del señor Juan Buxó, trasladándose al lado del local que ocupaba cuando su fundación, en la esquina de la Avenida Madero y Motolinía, en el local que perdura el título «La Madrileña» como recuerdo de la librería allí establecida hasta el año 1907, o sea por más de cincuenta años. Don Juan Buxó falleció en 1895" (I. Bernal 128)

[23] Tal como se aprecia en la edición del 11 de enero de ese año, en la que se anuncia la publicación de su obra *La política entre bastidores*.

costumbres, El Correo del Comercio, *La Voz de México*, entre otros. Por lo mismo, es posible que de la Vega contribuyera a la divulgación de Verne a lo largo del territorio mexicano e incluso incitara a que los periódicos comenzaran a publicar sus novelas en los folletines de los diarios, tal como sucedió en *La Voz de México*.[24] De ahí que las referencias del autor francés en periódicos y diarios sea cada vez más frecuentes.[25] Como ejemplo peculiar y revelador, *La Voz de México* del 19 de mayo de 1872 anunció que la Sociedad de Geografía y Estadística[26] nombró como miembros honorarios a Camilo Flammarion, Louis Figuier,[27] Julio Verne, Thiers Julio Simon, Luis Blanc, Ricord, Nélaton y Claudio Bernard.

A pesar de la popularidad que Julio Verne adquirió en nuestro país, no existía un término para designar esa literatura. Aunque en Francia e Inglaterra ya se usaban los conceptos de *roman scientifique* y *scientific romance*, dicha nomenclatura no trascendió a México. Aun así, llegaron a usarse otros términos que poseían una acepción similar. En *El Tiempo Ilustrado*, por ejemplo, aparece una crítica de la novela *El Doctor Pascual*, de Emilé Zolá, realizada por José López Portillo y Rojas. Dicha reseña descalifica de numerosas maneras a esta obra, llamándola "Pesimista y

[24] A este respecto, en la "Miscelánea" de la edición de 16 de febrero de 1878 de este periódico, se anunciaba lo siguiente: "Siendo conocida la grande aceptación de las obras de Julio Verne, ese inagotable escritor de rica fantasía, que así deleita como instruye; desde hoy, y alternando con el opúsculo del Illmo. Sr. Munguía, publicaremos en nuestro folletín una nueva producción de aquel infatigable ingenio, intitulada *La isla misteriosa*: consta de tres partes, y la primera se llama *Los náufragos del aire.* Creemos con esta reproducción complacer a nuestros lectores" (3)

[25] Una interesante referencia la encontramos en el cuento "El limbo de los perros", publicado por Ángel Vela Hidalgo en el periódico *La Voz de la Nación*, con fecha 25 de noviembre de 1888. Dicho cuento narra la historia de un hombre cuyo perro se encuentra moribundo y que recibe la visita de su amigo Carlos quien, la noche anterior, tuvo un peculiar sueño relacionado con dos circunstancias: haber estado leyendo *Cinco semanas en globo* y enterarse de la precaria salud de la mascota de su interlocutor. Con base en estos hechos, Carlos relata lo siguiente: "Pues soñé que Julio Verne y yo subimos en un globo a las estrellas, y que hicimos un alto en el limbo de los perros" (*La Voz*). De acuerdo con Carlos, el limbo de los perros: "tendrá su asiento en cualquier estrella fija, Sirio, por ejemplo, de las que constituyen la constelación de la *Canícula*, llamada también el *Perro grande*" (2).

[26] De hecho, Federico de la Vega también fue miembro de esta sociedad. Fundada en 1933 por Valentín Gómez Farías, la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística ha cumplido una importante labor en la investigación. Destacamos a los ilustres escritores que han fungido como presidentes, tales como Ignacio Manuel Altamirano.

[27] Recordemos que Louis Figuier fue el editor de la revista *La Science Illustrée* y de su *feuilleton* denominado *Roman Scientifique.*

anticientífica" (10). A este respecto, el comentarista asegura que: "la tesis es enteramente fantástica, no puede ser tomada en serio, y adolece el defecto de ser pesadísima para ser tratada en novela. La ciencia novelada pierde seriedad y pureza y se convierte en cosa de cuento y de bromita" (11). Como puede apreciarse, la referencia a la "ciencia novelada" se usa en un sentido similar al que se hacía con el *scientific romance* en Inglaterra o Francia, es decir, como término peyorativo para criticar una ficción con aspectos científicos, pero que carece de veracidad. Aun así, este ejemplo responde a una ocurrencia del autor de la crítica antes que a la instauración de un concepto sistémico en el país. En este sentido resulta más esclarecedor acudir al concepto de "Fantasía científica" que se usó en diversas publicaciones a principios del siglo XIX como ejemplificaremos a continuación.

La Voz de México, en su edición de 31 de octubre de 1899, publica un artículo titulado "Fantasía científica" que inicia de la siguiente manera: "En vista de los grandes progresos realizados durante el siglo actual en los medios de transporte y de la creciente rapidez de los viajeros, el «English Mecanic» publica un artículo muy original e interesante titulado «Los viajes del porvenir»" ("Fantasía" 2). Posteriormente, dicho artículo parafrasea el contenido de la revista original, el cual consiste en una conjetura respecto a la posibilidad de viajar a 1000 kilómetros por hora. Este ensayo es similar a otro publicado el lunes 2 de mayo de 1910 en *El País* bajo el título "La desecación de la Tierra. Fantasía científica", en el cual se especula sobre las posibles causas y consecuencias de la sequía de ríos y mares en el planeta.[28] Un tercero, publicado en *El Pueblo* de

[28] El artículo inicia de la siguiente manera: "La luna está desecada y muerta; Marte sigue sus pasos; la tierra va tras de Marte. En esa corriente hacia la muerte de los planetas, los más pequeños van a la cabeza. Los astrónomos en el gran planeta Júpiter, que es aún el más vaporoso o líquido, observarán un día con sus telescopios los últimos desesperados esfuerzos que hagan los descendientes de Adán por adquirir agua suficiente para mantenerse vivos" ("Desecación" 3).

fecha 11 de mayo de 1918, nos habla de "Cómo es la vida en el bello planeta Marte. Por medio de una hermosa fantasía científica, un sabio describe a nuestros dulces hermanos estelares" (5).[29]

Otro de los ejemplos más destacables en este rubro, corresponde a los artículos de Natalis, autor anónimo[30] dedicado a peculiares ensayos críticos que publicaba en *El Mundo*, cuyo primer número se imprimió el 2 de enero de 1898. "Cuentos del porvenir", o "Cuentos de los siglos futuros", eran los títulos que acompañaban los textos de dicho escritor, mismos que consistían en artículos supuestamente redactados en el futuro que criticaban a la sociedad de la antigüedad, es decir, a la sociedad de la época en la que escribía Natalis. Así, en "El interés del dinero", por ejemplo, el articulista arremete contra los usureros, los bancos, los economistas, los "ricos salvajes" y demás fenómenos arcaicos y primitivos relacionados con el entorno económico, comercial y bursátil (101). Por otro lado, en "El periodismo de la antigüedad", Natalis analiza el papel de los periódicos, así como la falta de criterio de los lectores de la época,[31] mientras que en "La guerra y los ejércitos" satiriza en contra de la absurda costumbre humana de matarse los unos a los otros.[32]

A diferencia de las ya mencionadas fantasías científicas, en las que se especulaba sobre el desarrollo tecnológico y los avances de la humanidad, los textos de Natalis presentaban una aproximación, distinta y novedosa, puesto que el futuro, más que un cronotopo[33] literario, se

[29] El artículo presentaba una ilustración de un marciano que bien podría decorar la portada de cualquier edición de *Amazing Stories.*

[30] En algunos catálogos sobre ciencia ficción, como en el caso de *The Emergence of Latin American Science Fiction*, se señala que Natalis pudo ser seudónimo de Amado Nervo. A pesar de que no hay datos concretos que sustenten esta teoría, no es improbable que Nervo escribiera las mencionadas crónicas futuristas. Después de todo, según algunos historiadores, Nervo también publicó, en el mismo periódico, las *Cartas de Mujeres* bajo el seudónimo de Prevositio, así como otras secciones bajo los nombres de Oberón y Roxana (Fonseca 21).

[31] "Por lo general, un salvaje no leía más que un periódico, y llegaba a tomar por verdad cuanto estaba impreso en él" (Natalis, "Periodismo" 142).

[32] "Parece cosa averiguada que durante muchos siglos antes del advenimiento de la civilización, los hombres consagraban su inteligencia rudimentaria a destruirse los unos a los otros. Daban a esas operaciones criminales el nombre de «guerras» y por mucho tiempo la guerra tuvo un carácter glorioso y respetable" (481)

[33] Antes de pasar a hablar de modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas, utilizaremos el término cronotopo, basándonos en el ensayo "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: ensayos de poética histórica",

presentaba como un punto de vista ideológico que permitía criticar aspectos del presente. Resaltamos esta característica puesto que uno de los aspectos más notables de la CF es, justamente, el discurso crítico sobre el que se basa parte de su diégesis y que comprenderá lo que analizaremos como dimensiones discursivo-simbólicas.

Como puede apreciarse, estos y otros artículos similares muestran que la "fantasía científica" se refería a ensayos que especulaban sobre el desarrollo tecnológico y el futuro de la humanidad. Aunque el vocablo era utilizado en el ámbito periodístico, se acerca bastante a ese primigenio concepto de ciencia ficción, en el que el uso de tecnología, del espacio o las catástrofes naturales, servían para imaginar la vida en el futuro. Estas temáticas servirán para construir las dimensiones discursivo-simbólicas de los distintos modelos y repertorios del sistema de la CF mexicana.

Por lo mismo, la fantasía científica, en el ámbito periodístico, se presenta como una primera acepción vinculada con el sistema que ocupa nuestro estudio que se asemejaría cada vez más a lo que hoy conocemos como ciencia ficción. Como ejemplo de esto último, en "Los viajes interplanetarios. Reseña de los esfuerzos que tratan de realizar los émulos de los héroes de Julio

---

de Mijaíl Bajtín. Para este teórico, el cronotopo es la: "Conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura . . . El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia" (237-238). Si bien abordaremos más adelante a la CF desde la teoría de los géneros para después ubicarla dentro de la TPC, es importante asentar que para Bajtín el cronotopo tiene una importancia fundamental para los géneros, de modo que un género y sus variantes estarán definidas por el cronotopo (Bajtín 238). En este contexto, para Alejo Steimberg, al hablar sobre el concepto bajtiniano, aplicado a la ciencia ficción argentina, refiere lo siguiente: "No existe, por supuesto, un cronotopo único para la ciencia ficción, pero una gran parte de las obras que en ella se encuadran suelen situarse en el futuro, y esto independientemente del contexto de producción del relato en cuestión. La ubicación del relato en un futuro cercano o remoto es una constante en una parte importante de los relatos de ciencia ficción, tanto para la producción anglosajona o europea como en el contexto, menos canónico, de la ciencia ficción de otras latitudes" (127). Es importante anticipar que la CF va más allá de la especulación sobre el futuro. Repertorios como la ucronía o el *steampunk* implican la incorporación de modelos de tiempo y espacio mucho más complejos, de ahí que Bajtín solo sirva de referencia por el momento, para, posteriormente, establecer una nueva clasificación basada en las estructuras propuestas por Even-Zohar.

Verne", publicado en *El Porvenir* de 29 de julio de 1928, al hablar de los avances tecnológicos relacionados con los viajes al espacio el articulista utiliza el término para referirse a las obras ficcionales del autor francés: "Tales fantasías científicas del hoy pueden ser las maravillosas realidades del mañana" (6). De igual modo, en *Alboradas*. *Semanario Ilustrado*, de 24 de noviembre de 1929, hay un artículo llamado "Momentos humorísticos en las obras de Wells". En dicho ensayo se refiere que aparte del humorismo otra de las características principales del escritor británico es ahondar en la "fantasía científica" (3).

Otro claro ejemplo lo encontramos en *El Nacional. Diario Popular*, de fecha 26 de noviembre de 1935. En el artículo "El vuelo del China Clipper", escrito por Rafael López, se asienta lo siguiente: "Así es como Julio Verne se convierte ya solamente en un patriarca de la fantasía científica, cuyos antiguos lentes le impidieron entrever los lejanos confines que había de explorar el hombre y que, por lo mismo, queda ahí relegado al ensueño" (1-2).

Aun así, no es hasta 1944 que un autor mexicano nos daría un término mucho más atinado. Nos referimos a *El deslinde*, obra de Alfonso Reyes que aporta valiosos datos para conocer la conceptualización de la literatura "pura" y "ancilar" en la primera mitad del siglo XX. Al hablar sobre los procesos de "decantación" literaria, Reyes menciona la injerencia de la ciencia dentro de lo literario, situación a la que este autor denomina "novela cienciante" o el género de "anticipaciones" en el que se ubican los viajes a la Luna y al Sol descritos por Cyrano de Bergerac, así como las novelas de Verne, Wells y Huxley. Reyes llama a este género "de anticipación" [34]

[34] El término de "anticipaciones" también es usado en "El arte de un futuro indeseable. Minorías y masas", un artículo de Guillermo de Torre publicado el 1 de julio de 1954, y que se encuentra compilado en *Cuadernos americanos 4 (1942-1974)*. Dicho ensayo, que critica la aceptación de las tiras cómicas como expresiones artísticas de vanguardia, demerita diversas corrientes y géneros vinculados con este tipo de arte: "Del mismo modo ha habido una degeneración de la utopía científica o la novela de anticipaciones, iniciada por Julio Verne y H.G. Wells, convirtiéndola en una rapsodia barata de fantasías atómicas" (28).

debido a que utiliza hipótesis irregulares que a veces son corroboradas por los descubrimientos de la ciencia (135). Para este autor, el salto entre fantasía, como hipótesis de ficción, y la novela "cienciante", guarda una estrecha relación en cuanto a que dichos supuestos, aunque irreales, pueden ser alcanzados por la ciencia: "Si el barón de Münchausen visitaba el campo enemigo montado en una bala, los tripulantes del tanque puede decirse que hoy lo visitan alojados dentro de una bala" (Reyes 135).

Para Reyes, la fusión de ciencia y literatura se lleva a cabo por lo que el autor denominó la función ancilar: "Temas *no específicos (o extra-específicos*)*,* poéticos o semánticos; cambio de servicios entre la literatura y la no-literatura, en préstamos o en empréstitos" (146). En este contexto, la ciencia ficción implica la conjunción de estos dos discursos, es decir, el préstamo de elementos científicos o tecnológicos dentro de una ficción narrativa. Aunque, como se analizará en el presente estudio, la CF como sistema implica mucho más que los empréstitos entre ciencia y literatura, es importante recalcar que la conceptualización de Alfonso Reyes permitió una aproximación más certera hacia el concepto de ciencia ficción porque la función ancilar implica los préstamos de cuestiones "no-literarias".

También es importante mencionar que Alfonso Reyes en su aproximación al estudio de la CF no incluyó a un escritor o texto mexicano dentro de las obras con las que ejemplifica a la "novela cienciante". Al igual que gran parte de las primeras revistas que compilaban esta clase de textos, Reyes se limita a mencionar las obras de Verne o Wells como ejemplos del género de anticipaciones. Por ello es importante rastrear el momento en el que el término ciencia ficción

comienza a aceptarse en nuestro país y, a través de procesos de transferencia,[35] a vincularse con obras de autoría mexicana.

Ahora bien, en los archivos digitales de la HDNM, encontramos, por primera vez, la palabra "ciencia ficción" en *El Porvenir. El periódico de la frontera,* de fecha 25 de julio de 1955. En un artículo denominado "Geometría de la destrucción", en el que Vicente Lascuarain hace un análisis sobre las guerras termonucleares y sus posibles consecuencias, el autor apunta: "Otra cosa que debe tenerse en cuenta es que una guerra termonuclear no es sueño de ilusos, adelantos para el año dos mil, ni temas para las revistas de «ciencia ficción», ahora tan en boga" ("Geometría" 4).

En el mismo periódico, pero de fecha 3 de agosto de 1956, Lascuarain escribe otra especulación científica denominada "Segunda revolución industrial", en la que analiza los procesos de "automatización" así como los avances tecnológicos relacionados con el desarrollo de las máquinas. Aquí escribe: "Se dirá: ¿hemos llegado ya acaso a esa época prevista por tantos escritores de ciencia ficción en la cual el hombre no tiene más que preocuparse de recibir los beneficios que le dejan las máquinas en acción" ("Segunda" 6).

Basándonos en lo anterior podemos establecer que para los años 50 la palabra ya comenzaba a aparecer en las publicaciones mexicanas como una acepción más acorde a lo que hoy concebimos como ciencia ficción. Aun así, el término era asociado únicamente con autores foráneos como Verne y Wells, tal como lo comprueba una publicación en *Cuadernos americanos* titulada "Julio Verne. Prólogo a nuestro tiempo", de fecha 1 de septiembre de 1956, en la que Manuel Villegas

[35] Anticipemos que, para Itamar Even-Zohar: "La transferencia es el proceso de integración de los bienes importados al repertorio y las consecuencias derivadas de esta integración" (103). Sin ahondar, aún, en dichos procesos, basta comprender que la importación de las obras de Wells o Verne, y su asociación con el concepto, ya sea de fantasía científica, novela cienciante o ciencia ficción, impulsarían la producción de obras de esta índole en México, lo que permite la creación de lo que se conoce como repertorios domésticos.

López asienta: “La C.F., ese gran género de nuestro momento, que llena miles de novelas, con millones de tirada, las historietas de los periódicos y revistas, el cinema y la televisión, con públicos que se cuentan por miles de millones… la CF narra hechos y hace profecías de hoy, no de mañana, no de ayer” (Villegas 206).

A pesar de que el término comienza a reconocerse dentro del territorio nacional, la CF aún distaba de encontrar un espacio concreto de expresión para la producción mexicana. Es por ello que como segundo apartado del presente capítulo abordaremos, sin divergencias excesivas, la historia de la CF en México para ulteriormente poder abarcar el papel que tuvieron las revistas especializadas en este país. De ese modo, comprenderemos cuándo este término, obstinadamente ambiguo y difícil de retener, logró representar, primero, un género literario popular, para después construir las bases de un sistema cultural.

1.1 Procesos de importación: breve historia de la ciencia ficción en México

La ciencia ficción mexicana encuentra su fundamento en las mismas inquietudes narrativas que existieron en los lugares donde se identifica el origen del sistema, como es el caso de Francia, Inglaterra y Estados Unidos de América. Es decir, al explorar las obras consideradas precursoras de la CF mexicana podemos distinguir ciertos tópicos que podemos considerar universales como el caso del viaje a la luna o la exploración de tierras ignotas en globo aerostático. Esto nos permite anticipar que la conformación de la CF mexicana posee elementos universales que nos ayudan a identificarla como un sistema particular. Esto es algo que se analizará en el presente estudio, pero que requiere de una comprensión, previa y genérica, de cuáles fueron las obras consideradas precursoras del, llamémosle con reservas, género en el país, así como aquellas que empezaron a agrupar autores en torno a un movimiento reconocible, situación que permitiría identificar las bases para conformar un sistema cultural.

Aunado a lo anterior, al hablar de la CF, como género, no podemos pasar por alto el hecho de que la ciencia ficción se consolida como una agrupación de autores unidos por el siguiente propósito: escribir ciencia ficción. Esto no impide que algunos textos, considerados precursores,

puedan ser identificados de manera *a posteriori* a la caracterización de dicho género. Lo anterior, con independencia de que la anuencia de escritores y de otros elementos como consumidores, instituciones o mercados le permitan instaurarse como sistema. A este respecto, aludiendo a la importancia de ese "retroetiquetado" en la CF latinoamericana, nos dice Silvia Kurlat: "De allí que críticas como Haywood Ferreira debieran insistir en sus trabajos no sólo en la importancia del retroetiquetado de los objetos que deben ser considerados como legítimos en el campo (Haywood Ferrreira), sino también en el trazado de genealogías literarias que fueran consistentes con la forma de producción particular de la ciencia ficción en América Latina" (258).

En "Hacia una vindicación de la ciencia ficción mexicana", Miguel Ángel Fernández Delgado establece cuatro etapas históricas del género en nuestro país: la de los precursores; la de las primeras revistas especializadas, que comprende el período de 1934 a 1963; la de la primera generación de autores mexicanos de ciencia ficción, que va de esa fecha hasta 1983 y, por último, la etapa de los autores contemporáneos (13). Es importante resaltar que Miguel Ángel Fernández Delgado vincula a la primera generación de autores de CF con la aparición de los dos números de *Crononauta*, revista de Alejandro Jodorowsky y Réne Rebetez, misma que se analizará más adelante al abordar el tema de las revistas especializadas y mostrar cómo las congregaciones multidisciplinarias en torno a movimientos como el que implicó *Crononauta*, cimentaron el sistema de la CF mexicana:

> Gracias a este impulso, en los sicodélicos años sesenta, surgió también la primera generación de escritores mexicanos de CF . . . comenzaron a llegar revistas traducidas como *Enigmas, Pistas del Espacio, Ciencia y Fantasía, Fantasías del futuro* y la ya clásica revista española *Nueva Dimensión* . . . En la década de 1970 aparecieron dos

> revistas especializadas, *Espacio* y *Cosmos 2000* que seguían ofreciendo en su mayoría traducciones de cuentos, incluyendo además autores soviéticos. (14)

Como puede apreciarse, el *boom* de revistas de CF marcó la pauta para que pudiera hablarse de una ciencia ficción mexicana o al menos de una primera generación de escritores que, tal como sus homólogos foráneos, comenzaron a escribir con la intención de pertenecer o instaurar un género. Ahora bien, antes de profundizar en el nacimiento de la CF en nuestro país es importante hacer un breve recuento histórico de las obras que la componen, de modo que logremos poner en contexto la situación histórica que dio lugar al nacimiento de las revistas especializadas.

Uno de los primeros tópicos identificados por los cronistas de los orígenes de la CF es el viaje a la Luna. Desde Luciano de Samosata, la creación de sociedades hipotéticas, satíricas y utópicas en otros planetas componen uno de los ejes temáticos de la historia de la literatura universal. En el caso de México la creación de un texto de esta índole corresponde al fraile yucateco Manuel Antonio de Rivas, quien utilizó postulados astronómicos para imaginar un viaje a territorio selenita. Es por lo que *Sizigias y cuadraturas lunares*,[36] publicado en 1785, puede ser considerada la primera obra mexicana de CF. Dicho texto llegó hasta nuestros tiempos debido a su supervivencia en el Archivo General de la Nación[37] bajo el rubro Inquisición. El hecho de que hoy

[36] Cuyo título completo es *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un anctítona o habitador de la luna y dirigidas al Bachiller. Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de kiries funerales en la parroquia del Jesús de dicha ciudad y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la península de Yucatán*. Dentro de las escasas ediciones de esta obra, el Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, en coedición con la Universidad Nacional Autónoma de México, publicó una edición que contiene documentos relevantes del proceso inquisitorial, así como una versión facsimilar del texto.
[37] AGN, Inq, t. 1187, ff 60-160v, 1774.

pueda leerse este importante precursor de la CF nacional y latinoamericana se debe a que fue conservado junto con otros documentos[38] por su valor histórico y jurídico, antes que por el literario.

En su momento, al hablar sobre las dimensiones discursivo-simbólicas de transformación social, particularmente, las de crítica religiosa, abordaremos el texto de *Sizigias*. Aun así, podemos adelantar que dicha obra comprende una utopía al establecer un discurso satírico en contra de la Orden Franciscana. Desde el siglo XIX, el cronotopo de la utopía ha sido prolífico y variado. Esto se debe a que la ficción narrativa permite retomar sistemas políticos, sociales o culturales, supuestamente ideales, para llevarlos a un tiempo y espacio concreto, así sea un paraíso que existe después de la muerte, un futuro lejano o una isla perdida.

Esto no quita que, para teóricas como Gabriela Damián Miravete, podamos retroceder aún más en el retroetiquetado de la CF mexicana y encontrar sus fundamentos en escritoras como Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana: "es un deseable punto de partida por no pocas razones. El intento de superar las limitaciones del cuerpo (específicamente, las del cuerpo femenino en una sociedad masculina), del espacio y del tiempo, de romper las fronteras físicas y mentales impuestas por el orden jerárquico, patriarcal, flota sobre toda la obra de sor Juana" ("Mano").[39]

En el caso de otros países, también existen textos protocienciaficcionales que pueden remontarse a inicios del siglo XIX. Luis Pestarini menciona que en Argentina, entonces Provinicias Unidas del Río de la Plata, un periódico publicó de manera anónima una sátira llamada "Delirio" en junio de 1816 (Pestarini 426). A esta le sigue el que podría ser el segundo viaje a la Luna en

[38] Como la petición de censura del texto, la defensa llevada cabo por Diego Marín de Moya y el auto de exoneración del autor.
[39] Esta afirmación también encuentra sustento en "Del transito del hermetismo a la ciencia moderna: Alejandro Fabián, Sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Singüenza y Gómgora", artículo citado por Damián Miravete.

América: *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*, publicado por Eduardo Ladislao Holmberg en 1875. A este respecto, Pablo Crash Solomonoff, en un estudio preliminar a esta obra de ciencia ficción argentina menciona que hasta la fecha perdura la discusión entre la "empiria" y la "imaginería", desde el punto de vista crítico literario. Así, el problema radica en: "Presentar la cuestión como una mera dicotomía en la que la ciencia y la ficción se rechazan mutuamente como modalidades de la discusión epistemológica de conceptos como «objetivo» y «subjetivo», «racional» e «irracional», etcétera, antes de pensarla como un deseo de integración y de continuidad entre lo «natural» y «sobrenatural» (solución de compromiso propia del género fantástico)" (17–18). Respecto a esto último, coincide Silvia Kurlat Ares, para quien:

> La llegada del siglo XX marcaría un abandono del racionalismo en favor de las pseudociencias en el momento en que éstas se convierten objetos de consumo de la cultura de masas al perder su basamento epistemológico y experimental. En el espacio de la ciencia ficción, esos objetos de fantasía se convirtieron en instrumentos de otra cosa, en termómetros de la desazón experimentada por las élites ante la transformación de lo social y de lo político. (258)

Retroceder a los inicios de la utopía representa, para efectos del presente apartado, un tema ocioso, sin embargo, podemos resaltar que la búsqueda de nuevos mundos sugería que el hallazgo de la utopía podía estar supeditado al desarrollo tecnológico y los avances de la ciencia. Aunque abordaremos el tema de la utopía como repertorio dentro de los modelos de temporalidad, en específico, dentro de los repertorios crónicos; y que el viaje al espacio será analizado dentro de los repertorios exoterrenales, podemos asentar que el estudio de los astros y las posibilidades de viajar

a estos implicaron un nuevo mapa de significados para la narrativa cienciaficcionaria. En este sentido resaltan aquellos textos que, a diferencia de *Sizigias*, utilizaban recursos fantásticos para explorar el Universo. Cuentos como "Un viaje celeste" o "Nubes",[40] de Pedro Castera,[41] ahondan en fenómenos particulares como la separación del alma del cuerpo o la existencia de vida en otros planetas. En este sentido, la posibilidad de movilidad o desplazamiento representa un tema sustancial para identificar estas primigenias expresiones de índole fantástica que irían adecuándose a los avances tecnológicos de cada era.

Derivado de lo anterior, podemos resaltar el papel que tuvo el globo aerostático en la narrativa mexicana del siglo XIX como ejemplo de una conjugación más sólida del desarrollo tecnológico y la ficción especulativa. Dos textos sobresalen en este sentido: el primero es un cuento de Fósforos Cerillos[42] publicado en 1844, titulado "México en el año 1970". Le sigue un supuesto

[40] "Un viaje celeste" fue publicado en *El Domingo. Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*, de fecha 8 de diciembre de 1872; mientras que "Nubes" apareció en la edición del 15 de septiembre de ese año en el mismo periódico.

[41] Conocido, más bien, por su novela romántica *Carmen.* Aunque: "No es fácil encontrar una buena fuente documental sobre este poeta, cuentista, novelista, científico, pseudofilósofo, político, que recibiera en sus tiempos elogios de José Martí, de Manuel Gutiérrez Nájera, de Ignacio Manuel Altamirano, de Agustín F. Cuenca, de Vicente Riva Palacio, de Francisco Sosa" (Schneider 5), se sabe que Castera fue soldado, minero, político y un escritor que incursionó, además de en el Romanticismo, en esta CF primigenia a través de ensayos y su novela *Querens*, que mencionaremos más adelante.

[42] La identidad de Fósforos Cerillos ha sido disputada por algunos estudiosos del género. De acuerdo con Ramón López Castro, desde la publicación de la investigadora Anne Staples (véase "Una primitiva ciencia ficción en México" *Ciencia y Tecnología*, revista CONACYT, marzo abril 1887, num. 73, año XII, p. 14), la identidad de Fósforos ha suscitado una gran polémica. Mientras algunos lo ubican como el político liberal José Joaquín Mora, otros piensan que se trata de Sebastián Camacho Zulueta (R. López, *Expedición* 52).

artículo del *Gacetín de Mérida*, escrito en 1849 por Gerónimo del Castillo Lenard,[43] fechado ficcionalmente en enero 30 de 1949.[44]

Tanto en el cuento de Fósforos Cerillos como en el de Castillo Lenard podemos resaltar el hecho de que, además de incorporar el elemento tecnológico del globo, ellos son los primeros autores mexicanos en utilizar el futuro como escenario para desarrollar una historia. Lo anterior permite trasladar la utopía del modelo espacial a uno temporal.[45] Como se ha enfatizado, la utopía encuentra una primera manifestación al situarse en un espacio concreto, ubicable, en un inicio, dentro de los mapas. El descubrimiento de nuevas tierras implicaba también la esperanza de encontrar en ellas el Paraíso Perdido. Este primer esbozo, que analizaremos dentro de los repertorios crónicos, comenzó a deslindarse de la Tierra para colocarse en la Luna y otros planetas.

[43] El texto se atribuye a este autor debido a que, previo a al título, se ostenta, a manera de apartado "Ocios de G.C."; siglas con la que firmaba Géronimo Castillo (o Gerónimo del Castillo Lenard), quien dio a conocer su obra "Un pacto y un pleito", así como diversos cuentos justamente en *La Miscelánea*. Las diversas compilaciones sobre CF mexicana omiten las referencias a este autor así como al texto que se menciona en el presente capítulo. Por lo mismo, no resulta ocioso rescatar ciertos datos de la vida de este escritor yucateco. Respecto a Géronimo Castillo, la *Enciclopedia Yucatanense* refiere: "En Mérida nació el 29 de septiembre de 1809. Sus estudios, interrumpidos con frecuencia por sus obligaciones familiares, hízolos en la escuela de D. Miguel María Mocoroa y en el Seminario de S. Idelfonso, hasta los de filosofía que años más tarde le valieron el doctorado . . . Periodista en *El Registro Yucateco*, *El Boletín Comercial*, *El Mosaico* y *La Miscelánea.* Ocupó importantes puestos en la administración local, en el Congreso Yucateco diputado y senador" (Ferrer 825); también puede agregarse que fue presidente de la Academia de Ciencias y Literatura. Para la época en la que publicó el texto que presentamos en este estudio, era Diputado Propietario del Congreso de Yucatán y el año siguiente fue elegido Oficial Mayor durante el Gobierno de Miguel Barbachano, durante el que se publicó la *Ley Constitucional para el Gobierno Interior de los Pueblos,* de 1950. De la misma manera, el libro, *Historiadores de Yucatán*, refiere que este autor: "Desempeñó también importantísimos destinos públicos. Fue Diputado á los Congresos local y federal, Senador, Consejero de Gobierno, Secretario General de Gobernación, y Hacienda y varias juntas consultivas del Ejecutivo local . . . Falleció el señor Castillo el 20 de agosto de 1886, á la edad de 62 años" (G. Martínez 152). Sin duda, su incursión en la política es un factor determinante para comprender el sentido del texto de Lenard. Esto lo analizaremos al hablar de repertorios terrenales, dentro de los modelos de espacio, en nuestra propuesta de clasificación del sistema de la CF mexicana, basada en Itamar Even-Zohar. También es importante mencionar que, al encuadrar esta supuesta nota periodística en un apartado llamado "Ocios de G[erónimo] C[astillo]", determina que el texto consistía más en un experimento recreativo, antes que un cuento con pretensiones cienciaficcionales.

[44] En materia de globo aerostático ya habíamos hecho referencia a "El limbo de los perros", el texto de Ángel Vela Hidalgo publicado en 1888 que narra un viaje al paraíso de los perros en compañía de Julio Verne.

[45] Aunque es difícil identificar la primera historia que describe el futuro, el escritor francés Louis-Sébastien Mercier publicó, en 1771, una obra titulada *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais.* En ella, el protagonista se queda dormido tras sostener una discusión sobre las desgracias de la Francia de la época, para despertar en el París del año 2440 y encontrar una sociedad utópica.

Aun así, para la época en la que se escribieron las primeras utopías lunares, el espacio seguía siendo un proyecto inalcanzable. De hecho, la imposibilidad de llegar a las estrellas era la razón por la que justamente se fortalecía la expectativa de que la utopía existiera en un lugar lejano a la Tierra. Cabe reiterar que estas visiones fantásticas no solo permitían confortar a la sociedad y los sistemas políticos con aquellos esbozados dentro de dichos textos, sino que también permitían establecer un ideal al que debería transitarse.

Algo que podemos apreciar en esta primera fase de la ciencia ficción mexicana, que podríamos remontar a las mencionadas publicaciones de Natalis, hasta los primeros textos sobre globos aerostáticos, es la importancia del pseudónimo para los autores. Sería apresurado afirmar que este fenómeno respondía a que los tópicos narrativos protocienciaficcionales eran asociados con la periferia o marginalidad literaria y que los escritores escondían su identidad con el fin de no desprestigiar su labor. En realidad, este encubrimiento está vinculado con juegos metanarrativos que fortalecían la ficcionalidad de las publicaciones. Basta recordar que las fantasías científicas de Natalis se escribían desde un narrador del futuro que ironizaba sobre las costumbres del presente. Lo mismo sucedería con textos como los de Fósforos Cerillos y Gerónimo del Castillo Lenard, quienes redactaban notas periodísticas ficcionales, a la usanza de autores como Edgar Allan Poe,[46] y utilizaban pseudónimos con el objetivo de construir su juego metanarrativo.

Retomando el punto anterior, con el paso del tiempo se terminó por confirmar que la utopía como lugar ideal no se encontraba en un sitio específico y que por más que se buscara en islas

[46] En "The Unparalleled Adventure of One Hans Pfaall", Edgar Allan Poe relata, a manera de artículo, un viaje a la luna realizado en globo aerostático. La historia responde a una serie de notas periodísticas publicadas en Nueva York, en 1835, que describían la llegada a la luna y que fueron conocidas con el nombre de "The Great Moon Hoax", debido a que numerosos lectores creyeron que la llegada a la Luna en globo fue verídica. El éxito que implicaron estas notas para el periódico *The Sun*, generaron, más tarde, y también de la osada pluma de Poe, la publicación conocida como "The Great Ballon Hoax", en 1844. Esta nota narraba la hazaña del gran explorador Monck Mason, quien logra cruzar el Océano Atlántico en 75 horas, abordo del globo *Victoria* (Poe, "Ballon").

lejanas o planetas distantes parecía hallarse, únicamente, en la imaginación de los primeros escritores de ciencia ficción. De ahí que se fortaleciera un nuevo tópico de especulación: el futuro utópico. En este aspecto, debemos resaltar, como ejemplo, el ensayo de Juan Nepomuceno Adorno[47] "El remoto porvenir", contenido en *La Armonía del Universo: Ensayo filosófico en busca de la Verdad, la Unidad y la Felicidad*, publicado en 1862, aunque su introducción ya había sido publicada en Londres en 1851. Dicho ensayo nos describe una sociedad futurista que ha encontrado un punto de equilibrio entre la ciencia y la religión, de modo que la biología, la física o la mecánica se transforman en disciplinas que mantienen una armonía con el orden espiritual. Para Nepomuceno Adorno, la "Providencialidad" no solo funge como una aspiración de índole moral, sino también como un mecanismo para comprender el verdadero objetivo de la ciencia.

Son diversos los ejemplos de cuentos y textos del siglo XIX y principios del siglo XX que abordaron alguna de las dimensiones discursivo-simbólicas de la CF mexicana, mismas que analizaremos en el último capítulo de este estudio. Es importante resaltar, en este aspecto, a escritores como Amado Nervo. Los temas cienciaficcionales abarcados por el escritor nayarita son tan variados como innovadores. Sus historias discurren en cuestiones filosóficas, cosmológicas y tecnológicas. En "El sexto sentido" (1913), por ejemplo, se narran las desventuras de un hombre que ha sido intervenido quirúrgicamente para ver el futuro y el presente al mismo tiempo. La novela corta *El donador de almas,* de 1899, retoma el tema del viaje espiritual a través de la historia de un alma femenina que se instala en el hemisferio izquierdo del cerebro de un doctor provocando una disociación de personalidades. "La última guerra", de 1906, es un cuento futurista que nos presenta

[47] Juan Nepomuceno Adorno, además de filósofo y escritor, fue un hombre de ciencia que viajó por Europa, en donde presentó diversos inventos ante agrupaciones científicas de renombre, como aquellos en musicología, mostrados en la Exposición Nacional de París en 1855 (Illades 186).

una rebelión de animales que, cansados de la degradación y las distintas tareas a las que son sometidos, se sublevan en contra de la humanidad, llevándola casi a su aniquilación.

Un aspecto que debemos resaltar sobre la obra de Nervo es que fue de los pocos escritores mexicanos de la época que se atrevieron a vincular la poesía con la ciencia ficción. Esto es algo peculiar, incluso, en el ámbito hispanoamericano.[48] Los ejemplos de poemarios cienciaficcionales son escasos en España y América Latina. Textos como *La ciudad muerta de Korad,*[49] de 1964, escrito por el cubano Óscar Hurtado, son singulares dentro de su temática.[50] El paso del tiempo no hará más frecuentes estas expresiones en México. Encontramos, en los 80's y 90's, los poemas *cyberpunk* de escritores como David Huerta, José Luis Zárate y Alberto Chimal, autores a los que analizaremos, posteriormente, en nuestro estudio. Otros trabajos aislados, más contemporáneos, como *Poemas de terror y de misterio*, de Luis Felipe Fabre, podrán incorporar temas como el cine de serie B o la catástrofe *zombie* como tropos metonímicos, pero lo cierto es que son contados los versos dedicados al *space opera*, a la distopía u otros repertorios de la CF. A este respecto, Raúl Aguilar hace una observación para distinguir cuando nos encontramos ante auténtica "poesía especulativa":

> Podríamos atrevernos a desglosarla en varias tendencias, donde las más generales serían la poesía de ciencia ficción, (y dentro de ella todas sus variantes como el sci-fi

[48] En el entorno Norteamericano, en cambio, existen agrupaciones como la Science Fiction & Fantasy Poetry Association, fundada por Suzette Haden Elguin en 1978. Dicha asociación es la convocante del Rhysling Award, que premia a este tipo de género especulativo.

[49] Poemario inspirado en la novela, *Una princesa de Marte*, de Edgar Rice Burroughs, obra que da inicio a la saga de aventuras, de *space opera*, que protagonizaría el soldado John Carter.

[50] Incluso, hoy en día, esta clase de expresiones continúa siendo extraña. En España, encontramos algunos ejemplos como a la catalana Rosa Fabregat, quien en 1991 publicó *Balda de la vida*, obra compuesta por 23 poemas femeninos y 23 masculinos que simbolizan al genoma humano y hablan sobre el origen de la vida. Por otro lado, Raúl Quinto, ha llevado la poesía a interesantes terrenos de la subcultura, como en el caso de *La piel del vigilante*, de 2005, que aborda el tema de los comics y los superhéroes.

> haiku), la poesía fantástica, (que incluiría la fantasía féerica, heroica o épica y la de terror fantástico o gótica) y la poesía orientada a la ciencia (aunque esta última inclusión en un plano perfectamente discutible). Quedarían fuera de este grupo aquellos poemas que, por su misma concepción ontológica, (como sucede por ejemplo con la llamada poesía cósmica cubana, incluyendo la décima cósmica), muestran algunas palabras, metáforas o símiles de carácter astronómico, sin premeditación tácita, a la hora de metaforizar paisajes, sucesos o los rasgos de una persona. (Aguilar)

Basándonos en lo anterior, al escribir poemas como "Yo estaba en el espacio" o "El largo viaje", Amado Nervo presenta un enfoque único al dedicar sus versos a lo sublime del viaje espacial y a la posibilidad de hallar vida en otros planetas, situación que contravenía las posturas romanticistas que hemos mencionado, las cuales presentaban como irreconciliables a la ciencia y a la poesía. Aunque, más tarde, otros autores abordarían poesía de corte científico, como Alfredo Cardona Peña[51] y Jorge Cuesta,[52] Nervo fue uno de los primeros mexicanos en unir ambas disciplinas. Esto es relevante puesto que nos ayuda a comprender esa incipiente visión multifacética que asentaría, más tarde, la red de relaciones que comprenden el sistema de la CF mexicana.

A diferencia de las obras de Amado Nervo, mismas que adquirieron un lugar dentro de la historia de la literatura mexicana, la mayoría de los textos que son considerados precursores de la ciencia ficción son materia de estudio para algunos curiosos e historiadores del género. Ejemplo de esta marginalidad se aprecia en las dos primeras novelas de ciencia ficción: *Querens* (1890), de

[51] En "Fundación del porvenir", Gabriel Trujillo Muñoz señala que, Alfredo Cardona Peña, de origen costarricense y radicado en México, es el autor de uno de los poemas de ciencia ficción más notorios de su época. Se trata de "Recreo de la ciencia ficción", publicado en *Cuadernos Americanos*, poema que comentaremos más adelante.

[52] Estudiante de la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Nacional de México, Cuesta resalta, de acuerdo con Gabriel Trujillo Muñoz, por su ensamble de poética y ciencia, tal como se expresa en su poema "Canto para un dios mineral", de 1942, en el que "dota a la naturaleza geológica con una conciencia muda y una certidumbre pensativa" (G. Trujillo, "Fundación").

Pedro Castera, y *Eugenia: Esbozo novelesco de costumbres futuras* (1919), de Eduardo Urzaiz. La primera habla de un médico que logra controlar la voluntad de una joven por medio del magnetismo, mientras que la segunda consiste en una novela distópica que nos describe un futuro en el que la biotecnología ha sustraído a la mujer de la reproducción humana. A pesar de que ambas exploran temas tan polémicos como inusuales, son escasos los estudios que profundizan en estas novelas. Fuera de algunos artículos enfocados en el desarrollo que tuvo la eugenesia dentro del territorio mexicano,[53] las referencias sobre *Eugenia* se limitan a menciones sucintas en catálogos de ciencia ficción latinoamericana. En el caso de *Querens*, las aproximaciones críticas son igual de elusivas a pesar de la popularidad de su autor y su vínculo con el Romanticismo en México.

A principios del siglo XX también irían apareciendo las primeras autoras de CF mexicana. Aunque la escritora y abogada María Elvira Bermúdez,[54] originaria de Durango, sobresale por sus novelas y cuentos policiacos, también incursionó en la CF con ensayos como las notas preliminares para la colección Sepancuantos sobre las obras de Julio Verne. Bermúdez destaca por una cuentística que incursiona en la CF y lo fantástico, como sucede con su obra *Alegoría presuntuosa y otros cuentos*, de 1971. De acuerdo con Paula Kitzia Bravo Alatriste: "«Alegoría presuntuosa» resulta una parodia filosófica y de ciencia ficción . . . Sus lecturas y prólogos de libros de ciencia ficción, pueden advertirse en su obra, al igual que los enigmas y procesos mentales de un crimen, donde se advierte la influencia de la novela policial" (135-136).

[53] Sorprendentemente, la eugenesia habría de tomar un importante impulso en México a principios del siglo XX. En 1931 surgió la Sociedad Mexicana de Eugenesia para el Mejoramiento de la Raza. Dicha asociación civil, integrada por 130 médicos de trayectoria, pretendía la proliferación de rasgos europeos en el mexicano a través de la esterilización de quienes no cumplieran con las condiciones físicas deseadas. Asimismo, en 1932, en el estado de Veracruz, se publicó la Ley que Crea la Sección de Eugenesia e Higiene Mental, la cual pretendía aplicar medidas de profilaxis que previnieran a las nuevas generaciones de defectos físicos y mentales hereditarios.

[54] Destacada jurista, egresada de la Escuela Libre de Derecho, cuya labor sobresale por haberse desempeñado como defensora pública y defender los derechos de las mujeres en distintas aulas académicas.

A su vez sobresalen la obra de Marcela del Río[55] con *Cuentos arcaicos para el año 3000* (1972) y la novela *Proceso a Fraubritten* (1976), esta última, una utopía sobre la inmortalidad de la humanidad que posee un elogioso prólogo de Ray Bradbury. A esta lista se suman otras autoras como Manú Dornbierer, pero es con el Premio Puebla que serían reconocidas algunas autoras como Gabriela Rábago Palafox y Olga Fresnillo. Ambas serán abordadas en su momento por aportar temáticas interesantes para analizar la dimensión discursivo-simbólica de sexualidad y género.

Aunque fueron contadas las obras que lograron escapar el espacio marginal de la CF, los temas más icónicos del género irían apareciendo esporádicamente en nuestro país. Por citar algunos ejemplos, el viaje en el tiempo fue abordado en *Palamás, Echevete y yo o el lago asfaltado*, publicado en 1945 por Diego Cañedo, novelista que también escribió la primera ucronía mexicana en 1943: *El referí cuenta nueve*, que nos narra un México dominado por el Nacionalsocialismo Alemán, después de que dicho país ganara la Segunda Guerra Mundial en un pasado hipotético. El *space opera* encontró una interesante expresión de mexicanidad en 1968, cuando Carlos Olvera publicó *Mejicanos en el espacio*. Ahora bien, aquí cabe resaltar que el *space opera*, como repertorio exoterrenal, ya estaba siendo explotado ampliamente por el cine mexicano. En 1955, Adalberto Martínez "Resortes" protagonizó *Los platillos voladores*, de Julián Soler. Posteriormente, en 1959, Rogelio A. González filmó le célebre cinta *La nave de los monstruos*, que contó con la actuación de Lalo González "Piporro". Esto último es importante toda vez que aquí comenzamos a identificar un desprendimiento con las culturas paternales o sistemas dominantes de la CF universal, para promover un discurso propio que confiere a estos productos un grado de mexicanidad. Esto es algo

[55] Hija de la periodista Aurelia Reyes, hija mayor del hermano de Alfonso Reyes, Bernardo Reyes Ochoa. Marcela del Río destaca como poeta, ensayista, cuentista y dramaturga con obras de teatro como *El Pulpo (Tragedia de los Hermanos Kennedy)*, ganadora del Premio Juan Ruíz de Alarcón en 1973. Fue agregada cultural de la embajada de México en la antigua Checoslovaquia, cuyas experiencias la llevaron a escribir *La cripta del espejo.*

que analizaremos en su momento, al hablar de las dimensiones discursivo-simbólicas de identidad. Aunado a lo anterior, debemos resaltar, de manera previa, que el cine mexicano de CF, con esta mezcla de humor, estética *camp* y exploración espacial, también generó una sinergia novedosa al extraer del campo literario los modelos y repertorios del sistema de la CF para interactuar con otras disciplinas artísticas. Aun así, es precipitado abordar aquí la interacción de la red de relaciones hipotetizadas. Para poder hacerlo, debemos abarcar antes la importancia que tuvieron las revistas dentro de la conformación del sistema cultural.

Para los años en que Diego Cañedo publica sus novelas, la ciencia ficción ya era explotada por publicaciones periódicas y folletines en nuestro país. En el ya citado artículo de Miguel Ángel Fernández Delgado, ubicamos a la "segunda etapa" de la CF en el período que comprende los años de 1934 a 1963, lapso en el que surgen las primeras revistas especializadas como *Emoción, Magazine Quincenal de Aventuras*, que aparece en 1934 bajo la dirección de Alfredo García; *Los cuentos fantásticos* de 1948[56] y *Enigmas,* cuyo primer número se publicó en 1955.

Como habíamos establecido, la publicación de *Amazing Stories* en EE.UU.*,* revista creada por Hugo Gernsback en 1926, resulta sustancial para identificar el nacimiento de la ciencia ficción en dicho país: "What really saved science fiction was not so much the greater social relevance of the scientific context whose shadow Gernsback tried to retain, but the fact that the American pulp magazines began a spectacular generic radiation in the early 1930s, in the cause of aggressive marketing" (Stableford, "Origins"). Esto significa que la consolidación de CF como género y posteriormente como un sistema literario responde a los movimientos que surgen alrededor de la publicación de revistas especializadas, lo que permitió trascender el esquema tradicional de

[56] La revista *Los cuentos fantásticos*, bajo la dirección de Antonio Mejía, era publicada por la editorial Enigma.

escritor/obra/lector para incorporar otros elementos que formarán parte de nuestro marco teórico, como las instituciones y los mercados. Esto tuvo como consecuencia una separación de las corrientes y géneros dominantes de la literatura, que hallaban espacios sólidos para su difusión,[57] para empezar a estructurar la interacción entre centro y periferia, que resulta sustancial para comprender la sistematización de la CF. Aunque se abarcará en su momento, es importante apuntar que Itamar Even-Zohar, dentro de su teoría de los polisistemas culturales, va más allá de la estratificación de fenómenos que van de un centro a la periferia, o que logran colocarse, desde la periferia, en un solo centro. De ahí que, para este autor:

> Un polisistema, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones. Puede tener lugar un movimiento, por ejemplo, en el cual cierta unidad (elemento, función) se transfiera de la periferia de un sistema a la periferia del sistema adyacente dentro del mismo polisistema, y en ese caso podrá luego continuar moviéndose, o no, hacia el centro del segundo. (13)[58]

Al escapar la cultura dominante de la literatura y crear, consecuentemente, nuevas estratificaciones, la mayor parte de las revistas mexicanas de CF tuvieron una duración efímera. Esto no quita que en su proyecto inaugural comenzaran a establecer espacios de agrupación para la CF, tal como lo

[57] En los años en que aparecen las primeras revistas de ciencia ficción, también vieron la luz publicaciones como *Taller* (1938-1941) y *Tierra Nueva* (1940-1942); en 1942 se funda *Cuadernos Americanos* y, más tarde, la *Revista Mexicana de Literatura*, cuya primera época se da entre 1955 y 1957 bajo la dirección de Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo. Aunque dichas revistas estaban enfocadas en la literatura hegemónica o el canon, publicaciones como *Cuadernos Americanos* compilaron interesantes artículos en torno a la CF, como los que ya hemos mencionado. De ahí la relevancia de que Alfredo Cardona Peña publicara, en dicha revista, el poema "Recreo de la ciencia-ficción", que hace un recuento de la historia del género e incluso empieza a concebirlo como parte de la literatura de la imaginación, un tema que abordaremos subsecuentemente.

[58] Para este estudio, hemos usado mayormente *Polisistemas de cultura (un libro electrónico provisorio)*, compilación de artículos de Itamar Even-Zohar publicada por la Unversidad de Tel-Avi. La numeración que siguen las citas atiende a dicha versión.

hizo en su momento Gernsback. Aunque en sus inicios muchas de estas revistas se concentraban en publicar traducciones de autores foráneos y otorgaban escasos espacios para los escritores nacionales, su funcionalidad consistió en sentar las bases para un mercado naciente. De ahí que, para Ramón López Castro:

> Si *Emoción, Magazine Quincenal de Aventuras* hubiera fructificado más allá de su segundo número (segunda quincena de noviembre de 1934), sin duda su director, Alfredo García, se hubiese convertido en el Campbell mexicano y quizás la CF mexicana hubiese seguido un derrotero idéntico al de la americana, con una «época de oro» impulsada por revistas pulp con periodicidad quincenal. (*Expedición* 80)

La época de oro, a la que podría referirse López Castro, tardaría todavía unos años en llegar a México, cuando los productores y consumidores encontraron campos de interacción sólidos y empezaron a generar distintas clases de productos que trascendieron lo literario. En Cuba, por ejemplo, suscitó un fenómeno similar cuando las traducciones de autores canónicos empezaron a ocupar las páginas de las publicaciones periódicas. De ahí que afirme Rinaldo Acosta:

> Hacia esta misma época la CF o, para ser más precisos, el nuevo estilo de CF surgido de la mano de John W. Campbell y su grupo de autores durante la llamada «Edad de Oro de la CF», estaba teniendo un gran impacto a nivel internacional. Cuba simplemente se estaba sumando a esta ola. Los lectores cubanos pudieron conocer esta nueva CF gracias a las traducciones de cuentos que aparecían regularmente en revistas de gran circulación como *Carteles* y otras. ("Ciencia")

Como sucedería con *Crononauta*, revista creada por Alejandro Jodorowsky y René Rebetz, la publicación de *Carteles* daría nacimiento a los grandes precursores del género en Cuba, como

sucede con el narrador José Hernández Artigas. Este escritor no solo publicó cuentos de CF de su autoría en dicha revista, sino que también se dedicó a realizar traducciones de cuentos de autores foráneos que influenciarían a la CF cubana.

En este primer esfuerzo de agrupar a la CF en revistas especializadas se puede identificar un dinamismo que separó a esta clase de literatura del centro al que se refiere Even-Zohar, formando sistemas periféricos que incorporarían gradualmente otras actividades secundarias. De ahí que a la par de la publicación de revistas comenzaran a proliferar las historietas, el cine y los programas de radio de ciencia ficción. A este respecto, Gerardo Horacio Porcayo, quien brindará aportaciones sustanciales para nuestro estudio,[59] hace énfasis en que la importación de productos de países primermundistas genera un contraste en la instauración de lo que, en ese entonces, podía conceptualizarse como un género popular en Latinoamérica:

> En este particular periodo, en la década del establecimiento y triunfo popular del género, en la segunda mitad de la década de los veinte, el boom de los *Mass Media* y su impacto en los flujos económicos, los convertirán en los heraldos del género. En otras palabras, a Latinoamérica, a gran parte del mundo, arribaron primero los subproductos de la CF: las adaptaciones a historietas, radio y cine, antes que las obras mismas. (*Bajo* 48)

Recordando el artículo de Sarah Ditum, en el que la autora refiere que Roger Luckhurst manifiesta que el desprecio que algunos autores *mainstream* tienen hacia la CF se basa en la masificación de sus productos, podemos agregar que Porcayo identifica que para el caso de México esta situación

[59] Podemos anticipar que este autor fue de los primeros en incursionar en el *cyberpunk* con "Sueño Eléctrico", cuento publicado en el número 68 de la Revista *Ciencia y Desarrollo*, en 1985.

se debe a que la importación de modelos y repertorios de CF estuvo acompañada por la propagación desmedida de subproductos como los *pulps*, los cuales adquirieron un rápido dominio del mercado y sentaron los bases, eso sí, para sistemizar la periferia de la ciencia ficción en el país. De ese modo, para Porcayo, dicha situación tuvo dos consecuencias:

> Primera; una literatura que nace sin atender como premisa básica los estándares de calidad literaria, es de inmediato estigmatizada por la crítica literaria y menospreciada. Segundo; el género naciente se transforma en surtidor consuetudinario de historias para los *Mass Media*, consiguiendo con ello un segundo estigma: el de producto surgido exclusivamente para la venta, una literatura diseñada para consumo popular. (*Bajo* 48*)*

Ahora bien, aunque la estigmatización de los productos de la CF, en términos de calidad literaria y consumo popular, puede parecer demeritoria, lo cierto es que sirvió para sentar las bases para su conformación como sistema cultural. La masificación de "subproductos", como los llama Porcayo, implica la incorporación de actividades extraliterarias, no canonizadas o periféricas. En este aspecto es importante mencionar, antes de ahondar en nuestro marco teórico, que en términos de estratificación podemos establecer que siempre existe una tensión entre los modelos canonizados y los no canonizados;[60] sin embargo, recordemos que para Even-Zohar no podemos hablar de una canonicidad estática, sino de una dinámica, en la que los modelos literarios y, por ende, estandarizados, son generadores de otros productos en el sistema, ya sean centrales o periféricos (Even-Zohar 18). Asimismo, los estandarizados generan productos literarios que pueden convertirse en un repertorio para el sistema y generar, por tanto, nuevos subproductos.

[60] "Las tensiones entre cultura canonizada y no-canonizada son universales. Están presentes en toda cultura humana, simplemente porque no existe una sociedad humana no estratificada, ni siquiera en Utopía" (*Polisistemas* 15)

Por lo anterior, tras los primeros números, la publicación de *Emoción, Magazine Quincenal de Aventuras,* no solo estuvo enfocada en la traducción de cuentos de autores como Clark Ashton Smith, Ray Cummings o Laurence Manning, sino que incluyó la tira cómica mexicana "Aventuras en el microcosmos", ilustrada por Alfonso Tirado[61] que contaba con la contribución argumental del director de la revista, Alfredo García. De igual forma, como señala Miguel Ángel Fernández Delgado en su artículo "Mexicanos en el espacio periódico", a partir del número 3, la revista comenzó a incluir otros subproductos que acentuaron la funcionalidad dinámica y multidisciplinaria que surge en torno a las revistas especializadas de CF:

> En el tercer número (primera quincena de diciembre de 1934), se lee en el editorial que los lectores solicitaron una sección de cine y otra de radio para la revista, y Emoción no sólo acató la recomendación a partir del siguiente ejemplar, sino que en el número 6 (11 de enero de 1935), Roberto Garza Márquez explicó en un artículo los aspectos técnicos del aparato radiofónico; la sección de radio continuó, al igual que los anuncios de nuevos programas radiofónicos, y también los editores decidieron incluir una sección infantil, que aparece sólo en el ya mencionado número 6, en la que un autor anónimo escribe sobre Prestidigitación y Física recreativa. ("Mexicanos")

La inclusión de "subproductos", para continuar usando el término de Porcayo, no solo es relevante en cuanto a la ampliación de la red de relaciones que comenzaron a darse en torno a la CF mexicana. También resalta el hecho de que dichas adiciones surgieron a raíz de que, como señala Miguel

[61] Quien también se encargó de ilustrar algunas de las portadas de esta revista. En "Crónica general de la historieta", Rosalva de Valdés asienta que Tirado fue: "De los primeros historieta seria y en serie, innovación que dio origen a la era industrial en México; su capacidad creativa le permitió tener hasta diez al mismo tiempo, creadas y realizadas por él, tanto en dibujo como en argumento" (9). Entre sus historietas se encuentran "Águila Blanca" y "El hombre invisible", ambas publicada en *Paquín*.

Ángel Fernández Delgado, los lectores solicitaran agregar una sección de cine y otra de radio. Resaltamos lo anterior debido a que aquí puede identificarse la interacción entre lo que Even-Zohar define como productores y consumidores creando, a su vez, las bases para los mercados e instituciones del sistema. Las revistas ya no solo fungían como espacios para agrupación de textos traducidos, sino que empezaron a vincular a los diferentes actores involucrados en la CF. De ese modo, la literatura de CF se concibe como una red y no como una colección de textos canonizada, tal como establece Even-Zohar:

> If we try to think of literature in these terms, this type of analysis seems able to help us developing a larger vision and perhaps a more adequate comprehension of this phenomenon. Of course, in order to be able to work in a similar framework, one must first be freed from the conception of «literature» as only a collection of texts, chiefly canonical. If we accept the idea that we could better be served by treating «literature» as a network, a complex of activities, the distinction between «goods» and «tools» in this network would be a step forward in liberating the analysis of «literature» from the isolation that has emerged as a result of its treatment as a phenomenon sui generis. ("Literature" 77)

En este entorno de propagación de la ciencia ficción, a la par de las revistas especializadas en narrativa, las historietas comenzaron a adquirir mayor popularidad en el país. Revistas como *Paquín*, que nace en 1934 con la editorial Sayrols; *Paquito chico*, que comenzó en 1935 con Editorial Juventud, misma que lanzaría *Pepín* en 1936, trajeron a México las historietas más populares de EE. UU., tales como "El agente secreto X-9", "Guerra contra Neptunia", "Capitán Escarlata", entre otros. Más tarde, los ilustradores empezaron a publicar sus propias historietas de

CF, tales como “La guerra de los mundos” y “Guerra interplanetaria”, de Daniel López;[62] “Doctor Azor”, de Alfredo Valdés; así como, más adelante, “Anibal 5”, de Manuel Moro y Alejandro Jodorowsky, este último, que conformaría *Crononauta*.

Para los 50’s, con el impulso de las historietas, los artistas comenzaron a forjar nuevas técnicas para sus publicaciones. Además de lanzar sus propias editoriales, dando un espacio individual a sus más célebres historias, artistas como Manuel de Landa, Antonio Caballero y Carlos Vigil[63] empezaron a experimentar con la fotonovela dado que permitía acelerar el proceso de producción. En este contexto encontramos como ejemplo a *El Santo, el Enmascarado de Plata*, publicado en 1952 por José G. Cruz. Este comic, que combinaba distintas temáticas, entre ellas, las cienciaficcionales, sentaría las bases para los argumentos de índole fantástica que más tarde serían llevados a la pantalla grande.[64] Por lo mismo, la historieta fue una importante antesala para asentar los cronotopos, fórmulas y esa estética *camp*, proveniente de la combinación de fotografía e ilustraciones, que caracterizaría al cine mexicano de ciencia ficción.

Asimismo, en la misma década, la industria de las revistas e historietas se vio fortalecida con la aparición de la editorial Novaro. Esta última fue la responsable de publicar, en 1956, la

[62] Daniel López Martínez nació el 2 de noviembre de 1920 en Puebla.
[63] Creador de *Linda*, la primera fotonovela a color que se publicó en México.
[64] El éxito de esta fotonovela, que requería de la participación del luchador para posar en las viñetas, llevaría a Cruz y al Santo a enfrentarse en los tribunales. Lo anterior, toda vez que el editor manifestaba que su historieta era la causa de la popularidad adquirida por el héroe. A este respecto, nos cuenta Sergio Hidalgo que: “En realidad, Cruz tenía mucho de razón: Santo antes de llegar al mundo del cómic, era un rudo sin demasiada técnica, eso sí, muy entregado en sus peleas, que no siempre alcanzaba las luchas estelares por su peso. Y su personalidad popular, incluyendo la del cine, se basó completamente en los guiones del editor de cómics, que lo mezcló con el cine fantástico, de terror, de superhéroes y de espías, amalgamando de manera exagerada todos esos subgéneros de cine de serie B en sus historias” (Hidalgo, “José G. Cruz”). La disputa legal escaló a tal nivel que, de acuerdo con Hidalgo, Cruz decidió desenmascarar a Santo, revelando, en la revista *Vedetes y Deporte*, que se trataba de Rodolfo “Rudy” Guzmán. En su artículo, concluye Hidalgo: “En la década de los ochenta, por culpa de la crisis del papel que también acabó con la poderosa Editorial Novaro, Cruz dejó de publicar cómics, vendió los derechos de sus publicaciones a la familia Flores y se retiró a vivir sus últimos años a Beverly Hills, California, donde una de sus últimas frases antes de morir fue: «Creo que la amistad no vale nada».” (Hidalgo, “José G. Cruz”).

revista *Ciencia y Fantasía*,[65] misma que, al igual que *Emoción*, publicaba traducciones de cuentos foráneos y algunos textos de autores locales. De igual manera, Novaro desplegó una gran cantidad de historietas que adquirieron una rápida popularidad en el medio y que promovieron el consumo de cine, radio y narrativa de CF, tales como las que aparecían en *Cuentos de Misterio*. Además de ser la editorial que trajo a los superhéroes más célebres, tales como *Superman*, *Batman* y *Capitán Marvel*, Novaro también creó historietas propias, que surgen de la importación y transferencia de productos extranjeros, tales como *Fantomas, la Amenaza Elegante*,[66] héroe mexicano que se basaba en el personaje francés creado por Marcel Allain y Pierre Souvestre.

En este contexto histórico, en el que la masificación de productos y subproductos generaron, más que una baja calidad literaria, las bases para consolidar mercados e industrias del sistema de la CF, surge la revista *Crononauta*. Como ya se había mencionado, Miguel Ángel Fernández Delgado vincula a la primera generación de autores mexicanos de CF con la aparición de los dos números de *Crononauta*, el primero de ellos de 1964. Alejandro Jodorowsky, de origen chileno, y René Rebetez, nacido en Colombia: "Llegaron a México como viajeros e hicieron de este país más allá de una escala de viaje, su destino; un centro de trabajo que les permitía mantener un pie en su

[65] Esta era una importación de *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*. A este respecto, Señala Miguel Ángel Fernández Delgado: "Ciencia y Fantasía es, sin duda alguna, la mejor revista de ciencia ficción de autores extranjeros que ha existido en México. Su editor o director -cuyo nombre jamás aparece-, realmente conocía el género y tenía una clara visión sobre los alcances y corrientes principales de la ciencia ficción, género al que denominó en un principio ficción científica, y luego literatura de ciencia y fantasía, antes de usar la denominación más común de ahora; el editor o director presentaba cada contribución a su revista y a sus autores, especialmente a los poco conocidos entre los lectores del país; rellenaba los espacios libres de la publicación con cápsulas de información sobre ciencia y tecnología -a partir del número 5 incluyó en la parte interior de la portada un vocabulario científico en el que se explicaron, en forma por demás prolija, términos como el ciclotrón, el isótopo radiactivo, el espectroscopio, la electricidad estática, los cuantos, la cibernética, el radar y los asteroides-, historia de la ciencia, literatura -en el número 3 apareció, también en la parte interna de la portada, una muy concisa historia del género de literatura de ciencia y fantasía-, y anécdotas en general" ("Mexicanos").

[66] Fantomas apareció el 1 de marzo de 1966 en el número 103 de *Tesoro de cuentos clásicos* para que, cuatro números después, se convirtiera en una historieta independiente.

país de origen y en otros que del mismo modo hubiesen habitado como si fueran propios" (Tattersfield 3).

Previo a la publicación de *Crononauta*, tanto Jodorowsky como Rebetez habían contribuido a la producción de CF en el país. En el caso del escritor chileno,[67] colaboraba en la sección "Science fiction" de la revista *S.nob*, proyecto vanguardista a cargo de Salvador Elizondo, Emilio García Riera y Juan García Ponce, cuyo primer número se publicó en 1962. La sección "Science Fiction" estaba dedicada a publicar supuestos adelantos científicos, basados en el imaginario de Jodorowsky.

Por su parte, el escritor colombiano ya contaba con diversas publicaciones de CF. Resalta su ánimo insurrecto, que lo había llevado a instalarse en las filas revolucionarias de Cuba en 1957 y lo llevó a considerar al género una herramienta de análisis político para países subdesarrollados. De acuerdo con Tattersfield, el escritor colombiano propone a la ciencia ficción como: "literatura de vanguardia artística y también política, justamente por contar con el arma que Latinoamérica, desde cualquiera de sus frentes subdesarrollados, lleva consigo haciéndola única y capaz de transformar su propia historia" (5). Estos aspectos, inherentes a las dimensiones discursivo-simbólicas de transformación social, serán abordados en su momento.

Por todo lo anterior, la fórmula Rebetez/Jodorowsky representó algo más que la anuencia de dos autores para instaurar una revista más de ciencia ficción. Lo suyo fue la exploración de los fenómenos sociales que giraban alrededor del movimiento y la: "primera inscripción que reunió el trabajo de artistas plásticos y escritores latinoamericanos, norteamericanos y franceses en el siglo XX, llamados a la búsqueda de un nuevo género más allá del mundo anglosajón" (Tattersfield 5).

[67] Publicaba, en ese entonces, con el nombre de Alejandro Jodorowsky-Prullansky.

En este sentido, cuando abarquemos el mercado y las instituciones del sistema de la CF, dos elementos dentro del esquema propuesto por Itamar Even-Zohar, podremos observar que ambos implican un papel sustancial en la transmisión de los productos. Por ello, la trascendencia de una revista que logró conjuntar expresiones de arte plástico, literatura y, además, un incipiente movimiento cienciaficcional, reitera que *Crononauta* hizo mucho más que constituirse como revista de CF. Esto puede leerse en el mensaje editorial del primer número, en la cual se asentaba lo siguiente:

> Club de ciencia-ficción de Crononauta.
>
> Actividades: reuniones mensuales. Lectura y discusión de trabajos de los socios. Biblioteca-hemeroteca de ciencia-ficción. Cine. Posibles viajes cósmicos…
>
> Requisitos de ingreso: abónese usted a Crononauta. Solo vale $55.- la suscripción anual. Con ella recibirá usted su credencial de socio y podrá participar en todas las actividades del club y estar al tanto de las últimas noticias concernientes a la ciencia ficción en todas sus ramas. Escriba enseguida a las siguientes direcciones: Crononauta, Edgar Allan Poe 28-19 o Puebla 290-A México D.F. ("Club", *Crononauta*)

Como puede apreciarse, la invitación a suscribirse a esta revista representaba mucho más que la adquisición periódica de sus ediciones. El hecho de que se mencione la emisión de una "credencial" y el ingreso a un "club de ciencia-ficción" implica una manifestación literaria de mayor complejidad, que comienza a instaurar los mercados e instituciones del sistema, dos elementos aportados por Even-Zohar que analizaremos en nuestro marco teórico. De ahí que Miguel Ángel Fernández asocie esta publicación con el nacimiento de la "primera generación de autores de CF",

sugiriendo un vínculo refractivo que no solo compete a los autores y a sus obras, sino al fenómeno dinámico y heterogéneo que se genera alrededor de estos, tal como sucede con un sistema cultural.

Es importante agregar que el Club de CF de *Crononauta*, como primera institución del sistema, no se agotó con las publicaciones de la revista editada por Jodorowsky. De hecho, *Cuentos de Misterio*, de la editorial Novaro, solía publicar un anuncio a nombre de René Rebetez en el que se presentaba el "¡Club Mexicano de Ciencia-Ficción!", mismo que anunciaba lo siguiente: "Para todos nuestros lectores, Organización Novaro S.A., ha fundado el primer club de ciencia ficción, en el que podrán participar recortando y enviando el cupón adjunto" ("Club mexicano"). La suscripción a dicha asociación implicaba, además de la expedición de una credencial, la participación en clubes de diversos países del mundo. También invitaba a asistir a conferencias, exposiciones y cine-debates organizados por esta agrupación, así como a participar en la sección de "Preguntas y respuestas", en la que podían formular cuestionamientos de índole científica con el fin de obtener una réplica por parte de expertos. Más importante, los suscriptores podían enviar colaboraciones que, de ser aceptadas, podían ser meritorias de su publicación, así como del pago de $200.00 ("René" 0)

Por lo anterior, no fue exagerado asentar, en el prefacio del primer número de *Crononauta*, que dicha publicación venía a: "Llenar un vacío en la literatura de habla hispana" ("Crononauta" 1), refiriéndose a la: "Incursión en los terrenos de la ciencia, la ficción y la fantasía" ("Crononauta" 1). Como establece la misma revista, *Crononauta* representa una de las manifestaciones cienciaficcionales más sólidas que tuvo lugar en nuestro país. Más que llenar un vacío, fungió como una plataforma para consolidar a un campo literario autónomo. Anticipemos en este aspecto que, al hablar del campo literario, Pierre Bourdieu se refiere al "grado de consagración específica" ("Campo" 16), mismo que consiste en:

> El grado de reconocimiento concedido por los semejantes (definidos, de manera perfectamente circular, como aquellos que sólo reconocen como criterio de legitimidad el reconocimiento de aquellos que ellos reconocen, o, más exactamente, que les parecen dignos de ser reconocidos y dignos de reconocerlos —lo que explica que las vanguardias tiendan siempre a parecerles a los observadores externos, más o menos hostiles, clubes de admiración mutua). ("Campo" 16)

Este grado de consagración, que tendrá un papel importante en el planteamiento de la CF como parte de la literatura de la imaginación, implica que, a la par del demérito que puede tener la CF por la masificación de sus productos, también se crean instituciones serias que permiten esa fluctuación entre el centro y la periferia del sistema. De ahí que, de acuerdo con Ducel Ariadna Huidobro, la revista consistió en un fenómeno contracultural que desafió la hegemonía literaria y pictórica de la época (56). Al mismo tiempo, al involucrar escritores y artistas plásticos de mayor envergadura, como el caso de Alejandro Jodorowsky, René Rebetez, José Luis Cuevas y Manuel Felguérez, se generó un rompimiento con esa "baja" calidad de los *pulps* y revistas menores que presentaban textos de CF.[68] Esto no quita que, al establecerse como un campo literario autónomo, el movimiento de *Crononauta* implicó un "campo de producción restringido", como lo llama Bourdieu, el cual implica que: "Los productores solo tienen por clientes (o mercado) a otros productores" ("Campo" 16).

[68] "La ciencia ficción que los escritores de *Crononauta* exhiben no es la narrativa tradicional de aventuras en el espacio, de explicaciones científicas o de buenas intenciones para el futuro de la humanidad. Cercanos a la corriente anglosajona de la *new wave*, su pretensión es dar a conocer una literatura que no sea de simple divulgación científica ubicada en siglos venideros, sino la creación de una narrativa que experimente en estilo y estructura, que cambie la perspectiva de la realidad que se relata, una literatura que gane en complejidad y en humor subversivo" (G. Trujillo, *Biografías* 134).

Crononauta marca, en resumen, una invaluable aportación a la historia de la literatura fantástica y de ciencia ficción, en México y Latinoamérica. El rompimiento con la masificación de subproductos, los cuales, aunque ayudaron a fundar las bases para conformar mercados e instituciones para el sistema, demeritaron al mismo, generó el grado de consagración entre productores que refiere Bourdieu.

Esta consolidación del campo a través de revistas especializadas lo vemos presente en otros países. En Argentina, por ejemplo, la aparición *La revista de ciencia-ficción y fantasía, Entropía, Suplemento de Humor y Ciencia Ficción* y *El Péndulo:* "Marcaron el antecedente directo del boom de la ciencia-ficción en los '80" (Pestarini 428). Aunque estos esfuerzos no sumaron lo que en su momento representó *Crononauta*, dichas publicaciones sentaron las bases para el desarrollo de la consagración específica en el país. Estas publicaciones periódicas especializadas permiten publicar más CF de la que se había publicado hasta esa fecha y permiten la conformación del *fandom* (Pestarini 428), algo similar a lo que suscitó con la labor de Jodorowsky y Rebetez.

Previamente mencionamos la importancia de la revista *Carteles*, en Cuba. En este caso, guarda un importante antecedente con la primera generación de autores de CF que surge en dicho país. Rinaldo Acosta señala que en 1964, fecha de aparición de *Crononauta,* aparecen los primeros libros de CF cubana, tales como *¿A dónde van los cefalomos?*, de Ángel Arango o el poemario de Óscar Hurtado, *La ciudad muerta de Korad*. También, durante estos años, comienzan las primeras antologías de CF y literatura fantástica, tales como las que estuvieron a cargo de compiladores como José Rodríguez Feo y sus *Cuentos cubanos de lo fantástico y extraordinario* (1968), o *Cuentos de ciencia ficción* (1969) de Óscar Hurtado.

Ahora bien, a pesar de lo anterior y aunque podemos reconocer que el campo literario de la CF adquirió cierta autonomía por la sinergia que suscitó con autores como Jodorowsky y Rebetez, y artistas plásticos como José Luis Cuevas o Manuel Felguérez, los subproductos o productos de consumo masivo continuarían abriendo un mercado más amplio.[69] Por ello, de acuerdo con Gerardo Horacio Porcayo, tras la aparición de *Crononauta* y antes de la primera convocatoria del Premio Puebla de Ciencia Ficción, ocurrió un segundo *boom* del género de CF en México que tuvo lugar en la década de los 70's con la revista *Contactos extraterrestres*. Esta publicación, de la editorial Posada, así como *Duda, lo increíble es verdad*, retomaban las fórmulas sensacionalistas de las anteriores revistas, con "escasos resultados positivos y con evidentes éxitos en un mayor demérito del prestigio literario" (Porcayo, *Bajo* 49). En este contexto y a pesar del corte de ambas publicaciones, gracias a ellas podemos resaltar la labor de dos escritores, ambos colaboradores de estas revistas, quienes en seguimiento a la propuesta asociativa que implicó *Crononauta* hicieron algo más que publicar artículos sobre abducciones extraterrestres: nos referimos a Mauricio-José Schwarz[70] y Héctor Chavarría.[71]

Aunque, más tarde, Schwarz y Chavarría serían acérrimos defensores de filosofías escépticas y racionalistas, en un inicio su labor estuvo enfocada en fenómenos extraterrestres y

[69] Lo que Bourdieu establece como campo de gran producción, el cual: "Se ve *simbólicamente* excluido y desacreditado (esta definición simbólicamente dominante es la que adoptan *inconscientemente* los historiadores del arte y de la literatura cuando excluyen de su objeto de estudio a los escritores y los artistas que producían para el mercado y que a menudo han caído en el olvido)" ("Campo" 16).

[70] Schwarz fue el primer ganador del Premio Puebla, lanzado en 1984. Este éxito lo llevó, en un inicio, a escribir libros de ciencia ficción, aunque más tarde su labor se enfocaría en círculos filosóficos del escepticismo. Entre sus obras se encuentran *Escenas de la realidad virtual*, de 1991; *Más allá no hay nada*, de 1996, y *No consta en archivos*, de 1999. Entre sus libros más recientes, publicados en España, encontramos *La izquierda Feng-Shui: cuando la ciencia y la razón dejaron de ser pobres.*

[71] Al igual que Schwarz, este periodista yucateco obtuvo el Premio Puebla con su cuento "Crónica del Gran Reformador". También se dedicó a la filosofía racionalista. De hecho, fue uno de los fundadores de la Sociedad Escéptica Mexicana. Aun así, su trabajo resulta sustancial para la historia de la CF. De ahí que, para Ramón López Castro, Chavarría fue uno de los iniciadores de las corrientes "mexicanistas", o "neonacionalistas" del género, que tenían como antecedentes *Mejicanos en el espacio*, de Carlos Olvera (R. López, *Expedición* 220). Entre sus obras se encuentran las novelas *Adamas,* de 1996, y *El mito del espejo negro*, de 1997.

otros temas de esta índole. Ambas posturas enriquecieron su labor narrativa, misma que posee una visión crítica, social e ideológica, por encima de la exploración meramente temática del viaje al espacio o la vida en otros planetas. De igual modo, a ellos corresponde el mérito de establecer instituciones que a pesar de resultar infructuosas constituyen los primeros intentos de fortalecer el sistema de la CF. Tal es el caso de Proba,[72] una de las primeras asociaciones civiles sobre CF:[73] "Entidad que fracasara debido al reducido número de participantes: sólo los dos fundadores eran miembros" (Porcayo, *Jubeas* 49).

A estas publicaciones periódicas le seguiría la época de prestigiosas *fanzines*, las cuales continuaron con la tarea de consolidar la CF en el país. Vale mencionar *Laberinto,* ya que estuvo a cargo de las editoras y escritoras de CF Claudia Argelia, Laura Michel e Irene Armenta. La revista *Azoth* tuvo por editora, además de a Gerardo Horacio Porcayo, a Libia Brenda Castro, sin duda una de las grandes investigadoras de la CF mexicana, de quien hablaremos más adelante. A esta lista se suman publicaciones como *Fractal* y *Sub, Subgéneros de Subliteratura Subterránea.* Algo similar suscitaría en países como Cuba, en donde surgieron *fanzines* como *Nova* y *Pórtico XXI,* así como en Argentina, con *Energy Ribbon.* El *fandom* cobraría importancia y de ahí que trascendiera la publicación del texto escrito para empezar a articular cuestiones estético-ideológicas y fomentar la circulación de bienes culturales distintos a la literatura.

[72] En "El Premio Puebla y su trascendencia en México", conferencia impartida durante *Crononauta. Congreso sobre lo imaginario*, al referirse al grupo Proba, Héctor Chavarría, conformado únicamente por él y Mauricio José-Schwarz, mencionó, con ironía, que dicha agrupación fue la más exitosa debido a que todos sus miembros habían resultado ganadores del Premio Puebla, lo anterior, debido a que los dos únicos escritores que la conformaban obtuvieron el primer lugar en las dos primeras ediciones del Premio Puebla, convocadas en 1984 y 1985, respectivamente (Chavarría, "Premio").

[73] Que tenía, como antecedente, al club de ciencia-ficción que se conformó con *Crononauta,* así como el de la Editorial Novaro que hemos comentado.

Con base en lo expuesto en el presente apartado, podemos identificar a la proliferación de revistas especializadas como un punto de partida para comprender a esa primera generación de autores que empezaron a considerarse, más que colaboradores de *pulps*, parte de un movimiento cultural. Aunque en un inicio pudieron estar enfocados en producir para el mercado, ejemplos como *Ciencia y Fantasía*, de Novaro, y por supuesto *Crononauta*, pasaron de las publicaciones periódicas a la consagración de autores mexicanos de CF. Por ello a continuación procederemos a estudiar la importancia que tuvo el Estado de Puebla y particularmente el premio que se entregó en este lugar, a efecto de comprender más a fondo este proceso de consagración.

1.2 La consagración específica: el Premio Puebla

En los 80's, el desafío para los cuentistas de CF consistía en incorporar sus relatos en espacios que no estuvieran enfocados de manera exclusiva en la literatura fantástica o de ciencia ficción; es decir, transitar de aquellas primeras revistas de escasa distribución y poco financiamiento, o de aquellas que se producían en masa y carecían de seriedad narrativa, a otras más respetables. Esta afiliación fue asumida por *Ciencia y Desarrollo*, revista publicada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.

Aunque enfocada en artículos de divulgación científica, a partir de 1983, las páginas de *Ciencia y Desarrollo* incluyeron cuentos de ciencia ficción, la mayoría de los autores foráneos. Entre los textos de escritores nacionales encontramos algunos nombres que desafortunadamente

han trascendido poco dentro de la historia del género en el país, como en el caso de Antonio Ortiz[74] o Edmundo Domínguez Aragonés.[75] Esto se debe a que los escritores, cuyos cuentos fueron incorporados a la revista, estaban vinculados mayormente con la divulgación científica antes que tuvieran la pretensión de formar parte de ese movimiento incipiente que comenzaba a formarse en el país.

A pesar de lo arriesgado de su propuesta, así como del aspecto aleatorio en la selección de cuentos publicados, el trabajo de *Ciencia y Desarrollo* fue una de las principales causas de uno de los acontecimientos más afortunados para la consolidación de la CF en el país: en 1984, bajo la dirección de Celine Armenta, el Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología de Puebla decide lanzar la convocatoria de un primer concurso de cuento de ciencia ficción. De ese modo, el "Premio Puebla", como fue conocido en consecuencia: "Marca el inicio de la época contemporánea de la ciencia ficción en México" (G. Trujillo, *Biografías* 330).

El género, finalmente, encontraría una herramienta contundente para fijar las bases de un auténtico movimiento literario. El primer cuento en ganar[76] este distintivo fue "La pequeña guerra",[77] de Mauricio-José Schwarz, a quien mencionamos previamente por su vínculo con revistas como *Contactos extraterrestres*. Le siguieron textos de numerosos autores que

[74] Originario de la Ciudad de México, Ortiz estudió física en la UNAM, además de que tuvo formación en las artes plásticas. Fue reportero de *Información científica y tecnológica*, del CONACYT, y jefe de información de la propia *Ciencia y Desarrollo*. De ahí que, para López Castro, pertenezca a una nueva generación de escritores "científicos y técnicos", que llevaron sus descubrimientos al "universo pentadimensional de su propia imaginación" (R. López, *Expedición* 240).

[75] Este refugiado español fue conocido, principalmente, por su labor en el género policiaco junto con su contemporáneo, José Huerta. Colaboró en periódicos como *El Universal*, *El Sol de México* y *Excélsior*. Es autor de la novela *Argón 18 Inicia* (1971).

[76] El jurado estuvo compuesto por Paco Ignacio Taibo II, el célebre escritor de literatura de género negro, creador del investigador Héctor Belascoarán Shayne, así como por Delfina Carreaga, Manuel Herrera Castañeda y el mencionado Antonio Ortiz. En esta primera edición, hubo 15 menciones honoríficas y una recomendación para publicación.

[77] "La pequeña guerra", que narra una sociedad que se ve forzada a hacer combatir a sus hijos a muerte en una arena a causa de una política de gobierno que busca regular la sobrepoblación mundial, servirá para señalar diversas cuestiones teóricas en nuestro estudio, así como relativas a las dimensiones discursivo-simbólicas.

encontrarían un lugar en la historia de la ciencia ficción mexicana, como el caso de Héctor Chavarría, Gerardo Horacio Porcayo, José Luis Zárate, entre otros.

Otros países latinoamericanos presentarían premios similares que ayudarían a consolidar la CF en cada país. Para el caso de Cuba, encontramos el Premio David, que apareció por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba a partir de 1979. Este galardón: "Marca sin lugar a dudas el inicio de la Edad de Oro de la CF cubana en los años 1980s" (Gala 5). La primera ganadora, en este caso, fue la escritora Daína Chaviano. A ella le seguirían autores de renombre como Agustín de Rojas, Félix Lizárraga, Eduardo Frank, entre otros.

El Premio Puebla, conocido, actualmente, como el Concurso Nacional de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción, continúa convocándose hasta la fecha. Los ganadores y jurados son, a este día, importantes escritores de un género que hoy trasciende a un sistema literario. Algunos de los galardonados en los primeros certámenes son quienes realizaron las primeras antologías de CF o literatura fantástica en el país. Muchos de ellos, como Alberto Chimal, José Luis Zárate, Pepe Rojo o Gerardo Horacio Porcayo, continúan impulsando la ciencia ficción y la literatura fantástica, tanto en el ámbito nacional como en el latinoamericano. Aun así, antes de hablar sobre los fenómenos contemporáneos en torno a la CF, es necesario profundizar en la consolidación del género y el papel que la ciudad de Puebla tuvo en este proceso.

Si la historia de la ciencia ficción mexicana es esquiva, más elusiva resulta la de Celine Armenta, quien, como ya se mencionó, es clave para comprender los cimientos del sistema en el país. De ahí que deba recordarse a esta investigadora poblana en el presente estudio, así sea de manera breve, con el objeto de otorgarle el mérito de ser una de las investigadoras que consolidaron la ciencia ficción mexicana.

Celina Armenta es hija del antropólogo Juan Armenta Camacho, cuya historia también abre interrogantes que se pierden entre los misteriosos restos hallados en Hueyatlaco. Las excavaciones realizadas por este profesor en Valsequillo, pusieron en duda teorías relacionadas con la llegada de las primeras civilizaciones a América. Más de un investigador compartió las obsesiones de Armenta. Por ejemplo, Cynthia Irwin-Williams, de la Universidad de Harvard, inició el *Valsequillo Project.* Sus hallazgos generaron más polémica. El asentamiento del *homo sapiens* en el Continente Americano resultaba mucho más antiguo de lo registrado. Los libros de historia podían estar equivocados. Un episodio de hurto, sabotaje y manipulación circunda el caso de Hueyatlaco. Por ello, las incógnitas prevalecieron.

> The more I read, the more the Valsequillo Affair resembled a murder mistery. The true victim was not a person, but the principles and worldview of an entire academic discipline. Where the ages of the site were announced, either geology or archaeology died. The key principles and working frameworks shared by archeology and human evolution disagreed to such a degree with the geological conclusions that both could not be true; 20,000 years can never equal 200,000 years —reality permits only one. (Hardaker 29)

La historia de Juan Armenta Camacho y su vínculo con los descubrimientos de Hueyatlaco debieron ser determinantes en la vocación científica de Celine Armenta.[78] De ahí que, años después, cuando Celine encabezaba el Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología de Puebla surgiera la iniciativa de lanzar una convocatoria sobre un género que contrariaba en apariencia el cometido

[78] La infancia de Celine está marcada por el rigor de la vida conventual. Estos episodios quedaron asentados en su libro autobiográfico *Misereres y exsultantes*: "Pero ahora —lucidez o nostalgia de la menopausia— entiendo que entre la monja mística y obediente que fui y la lesbiana asertiva y atea que soy, hay más coincidencias que disparidades; aunque cueste creerlo" (Armenta 9).

de una institución tan hegemónica como el CONACYT. Celine, quien había participado en programas de divulgación científica junto a su padre y leía desde joven las primeras traducciones de ciencia ficción, estaba segura de que el apoyo de una institución tan comedida podría impulsar a los autores mexicanos que incursionaban en este género.

Aunque el episodio relacionado con el nacimiento del Premio Puebla suele mencionarse, de manera vaga, en casi todas las compilaciones históricas sobre la historia de la Ciencia ficción en México, lo cierto es que representa mucho más que una simple iniciativa para instaurar un primer distintivo de este sistema en nuestro país. Como bien establecen los autores Gerardo Horacio Porcayo y José Luis Zárate:[79] "La historia del género en nuestro país puede ser dividida en dos grandes hitos. Antes y después del premio *Puebla*. Puede parecer excesivo, pero es así" (Porcayo y Zárate, "Perspectiva"). Lo último responde a que los premios permiten que, lo que inicialmente se concibe como género literario, como sucede con la ciencia ficción, al estar integrados a una dinámica económica, adquieren un prestigio, así sea mesurado, dentro del mercado cultural, tal como lo explica James F. English:

> Certainly, money plays a role in the world of art and literature—in sponsorship, marketing, philanthropy, and so forth. Prizes obviously are bound up in varying degree with the business end of art, with the actual funding of cultural production and the traffic in cultural products, and no one would question the legitimacy of inquiring into their economic motivations and effects in this restricted sense. (4)

De acuerdo con English, los premios implican más que una transacción económica en la que se recibe un regalo o una contraprestación (5). Su valor radica en el contenido ritual, así como en un

[79] Abordaremos a ambos autores al hablar sobre el inicio de la era digital de la CF.

significado que termina por trascender a la obra o el autor. De ese modo, aunque el Premio Puebla dista, por ejemplo, de poseer los alcances del Nebula o el Hugo en EE. UU., sí podemos asociar su realización como un intento de incluir a la CF en el mercado literario, mismo que, como hemos dicho, formará parte de nuestro marco teórico al hablar de Itamar Even-Zohar y Pierre Bourdieu. Para el primero, este prestigio está vinculado con los bienes culturales que puede ir gestionando una cierta colectividad: "In the conception of culture as goods, culture is considered as a set of valuable assets, the possession of which signifies wealth and prestige. The possessor of such a set therefore can use it for manifesting wealth. This is a procedure (a practice) that can be adopted by an individual or by an organized collective of individuals, such as a social entity" ("Literature" 75-76). No está de más mencionar que para Bourdieu la estructura del campo literario y su jerarquización está dada por la oposición de productores autónomos que cuentan, como hemos dicho, con un campo de producción reducido y otro de productores heterónomos que apuntan al éxito económico ("Campo" 21).

En el caso del Premio Puebla, al ser un factor de prestigio entregado inicialmente por quienes conformaban ese incipiente movimiento de consumidores/productores de CF, la jerarquización de productores tenía un doble juego, ya que no solo ayudaba al grado de consagración entre quienes lo recibían, sino que sacó a la CF de las publicaciones especializadas para darla a conocer a un público más amplio. Como veremos, el Premio Puebla sirvió para generar sinergia entre otros sistemas como es el de la literatura de la imaginación, integrando a otros géneros, si aún es pertinente llamarlos así, tales como el horror y la fantasía.

Por lo anterior, con el tiempo, este galardón se convirtió en un referente nacional y latinoamericano. A raíz de la agrupación de condecorados, postulantes y finalistas, surgieron las asociaciones más importantes de CF y literatura fantástica, como es el caso de la Asociación

Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía. De igual modo, las primeras compilaciones de cuentos de autores mexicanos trascendieron las revistas y publicaciones periódicas y exploraron por primera vez espacios poco convencionales de divulgación como lo eran en ese entonces los medios digitales. De ahí que el movimiento en torno a este distintivo represente un capítulo trascendental para reconocer las características de la ciencia ficción como sistema cultural.

Debemos mencionar que, a pesar de la importancia del Premio Puebla, son escasas las ediciones que han compilado a los cuentos ganadores o meritorios de algún distintivo. La primera de ellas, *Principios de incertidumbre. Premio Puebla de Ciencia Ficción 1984-1991*, se la debemos a Celine Armenta, quien realiza esta labor con José Luis Zárate y Gerardo Horacio Porcayo. A dicha obra le siguieron *Auroras y horizontes*, la más amplia de estas, que compila los cuentos galardonados con el Primer Lugar, del año 1984 al 2012; y, por último, *El acto y el destino*, publicado por la Secretaría de Cultura y Turismo de Puebla en 2017 y que contiene los relatos ganadores de los años 2013 a 2016. Ahora bien, en la "Introducción" de *Principios de incertidumbre. Premio Puebla de Ciencia Ficción 1984-1991*, Federico Schaffler[80] nos habla sobre la importancia que tuvo dicho premio para la historia de la CF en México:

> El Premio «Puebla», de ciencia ficción es el único responsable de la vitalidad que muestra el nuevo movimiento de la ciencia ficción mexicana en estos primeros años de la década de los noventa. Desde 1984 . . . cientos de autores hemos participado con cuentos y, muchos, hemos recibido la satisfacción de encontrarnos entre los ganadores o merecedores de reconocimientos y menciones. Voy a ser honrado, la razón por la

[80] Schaffler nace en 1959 en Nuevo Laredo, Tamaulipas. Becario del Centro Mexicano de Escritores, su labor en el norte del país es causa de que el Estado de Tamaulipas fuera otro de los principales focos de ciencia ficción en México. De ahí que en este estado se llevara a cabo la Segunda Convención de CF y Fantasía (ConLaredo), y que aquí surgiera la revista *Umbrales*, cuya dirección estuvo a cargo de Schaffler.

> cual he dedicado tiempo y esfuerzo a la promoción de la ciencia ficción mexicana, fue la mención que obtuve en el II Premio Puebla, en 1985. (Introducción 5)

El "esfuerzo" al que hace referencia Schaffler tuvo como resultado *Más allá de lo imaginado*, la primera antología de cuentos de ciencia ficción de autores mexicanos, misma que fue publicada por el Fondo Editorial Tierra Adentro en 1991.[81] Después apareció *Más allá de lo imaginado II* y, posteriormente, el tercer volumen de esta obra.[82] A través de tres tomos, numerosos autores vieron publicados sus relatos en una primera antología auténticamente mexicana. No solo eso: con estas publicaciones, la institución del sistema como: "Agregado de factores implicados en el mantenimiento de la literatura como actividad socio-cultural" (Even-Zohar 40), comienza a ser determinante para el valor de los productos. Aunado a lo anterior, el hecho de que dichas compilaciones surgieran en el Fondo Editorial Tierra Adentro, perteneciente al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, es muestra de que los organismos culturales de la administración pública comenzaron a involucrarse con un sistema que al inicio permanecía en el espacio marginal de la literatura. Esto funcionó como: "Un estímulo más y, sobre todo, como una legitimación de que la ciencia ficción es una corriente literaria que debe ser respetada" (Schaffler, Introducción 6). De ahí que el CONACULTA continuara apoyando a la CF con otras manifestaciones literarias que cobrarían relevancia, como es el Premio Kalpa.

[81] En 1991 también aparecieron importantes obras de CF como *Escenas de la realidad virtual*, de Mauricio-José Schwarz, así como *Miriada y la ciencia ficción: Literatura y conocimiento*, de Gabriel Trujillo. De igual modo, el Conaculta llevó la primera convocatoria del Premio Kalpa, además de que se publicó una antología con los relatos ganadores del Segundo Certamen de Cuentos de Ciencia Ficción del Politécnico.

[82] En un artículo publicado en el número 21 de *Umbrales*, un autor que signa con el sobrenombre "La Langosta Espía", hace un interesante recuento de lo sucedido durante la presentación del tercer volumen de *Más allá de lo imaginado.* Su crónica recuerda una tarde lluviosa en el Distrito Federal. La presentación, que tuvo lugar en el Museo Carrillo Gil, contó con la presencia de los principales autores del movimiento cienciaficcional: José Luis Zárate, Gerardo Sifuentes, Mauricio José-Schwarz, Héctor Chavarría, Federico Schaffler, Gonzalo Martré, entre otros.

Lo cierto es que la aparición de *Más allá de lo imaginado* y la ulterior consecución de un boom de autores, a raíz del Premio Puebla, llegó algo tarde a México. En países como Argentina estos esfuerzos ya se habían materializado como ocurre con la antología *Los universos vislumbrados*, de 1978. De acuerdo con Luis Pestarini, esta es: "una antología con una visión histórica de la ciencia-ficción argentina que incluye un estudio preliminar de Elvio E. Gandolfo sobre el género en la Argentina, el primer trabajo de este tipo" (427).

Recordemos que, de acuerdo con James F. English, los premios literarios tienen una función importante relacionada con el valor de los productos en el mercado. En este sentido la actuación de instituciones como el CONACULTA incrementó el dinamismo de los factores heterogéneos en torno a la CF, fortaleciendo de ese modo a este sistema:

> Institutionally, the prize functions as a claim to authority and an assertion of that authority—the authority, at bottom, to produce cultural value. It provides an institutional basis for exercising, or attempting to exercise, control over the cultural economy, over the distribution of esteem and reward on a particular cultural field—over what may be recognized as worthy of special notice. (English 51)

En este contexto, y refiriéndonos a Bourdieu, la creación de premios literarios y el apoyo de instituciones como cuerpos de gobierno, a la par del movimiento generado por los productores y consumidores, marcó la pauta para que se generara un cambio en el: "Espacio de posiciones y disposiciones" ("Campo" 25),[83] alejando al menos a los escritores del campo de producción masivo a uno más restringido, pero que permitía elevar la calidad de sus productos:

[83] El espacio de posiciones y de las disposiciones toma en cuenta "la jerarquía económica y simbólica de los géneros, escuelas, estilos, maneras, asuntos, etc.—, el valor social atribuido a cada una de ellas, y también la significación y el

> Ese sentido de la orientación social que lleva a los agentes, en función de su modestia o de su audacia, de su desinterés o de su afición a la ganancia, hacia las colocaciones arriesgadas o a largo plazo de los pequeños cenáculos y de las pequeñas revistas de vanguardia o hacia las colocaciones más seguras y a corto plazo del periodismo y del folletín o del teatro, está en el origen de la correspondencia, asombrosamente estrecha, que se observa entre las posiciones y las disposiciones o, si se prefiere, entre las características sociales de los puestos y las características sociales de los agentes que los ocupan. ("Campo" 25)

Por ello, al adquirir cada vez mayor popularidad entre los "agentes" o productores del sistema de la CF mexicana, el Premio Puebla implicó no solo un impulso en términos institucionales y de calidad literaria, sino que la misma ciudad de Puebla fungiera como un espacio de asociación en la que autores, críticos y lectores convivían en torno a este sistema. De ahí que, para López Castro: "Es en Puebla en donde renace y se mantiene vivo el movimiento de la CF nacional: de todas las ciudades, la supuestamente retrógrada Angelópolis sería la más improbable para cobijar un movimiento de vanguardia y crítico" (R. López, *Expedición* 141). Por ello, en 1988 se crea el Círculo Puebla de Ciencia Ficción y Divulgación Científica, asociación que surgió, una vez más, con el apoyo del Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología y de Celine Armenta. Este Círculo resulta sumamente importante toda vez que gestionó lo conducente para que en 1991 se realizara la primera Convención Nacional de CF y Fantasía, ConPuebla.

Como veremos más adelante, las convenciones tienen un papel sustancial para comprender el esquema propuesto por Itamar Even-Zohar y su aplicación en la CF mexicana. Por mencionar

valor que las diferentes posiciones recibían para los diferentes agentes o clases de agentes en función de las categorías de percepción y de apreciación socialmente constituidas que ellos les aplicaban" ("Campo" 25).

algunos aspectos, el convivio entre *cosplayers*, [84] quienes actúan simultáneamente como productos, productores y consumidores, muestran el dinamismo que adquiere este sistema cultural. Asimismo, estos eventos fungen como plataformas de impulso de repertorios específicos como en el caso del *Steampunk*. Es por lo que en su momento haremos un breve repaso por las distintas convenciones que surgieron en el país. Aun así, cabe anticipar que ConPuebla es muestra de que la ciencia ficción mexicana había abandonado las páginas de las revistas y de los libros. Ahora, se trataba de un verdadero movimiento ecléctico.

[84] De acuerdo con algunos autores, el término *Cosplay*, contracción de *costume* y *play*, fue acuñado por Noboyuki Takahashi en 1984, durante la Convención de Ciencia Ficción Worldcom, realizada en Los Ángeles. Takahashi publicó en algunas revistas japonesas imágenes de personas disfrazadas de personajes de *anime* y CF, a quienes nombró *cosplayers* o *kosupure*, en japonés.

1.4 El inicio de la era digital y del vínculo internacional

Aunado a las primeras reuniones de ciencia ficción en el país, en el año de 1991, fecha de la ConPuebla, apareció la revista *Estacosa. Revista de libre especulación*: "Primer fanzine de CF mexicana, [que] surge gracias al impulso de Mauricio-José Schwarz y obtiene rápidamente reconocimiento por parte de los fanáticos" (Porcayo y Zárate, "Perspectiva"). *Estacosa*, de duración demasiada efímera, fue digitalizada y publicada como *Otracosa*. Con este evento nace la era digital de la ciencia ficción en México.

A pesar de que *Otracosa* no logró obtener la proyección social que buscaba, esta publicación sirvió de precedente para otro suceso sustancial dentro de este rubro: la aparición de *La langosta se ha posado*, revista que surge de la creatividad de dos grandes productores de la CF mexicana: José Luis Zárate y Gerardo Horacio Porcayo.

Los nombres de Zárate y Porcayo están estrechamente vinculados con la consolidación de la ciencia ficción en México. Desde el nacimiento del Premio Puebla, ambos siguieron de cerca cada una de las convocatorias. Tanto Zárate como Porcayo obtuvieron numerosas menciones o recomendaciones para publicación durante la primera década del Premio Puebla.

Para la cuarta edición de este concurso, llevada en 1987, un jurado conformado por Pedro Ángel Palou Pérez, Juan Gerardo Sampedro y Pedro A. Palou García, otorgó el Premio Puebla a "El viajero",[85] cuento de José Luis Zárate que algunos autores como Ramón López Castro

[85] "El viajero" presenta un interesante híbrido de ciencia ficción y género detectivesco, al mezclar el tema del viaje en el tiempo con la investigación de un crimen a cargo de un detective privado. De acuerdo con López Castro, el cuento implica una "narración llena de mexicanismos y palabras biensonantes pero poco aceptadas en sociedad, lo cual provocó un debate en el seno de la revista *Ciencia y Desarrollo* acerca de la «necesidad» de dar cabida en tan pulcra publicación a un relato temporal tan prosaico y poco educado" (R. López, *Expedición* 145).

consideran uno de los mejores de esa década. Desde entonces, este autor poblano es un obligado referente de la CF mexicana, así como un escritor de culto que ha alcanzado popularidad en otros países hispanoamericanos. De ahí que algunos editores extranjeros, como Grupo Ajec, en España, haya publicado tres de sus principales novelas en un solo libro: *La ruta del hielo y la sal*,[86] ganadora del Premio MECyF en 1998; *Del cielo oscuro y del abismo*, con una mención del Premio UPC; y *Xanto. Novelucha libre*, publicada por Planeta y después reeditada por Ediciones Castillo.

Por su parte, Gerardo Horacio Porcayo obtuvo el Premio Puebla en su décima edición con su cuento "Imágenes rotas, sueños de herrumbre". Aunque originario de Morelos, la obra de Gerardo se desarrolló principalmente en la capital angelopolitana, lugar en el que habitó hasta el año 2015 y en el que participó en numerosos proyectos que ayudaron a apuntalar el sistema en el país. A él se le considera, además de un prolífico autor, el primer mexicano en incursionar en el *cyberpunk,* subgénero que nace en 1980 con el cuento homónimo de Bruce Bethke que se popularizó con las novelas de William Gibson y Bruce Sterling.[87] Con la publicación de *La primera calle de la soledad*, icónica novela sobre *hackers* y realidad virtual, dos temas fundamentales dentro del *cyberpunk*, Gerardo Horacio Porcayo se reafirmaría como uno de los más sólidos escritores de ciencia ficción en el país. Su labor continúa siendo invaluable hasta la fecha, lo mismo que su fidelidad al *cyberpunk*. Una de sus recientes novelas, *Plasma exprés* (2016), retoma los tópicos sustanciales de este repertorio para mezclarlos en una intriga policiaca que incorpora el tema del vampiro.

[86] En el año 2017 la editorial francesa Actes Sud publicó *Le glace et le sel*, lo que lleva esta obra de Zárate hasta las librerías parisinas.
[87] El *cyberpunk* será abordado más adelante, dentro de los modelos de temporalidad que llamaremos entropías, así como en las alternancias cuando hablemos de los repertorios de espacio.

Por ende, no es extraño que el genio de estos dos escritores congeniara en un proyecto ambicioso que transformaría gran parte del sistema de CF en nuestro país. *La langosta se ha posado,*[88] primera *e-zine* de México que despunta como uno de los instrumentos clave de la ciencia ficción como sistema literario, no solo debido a la vasta aceptación de esta revista por parte del público, sino por la longevidad de dicho proyecto. Lo que inició como una serie de *diskettes* que se entregaban a unos cuantos lectores y amigos, terminó siendo un *blog* leído en varios países de Latinoamérica y un espacio de difusión codiciado por los escritores que pertenecían al movimiento cienciaficcional. No solo eso, el hecho de usar las plataformas cibernéticas para publicar literatura *cyberpunk* resalta por su juego metanarrativo. De ahí la importancia de recalcar dicho suceso como fundamental para la consolidación del sistema.

De acuerdo con un artículo publicado en *Lado B*, el proyecto de *La langosta se ha posado* surge cuando Porcayo visita Buenos Aires con el objetivo de asistir a una convención latinoamericana de CF. Ahí, el Círculo Argentino de CF y Fantasía le presenta una publicación que debió embelesar a este joven escritor por su vínculo narrativo con las computadoras y el ciberespacio: la revista *Axxón*. Por lo anterior,[89] "Porcayo regresa no sólo cargado de entusiasmo,

[88] El sitio basó su nombre en *El hombre en el castillo*, de Philip. K. Dick, que se muestra como la novela icónica del repertorio de la ucronía. En esta obra se establece una realidad en la cual las Potencias del Eje ganaron la Segunda Guerra Mundial, por lo que vemos a un Estados Unidos sometido a las políticas del Nacionalsocialismo. Destaca el hecho de que K. Dick aplica un recurso metanarrativo en su novela, al hacer que uno de los personajes escriba un libro llamado *La langosta se ha posado*, en el cual se especula lo que hubiera sucedido si los Aliados hubieran ganado esta Segunda Gran Guerra. Esto implica, pues, un juego de espejos donde la realidad esbozada en esta novela interior no corresponde con la nuestra y que permite cuestionarnos acerca de la posibilidad de que existan paralelismos existenciales derivados de la condición infinita de la historia. Ganadora de los más importantes premios del género, la obra del autor norteamericano encuentra un antecedente en una novela aparecida varios años antes en México, misma que ha sido ignorada por cualquier referencia bibliográfica dentro de la historia de la ciencia ficción y, más importante, dentro de la historia de las ucronías literarias: *El réferi cuenta nueve,* en la que Diego Cañedo expone un México conquistado por Alemania, y en donde las políticas del Nacionalsocialismo se implementan sin miramientos. Lo interesante del paralelismo con el texto de K. Dick es el hecho de que esta historia alternativa se hace del conocimiento del lector a través de un personaje que encuentra un libro abandonado que habla, justamente, de esta otra realidad. Se trata, por tanto, de un método metaficcional muy similar al que se aplica en *El hombre en el castillo.*

[89] La revista *Axxón* fue creada en 1989 por Eduardo J. Carletti y Fernando Bonsembiante: "Comenzó funcionando con un programa que presentaba datos en modo texto de PC-DOS y con una cantidad relativamente pequeña de páginas. Fue evolucionando constantemente hasta llegar a la versión de Windows que presentaba entre 200 y 400 pantallas.

en su maleta trae también 25 números de *Axxón*, el primer e-Zine electrónico de América Latina y la idea de replicar el modelo para romper la dependencia con el papel, al fin escritores de ciencia ficción: la computadora es una de las ventanas más inmediatas al futuro tecnológico" (Aroche).

Como bien establece el artículo, las publicaciones por medios digitales representaban un cambio de paradigma para la CF. No solo implicaba el uso de recursos novedosos para mayor difusión de un texto, sino que también anticipaban el cambio tecnológico que representaba el ciberespacio y que daría origen a repertorios como el *cyberpunk*. De ese modo, los temas que eran imaginados en los cuentos de Porcayo resultaban, a ojos de los lectores, mucho más próximos de lo esperado. Al igual que las convenciones marcaban la conjunción de críticos, lectores, editores y escritores en un evento y lugar determinado, las revistas digitales los llevaban a un espacio indeterminado, en el que el convivio podría hacerse de manera remota e inmediata, sin requerir de cartas dirigidas a la editorial de una revista o suscripciones anuales. De ahí que en diversos países latinoamericanos se dieran esta clase de revistas: en Cuba aparecieron la *Revista Digital MiNatura*, el *Informativo Onírica* y, más recientemente, *La voz de Alnader* y *Korad.* En Venezuela encontramos a *Koinos* y *Desde el Lado Obscuro.* En Perú verían la luz *Velero 25* y *Ciencia ficción Perú.*

Es así que, una madrugada del año de 1992, José Luis Zárate y Gerardo Horacio Porcayo pasaron horas en vela a fin de crear un espacio icónico para la difusión de la ciencia ficción y la literatura fantástica, es decir, que su proyecto no se limitó a compilar textos y artículos sobre CF,

---

Desde noviembre de 2001 la revista se edita en formato HTML, directamente en la WEB. Esto produjo una nueva manera de presentar el material, ya que la revista no «aparece», ya terminada cada mes, sino que se la va «construyendo», día a día. La edición bajo esta metodología le da una dinámica que no se puede igualar en una publicación periódica, a no ser que la periodicidad sea diaria. El formato de programa propio de Axxón no lo hemos descartado. Muy posiblemente lo utilizaremos para editar libros electrónicos y recopilaciones anuales o semestrales de la revista" (Carletti).

sino que también abarcó otros géneros considerados, en ese entonces, disidentes de la literatura hegemónica, tal como se asentaba en la "Editorial del número 0" de dicha publicación: "Convencidos de que los chef's se han equivocado al afirmar que la mezcla de sal, chile y de manteca sabe a madres, combinaremos[90] en estas páginas horror, fantasía, policiacos, escritos de mi mamá y demás material que nos llegue a la redacción y que consideremos digerible para nuestros lectores" (Citado en Tonini).

De ese modo, el número 0 de la revista contenía, en sus dos secciones, cuentos de distintas luminarias de la CF nacional, partiendo del propio Director de la revista, Gerardo Horacio Porcayo, así como su Subdirector, José Luis Zárate. El resto de los autores eran parte de esa "Nueva Ola" que se llevaba en Tamaulipas, Baja California[91] y Puebla: el ya mencionado Federico Schaffler publica "Malinalli y el señor Ito"; Héctor Chavarría publica "Círculos"; el célebre escritor de género negro Paco Ignacio Taibo II aportó un interesante artículo dedicado al autor norteamericano que dio nombre a esta revista: "Philip K. Dick. Un juego de palabras contra la droga y la locura". Otros perfiles, además de los literarios, cerraban esta primera edición, como es el caso del astrónomo Andrés Eloy Martínez con su texto "El canal de la ciencia ficción". Dicho científico

[90] Para esta época, los productores del sistema de CF ya solían incorporar otros "subgéneros" literarios, como el horror, la literatura fantástica o el policíaco. Esta combinación conformaría lo que más adelante abordaremos como literatura de la imaginación, poniendo énfasis en el poema "Recreo de la ciencia ficción", de Jorge Cuesta.

[91] En donde actuaban escritores como Gabriel Trujillo Muñoz, quien obtuvo el Premio Estatal de Literatura de Baja California en 1990 con una de las primeras obras críticas sobre CF escrita por un mexicano: *La ciencia ficción: literatura y conocimiento.* Años más tarde, en 1999, el mismo autor, originario de Mexicali, publicaría una de las primeras historiografías del género: *Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana.* Para Samuel Manickam: "Lo que asombra de este último es su dedicación incansable a este género literario en todos los ámbitos –como estudioso, como escritor y como editor– por lo cual es preciso realizar un aprecio panorámico de los varios aportes de este escritor mexicalense que se esfuerza por hacer lucir la ciencia ficción mexicana y así alimentar entusiasmo por la misma" (32). Como se verá en este estudio, Gabriel Trujillo Muñoz y Miguel Ángel Fernández Delgado han sido de los analistas más acuciosos, dedicados y críticos de la ciencia ficción mexicana.

continuaría aportando sus textos de divulgación científica durante gran parte de la vida de esta revista.

Debemos reiterar que la participación de consumidores y el papel sustancial que jugarían dentro de sistemas como la CF y el de la literatura de la imaginación responde en gran medida a la estratificación de actividades y el vínculo entre centro y periferia, así como entre actividades primarias y secundarias. De ahí que los productores construyeran redes sociales como las estudiadas asociaciones literarias y los consumidores también gestionaran espacios colectivos de apropiación como sucede con los primeros *egroups*, es decir, grupos de interacción electrónica exclusiva de consumidores de ciencia ficción.

Por ello, *La langosta se ha posado* no solo representó una nueva plataforma para la compilación de textos de ciencia ficción y fantasía, sino que también marcó un rompimiento de paradigmas al utilizar mecanismos digitales de divulgación literaria. De ahí la relevancia de que en el año 2000 aparecieran *egroups* dedicados a la ciencia ficción y la fantasía. En un artículo publicado en el número 46 de *Umbrales*, Schaffler apunta: "En el éter cibernético, quienes desean enterarse de cómo anda el ambiente en México, pueden hacerlo a través de tres [e]grupos, principalmente, CFM, Goliardos, y Umbrales" ("Fantásticos" 3).

Estos fenómenos comenzaron a tener relevancia en México y otros países como Argentina. De ahí que Luis Pestarini, en "El boom de ciencia-ficción argentina en la década del ochenta", opine que:

> Conviene hacer un apartado para explicar una característica singular que tiene la comunidad de lectores de ciencia-ficción a lo ancho del mundo: tienden a ser gregarios, a reunirse, organizar actividades, grupos de lecturas y producir sus propias

> publicaciones denominadas *fanzines*. El *fandom* (contracción de *Fan Kingdom*, el reino de los fanáticos) es un fenómeno que se originó en los Estados Unidos a comienzos de los treinta, que en Argentina tuvo sus primeras manifestaciones en torno a *Más allá* y que no puede escindirse de la producción literaria de ciencia-ficción si se la analiza como género.

En un inicio, los *egroups* consistían en el intercambio de información a través de listas de correo electrónico. Más adelante, la interacción ocurriría en plataformas especializadas o sitios web creados por consumidores. De ese modo, los participantes no solo recibían por esta vía los comunicados de quienes gestionaban dichas agrupaciones, sino que podían "postear" sus comentarios con el fin de que los demás integrantes recibieran dicha información. La discusión en torno a la fantasía y la ciencia ficción no se agotaba en el consumo de obras, sino que permitía a los consumidores involucrarse como productores de información y generar nuevas instituciones.

La distribución de *La langosta se ha posado* a través de *diskettes* cesó en 1999 con una edición especial dedicada al vampirismo. A partir de ese año el proyecto, aún dirigido por Porcayo, se transformaría en *La langosta se ha posado 2.0*, el cual consistía en la publicación de la revista a través de un sitio web. Sin embargo: "Como muchas páginas de le época, se instalaron en un servidor que ofrecía hospedaje gratuito y éste, eventualmente desapareció" (Tonini). Aun así, el uso de la web permitió que la revista adquiriera mayor popularidad. Lo anterior, hasta el año 2009, en el que una vez más *La langosta* cambió de dominio para transformarse en un sitio *blog*. De ese modo, la revista adquirió un nuevo nombre: *La langosta se ha posteado*, misma que continúa publicándose a la fecha. A raíz de este suceso, en 1992, los eventos en torno al sistema, liderados en gran parte por quienes participaban en la edición de la revista digital, permitieron continuar con el fortalecimiento de las instituciones y el mercado de la CF. Con el antecedente de ConPuebla, los

organizadores de esta congregación decidieron trasladarse a Tamaulipas para llevar a cabo la ConLaredo, la cual tuvo como consecuencia la formación de la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía o AMCyF.

Ahora bien, una de las cuestiones más destacables de ConLaredo es que contó con la participación de autores foráneos de CF. El escritor norteamericano Bruce Sterling,[92] así como el cubano Bruno Henríquez,[93] asistieron a dar una conferencia magistral. Resaltamos esto último debido a que, tras el impacto que adquirió *La langosta se ha posado* en Latinoamérica y con el fortalecimiento del sistema con agrupaciones encabezadas por autores como Porcayo, Zárate, Schwarz o Schaffler, el grupo de escritores mexicanos de CF comenzó a tener impacto transnacional. Esto no solo implicó una mayor cohesión entre agentes, sino la ampliación del campo de producción. Por ello, una vez que la AMCyF había sido constituida el 21 de noviembre de 1993, se realizó la Tercera Convención Nacional, esta vez en Monterrey, Nuevo León. Dicho encuentro contó con la presencia de Frederik Pohl[94] y nuevamente de Bruce Sterling, quienes fueron incorporados al programa para interactuar con los escritores mexicanos. De ese modo, Sterling compartió lugar con Schaffler en la mesa "Los mapas de fin de siglo: la ciencia ficción ante el mundo"; Zárate y Frederick Pohl estuvieron juntos en "Pero, ¿qué es la ciencia ficción hoy", mientras que José Agustín impartió una conferencia magistral sobre contracultura.

[92] Bruce Sterling, quien nació el 14 de abril de 1954 en Brownsville, Texas, fue uno de los grandes exponentes del *cyberpunk* en EE. UU. Entre su obra, podemos destacar la antología *Mirrorshades*, que conjuntó a los escritores más destacados en esta corriente. Sterling fue meritorio del Premio Hugo en dos ocasiones: primero por su novela *Bicycle Repairman* (1997) y por *Taklamakan* (1999).

[93] Investigador del Instituto de Geofísica y Astronomía de Cuba, es autor del libro de cuento *Aventuras del laboratorio* (1988), así como el poemario de CF, *En otro espacio* (1987), además de una gran cantidad de artículos de divulgación científica.

[94] Pohl es uno de los escritores de CF más célebres, entre otras cosas, por su saga de los Heechee, que inicia con la novela *Pórtico*, de 1977, la cual fue meritoria del Premio Nebula, el Hugo, así como el John W. Campbell Memorial. Nació en Nueva York en 1919 y falleció en Illinois en septiembre de 2013.

A partir de las citadas convenciones y con la actuación de la AMCyF, el sistema de la CF contaría con nuevas instituciones. Como ejemplo, se instalaron nuevos certámenes literarios en el país tales como el Premio Sizigias o el Premio Nacional Kalpa de Cuento de Ciencia Ficción, este último con apoyo del Programa Cultural Tierra Adentro.[95] Dicho premio surgió por iniciativa de Mauricio-José Schwarz, quien buscaba imitar el proceso de selección del premio Nébula otorgado en EE. UU. Por lo mismo, en su primera edición, el premio contó con un jurado conformado por 100 personas, quienes otorgaron dicho distintivo a "El viajero", cuento de José Luis Zárate que había obtenido el Premio Puebla.

De igual manera, la labor de la AMCyF, aunque breve y desprovista de financiamiento institucional, facilitó la identificación y catalogación de muchos textos que hoy estarían perdidos de no ser por el ánimo particular de algunos académicos y aficionados que dedicaron su tiempo a rescatar las obras precursoras de la ciencia ficción mexicana, así como a agrupar aquellas manifestaciones aisladas dentro de un campo de producción restringida en el que, como recordaremos, el mercado se da entre los propios productores del sistema. Sobresalen en este aspecto nombres como los de Miguel Ángel Fernández Delgado o Gonzalo Martré, quienes durante su gestión como presidentes de la AMCyF crearon valiosas antologías, impulsaron diferentes eventos y crearon nuevas revistas. En esa época surgió otra de las revistas más importantes para la literatura fantástica y de ciencia ficción: *Umbrales*, cuyo primer número apareció en el invierno de 1992 en Nuevo Laredo, Tamaulipas. Dicha revista estuvo dirigida por Federico Schaffler quien asentó lo siguiente: "*Umbrales* es una opción más. Aquí trataremos de mantenerle informado de lo que sucede en este género tan amado por todos nosotros. Aquí, juntos, trataremos de legitimar ante

[95] Para 1996, el premio dejaría de contar con el apoyo de Tierra Adentro, por lo que la AMCyF, bajo la presidencia de Gonzalo Martré, se acercó a la Universidad Autónoma Metropolitana. En sus tres emisiones, se otorgaron premios a los escritores Pepe Rojo, Federico Schaffler y Gerardo Sifuentes.

quienes no creen en nosotros, que hay un mercado de autores y lectores de ciencia ficción en México" (*"*Cada" 2). Debemos destacar el hecho de que Schaffler utilice la palabra "mercado" debido a que este concepto trascenderá dentro del esquema comunicacional establecido por Itamar Even-Zohar. Para esa época la CF ya se concebía como un mercado dinámico y que no solo involucraba a autores y lectores, sino a las asociaciones, el *fandom*, el cine y toda una serie de agentes que interactuaban en torno al este sistema.

Tanto *Umbrales* como *La langosta se ha posado*, ayudaron a unir a los principales agentes del sistema literario de la CF con el fin de fortalecer redes de comunicación entre escritores mexicanos, así como establecer vínculos con los de otros países. Como se dijo, la presencia de Bruce Sterling en México durante ConLaredo fue un importante precedente para que la CF mexicana no solo tuviera proyección en Latinoamérica, sino que también se estrecharan lazos con autores e investigadores norteamericanos, quienes se percataron de que el movimiento en torno a la CF, tan importante en países anglosajones, también se consolidaba en lugares como México, Cuba y Argentina. Como muestra de ello, diversos escritores mexicanos comenzaron a generar proyectos de mayor relevancia y que trascendían los esfuerzos locales. De acuerdo con Andrés González, quien escribe un artículo llamado "Contactos cercanos" en el primer número de *Umbrales*, Mauricio-José Schwarz logró ingresar a la asociación Science Fiction and Fantasy Writers of America (11), mientras que Schaffler estableció contacto con David Hartwell, editor de la *Antología mundial de la CF,* para hacer un tomo en inglés sobre CF mexicana. González también afirma que dicho autor tamaulipeco inició otros proyectos con Martin H. Greenberg, "el antologista más conocido de nuestro género" (11), así como con Kristine Kathryn Rusch, editora de *The Magazine of Fantasy and Science Fiction.*

Todo esto sentaría las bases para que en el siguiente siglo diversos investigadores foráneos se sumarán a este esfuerzo por llevar la CF mexicana a un nuevo campo de estudio. Como ejemplo, a raíz del encuentro Lecturas en Cruce, surgieron antologías como *Three Messages and a Warning: Contemporary Short Stories of the Fantastic*, que Chris N. Brown realizó en el 2012. Asimismo, Bernardo Fernández *Bef*[96] y Pepe Rojo[97] compilaron a autores de ambos países en *Futuros por cruzar. Cuentos de ciencia ficción sobre la frontera México-Estados Unidos*. A estas compilaciones se añadiría el ímpetu de investigadores de talla internacional como Darrell B. Lockhart, autor de *Latin American Science Fiction Writers: an A to Z Guide* (2004), Samuel Manickam, quien ha publicado numerosos artículos sobre la CF mexicana, así como la obra *Latin American Science Fiction: Theory and Practice*, editada por Elizabeth Ginway y J. Andrew Brown en 2012.

Para los años 90 la ciencia ficción mexicana había logrado escapar el campo de producción restringido al que se refiere Pierre Bourdieu. La CF dejó de ser considerada un subgénero, un repertorio popular o un simple tópico narrativo sobre futuros distópicos o viajes interplanetarios, para conformarse como una red articulada de relaciones entre productores, consumidores, instituciones y mercados. Si bien en un inicio la CF ingresó a nuestro país con las traducciones de cuentos e historietas foráneos que se publicaban, primero, en revistas de poco financiamiento y escasa distribución para, después, propagarse en publicaciones masivas que pudieron afectar la calidad literaria, para finales de los 90's, la CF mexicana ya tenía presencia en el extranjero, de modo que los cuentos o ensayos de los autores nacionales comenzaron a publicarse en otros países,

[96] Escritor e ilustrador de numerosas obras de narrativa gráfica. Autor de *Gel Azul*, *Ojos de gato*, *Ladrón de sueños* y diversas novelas y antologías juveniles como *Soy el robot*. Ha obtenido diversos premios como el Premio Nacional de Novela Otra vuelta de tuerca, el Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón, entre otros.
[97] Pepe Rojo, originario de Chilpancigo, Guerrero, es escritor y comunicólogo. Ganador de premios de CF como el Kalpa, en 1996, fue editor de la revista *Golem*. Su primer libro de cuentos, *Yonke*, fue publicado en 1998.

lo que ocurrió en parte gracias a la labor fronteriza de productores como Schwarz, Trujillo Muñoz o Schaffler. 34

Es así que, para la última década del siglo XX la CF había dejado de ser un género de importación, con adaptaciones de fórmulas extranjeras que repetían los clichés del *space opera* o el *cyberpunk*. Ahora los productores, además de crear repertorios domésticos e incorporar un discurso de identidad, creaban instituciones y fortalecían un mercado que paulatinamente abandonó las páginas de unas cuantas revistas para situarse en un campo cultural. El sistema de la CF mexicana había nacido.

II. CIENCIA FICCIÓN MEXICANA: UN SISTEMA CULTURAL

2.1 El sistema literario

Al hablar de sistema literario, podemos acudir a distintas aproximaciones teóricas. Desde los postulados del formalismo ruso, hasta el marco conceptual del campo literario de Bourdieu. De igual modo, autores latinoamericanos como Arturo Cornejo Polar han utilizado este concepto. Por lo anterior, es importante reservar este término dentro de la teoría de los polisistemas culturales de Itamar Even-Zohar, comprendiendo al sistema como una: "Red de relaciones hipotetizadas entre una cierta cantidad de actividades llamadas «literarias», y consiguientemente esas actividades mismas observadas a través de esta red" (25). Aunado a esta conceptualización, es necesario mencionar que las actividades que estarán regidas por las relaciones sistémicas literarias provienen de una funcionalidad dinámica debido a que dichas actividades no son estables ni constantes, sino que están sujetas a la adecuación teórica bajo la que se establece dicha red:

> It is the victory of one stratum over another which constitutes the change on the diachronic axis. In this centrifugal vs. centripetal motion, phenomena are driven from the center to the periphery while, conversely, phenomena may push their way into the center and occupy it. However, with a polysystem one must not think in terms of *one* center and *one* periphery, since several such positions are hypothesized. ("Polysystem" 14)

Es decir que las actividades dependerán del enfoque utilizado para articularlas y que la funcionalidad dinámica es extensible a la estratificación del sistema, de modo que no hay un solo

centro y una periferia, sino varias, lo que permite un análisis más certero de distintos fenómenos que circundan a un sistema como el de la CF. En este sentido, explica Even-Zohar:

> La noción de sistema, o mejor dicho, el pensamiento relacional ha proporcionado a las ciencias humanas instrumentos versátiles que permiten una mayor economía en el análisis de los fenómenos sociosemióticos, al hacer posible una reducción significativa del número de parámetros que deben asumirse para trabajar en cualquier contexto. De este modo se evitan extensas nomenclaturas e intrincadas clasificaciones; muy al contrario, una aproximación de tal naturaleza plantea como hipótesis para explicar una amplia y compleja serie de *fenómenos* un relativamente pequeño conjunto de *relaciones*. ("Factores" 23)

En este contexto, de acuerdo con la idea de "sistema-campo" de Jorge Díaz Martínez, nos encontramos ante: "Un sistema basado en la competencia por la consagración –o canonización–, lo que determina una estructura de centro y periferia, o más bien, «una jerarquía de centros», o subcampos, cada uno regido por principios de jerarquización distintos" (Díaz Martínez 20). Al determinar a la ciencia ficción como un sistema literario debemos comprender que hay numerosos enfoques teóricos y que cada uno hará variar las actividades que lo componen. Encuadrar a la ciencia ficción mexicana desde de una teoría de los polisistemas implica concebirla como algo más que una anuencia de temas narrativos o cronotopos específicos, tales como el viaje al espacio, la distopía o el desarrollo tecnológico. Estos tópicos funcionan, más bien, como los repertorios[98] de un sistema, y marcan, incluso, los modelos de canonicidad de la ciencia ficción sobre los cuales se

[98] En términos de Even-Zohar, el repertorio es: "El agregado de reglas y unidades con las que se producen y entienden textos específicos . . . el conocimiento compartido necesario tanto para producir (y entender) un «texto», como para producir (y entender) varios otros productos del sistema literario" (38).

generan los procesos de importación, aceptación y la creación de repertorios domésticos. Si bien Itamar Even-Zohar establece que: "El centro del polisitema entero es idéntico al repertorio canonizado más prestigioso" (16), no podemos perder de vista el dinamismo que implica un movimiento equívoco de la estratificación entre canon y periferia. Basta recordar que la CF ingresó a México con la traducción de novelas y cuentos canónicos de la literatura como los de Julio Verne, para más tarde propagarse por medio de historietas de *space opera* o revistas de contactos extraterrestres, es decir, por expresiones periféricas. Posteriormente, los autores irían formando su grado de consagración específica para crear círculos literarios de prestigio, como sucedió con Jodorwosky y Rebétez.

No podemos analizar a la CF basándonos, únicamente, en los modelos y repertorios establecidos por el canon ni limitarnos a la crítica de aquellos productos que provienen del grado de consagración referido por Bourdieu. Por el contrario, para comprender su funcionalidad dinámica como sistema debemos ampliar su conceptualización a toda clase de actividades, literarias y extraliterarias, primarias y secundarias, o de aquellos subcampos, como los define Díaz Martínez, que fortalecen al sistema. Por ello deben incorporarse las ya mencionadas asociaciones de escritores, los premios y concursos, como elementos de prestigio, en igual grado a las convenciones de comics, la actividad de los *cosplayers* o la fabricación de artefactos *"Do it yourself"* de los *steampunks*.

Debemos comprender que, en su integralidad, la CF despunta por la interacción que se da entre los repertorios canonizados y los no canonizados o repertorios periféricos, mismos que generan campos propios de actuación y diversas estratificaciones. En este contexto, Even-Zohar distingue también el dinamismo que surge entre los modelos primarios y secundarios, los cuales implican una innovación del sistema o una estandarización o simplificación:

> La oposición primario frente a secundario es la de innovación frente a conservadurismo en el repertorio. Cuando se establece un repertorio y todos sus modelos derivados se construyen de completo acuerdo con lo que permite, nos las habemos con un repertorio (y sistema) conservador. Cualquier producto individual (enunciado, texto) será entonces altamente predecible, y cualquier desviación se considerará escandalosa. A los productos de tal estado los denomino «secundarios». (20)

Aunando a lo anterior, partimos de la base de que ciertos cronotopos o modelos de la CF son universales, tales como la utopía, el viaje a la luna, el futuro apocalíptico, etcétera. Sin embargo, al comprender que dichos modelos pueden combinarse y que la función dinámica del sistema permite la interacción entre primarios y secundarios, comprendemos que un sistema como el de la CF mexicana adquirirá particularidades que la llevan a distinguirse de la foránea, además de que, dentro de sus esquemas de importación y aceptación, generará repertorios domésticos y dimensiones discursivo-simbólicas particulares:

> Es verdad que existen casos fácilmente predecibles, como el de los modelos más utilizados por la gente, en la vida diaria o en ciertos rituales. Dichos casos pueden aparecer como guiones ya confeccionados, esquemas bien definidos, o series claramente delimitadas. De todos modos la mayoría de las situaciones no se ajustan a este patrón, sino que presentan grados de predecibilidad muy variables. El grado de «fijeza» que requiere cada fenómeno, o el grado de «deriva» con el que se permite maniobrar, depende de la posibilidad de combinar distintos modelos. (Even-Zohar, *Polisistemas* 135)

Con base en lo anterior, podemos decir que la creación de repertorios y, más específico, de productos, productores, instituciones y mercados, deriva de la combinación de elementos y modelos preestablecidos, por un lado, así como de su innovación por el otro, esta última, a través de la transformación de los ya existentes. Esto se da, en gran medida, a partir de la importación, aceptación y fabricación de repertorios domésticos. Ahora bien, antes de abordar los procesos de transferencia y las particularidades del esquema propuesto por Itamar Even-Zohar, debemos ahondar en su teoría de los polisistemas para comprender su origen.

El concepto de "sistema" de Even-Zohar parte de algunas nociones del formalismo ruso. En el ensayo titulado "Sobre la evolución literaria", Iuri Tinianov establece que los elementos de una obra pueden ser considerados como hechos literarios por su cualidad diferencial, es decir, por su correlación con una serie de elementos literarios o extraliterarios que se visualizan de acuerdo con el sistema que se use de referencia. Destacamos lo anterior debido a que la ciencia ficción es un concepto moderno que no solo incluye obras o "hechos literarios" que surgieron a partir de la creación de este término, sino que también compete distintos elementos, literarios y extraliterarios, que se agrupan bajo este sistema, de manera posterior a la instauración de dicho término.[99]

Esto implica, en términos de Tinianov, que el sistema de la ciencia ficción se encuentra en constante renovación debido a que sus elementos literarios poseen una función dinámica que cambia con el tiempo y que va incorporando nuevas manifestaciones que se construyen a partir de una estratificación versátil. De ahí que, dependiendo el sistema, puedan agruparse distintos productos dentro del concepto "ciencia ficción", el cual, como se ha visto, presenta numerosas complejidades en cuanto a su definición. Su dinamismo le impide agotarse en un enfoque histórico

[99] Recordemos que Poe, Verne y Wells, íconos de la ciencia ficción mundial, fueron agrupados por primera vez hasta1926, cuando Gernsback publicó el primer número de *Amazing Stories.*

o limitarse a la identificación de cronotopos, sino lo mantiene relacionado con otros sistemas o "series", como las llama Tinianov:

> El sistema de la serie literaria es ante todo un sistema de las funciones de la serie literaria, que a su vez, está en constante correlación con otras series . . . Resumiendo, el estudio de la evolución literaria sólo es posible si la consideramos como una serie, como un sistema puesto en correlación con otras series o sistemas y condicionado por ellos. El examen debe ir de la función constructiva a la función literaria, de ésta a la función verbal. Debe aclarar la interacción evolutiva de las funciones y de las formas. El estudio evolutivo debe ir de la serie literaria a las series correlativas vecinas y no a otras más alejadas, aunque éstas sean importantes. (Tinianov)

De esa manera, Itamar Even-Zohar reitera la necesidad de incorporar al estudio de un sistema literario toda clase de manifestaciones, periféricas o centrales, primarias o secundarias, así como las literarias o no literarias. Comprendemos que, tal como establece Díaz Martínez:

> Para entender las obras de arte canónico es necesario situarlas en correlación con las de arte no-canónico, lo cual incluye no solo la literatura de autores fracasados, sino también las formas que asumen directamente su carácter comercial, con géneros como la novela rosa, el western o la novela pornográfica, además de otros tipos de discurso, como el periodístico, el político, etc. (30).

Esto último se empalma con el concepto de campo, establecido por Pierre Bourdieu, para quien el universo de relaciones personales entre escritores o artista trasciende el medio de actuación estableciéndose, más bien: "Un campo de fuerzas que actúan sobre todos los que entran en ese espacio y de maneras diferentes según la posición que ellos ocupan en él (sea, para tomar puntos

muy distantes entre sí, la del autor de piezas de éxito o la del poeta de vanguardia), a la vez que un campo de luchas que procuran transformar ese campo de fuerzas" ("Campo" 2). Como en el caso de la estratificación entre cánones y periferias, que analiza Even-Zohar, Bourdieu hace lo propio al establecer una lucha entre las posiciones autónomas y heterónomas del campo literario o artístico frente al campo de poder.

Ahora bien, a efecto de profundizar en estas estratificaciones, ya sean concebidas como centro y periferia, o como campo autónomo y heterónomo, mismas que, como hemos visto, no fungen de manera unitaria, sino polivalente, debemos detenernos en el concepto de canon. Para Harold Bloom, el canon, palabra de origen religioso: "Se ha convertido en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete esa elección como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas o, como hago yo, por autores de aparición posterior que se sienten elegidos por figuras anteriores concretas" (30). Con base en lo anterior debemos comprender que la ciencia ficción mexicana tiene una doble condición de marginación frente a los sistemas dominantes: la primera, en cuanto a su comparación inevitable con la ciencia ficción canónica, es decir, la estadounidense y europea;[100] y la segunda, que determina que la producción literaria interna se encuentra supeditada a sistemas clasificadores hegemónicos que priorizan otros temas que pueden considerarse de "alta literatura". Esto último se vincula con el

[100] Esto es aplicable, de hecho, a gran parte de la literatura hispanoamericana. Por ello, Felipe A. Ríos Baeza, en su obra *El desvarío ilustrado. Ensayos sobre narrativa hispanoamericana contemporánea,* logra plasmar, con precisión poética, el papel que juega la literatura hispanoamericana dentro del canon: "En el mejor de los casos, reconocer que no hay posibilidad de aglutinación y que la narrativa hispanoamericana, como Macondo, «está rodeada de agua por todas partes»: es un archipiélago más que un continente. La pregunta parece obligada: ¿son tan *nuestros*, son tan *malditos* los escritores que marcan, desde el canon o desde el «desierto» de ese canon, en palabras de Eleine Showalter, el devenir de las letras que están del lado de acá? Si algo tiene la narrativa hispanoamericana es que es extrañísima. No exótica, ni extravagante, sino rara. Hay que inventarse, constantemente, nuevos instrumentos para indagar en esas islas y a veces correr el riesgo de no saber si se llegará a tierra" (15-16).

poder cultural y la conformación de "culturas paternales" y "subculturas", una cuestión que se aborda en la obra *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*.

Como ya habíamos establecido, al abordar a la CF como sistema partimos de que asociaciones como la AMCyF, integradas por críticos y autores consumados en el país, resultan tan importantes como la proliferación de historietas populares o la realización de eventos masivos como La Mole. Esto es así, puesto que, tal como indica Pierre Bourdieu, el campo literario y artístico está englobado en el campo del poder: "Al mismo tiempo que dispone de una *autonomía relativa* con respecto a él, especialmente con respecto a sus principios económicos y políticos de jerarquización. Por otra parte, ocupa una *posición dominada* (en el polo negativo) dentro de ese campo situado, él mismo, en el polo dominante del campo social en su conjunto" ("Campo" 15). Lo anterior significa que el campo, como eje sistémico, estará determinado por este dinamismo entre las jerarquías o la estratificación que se da, ya sea por autonomía o heteronomía con el campo de poder.

Hemos insistido en que a la CF no podemos analizarla desde las "obras mayores" o canónicas que la componen. Tampoco, desde los repertorios firmes o constantes. Más bien, para obtener una aproximación teórica, debemos enfocarnos en los elementos de un sistema y en las relaciones que se establecen entre ellos. Por todo lo expuesto, debemos entender que la CF va más allá del concepto convencional de género literario, lo que implica que para entenderla nos debamos alejar de aproximaciones meramente históricas, pragmáticas o estructurales y centrarnos en aquellas que involucran una teorización más amplia.[101] Con el fin de comprender esto último, y

[101] Lo anterior, debido a que, de acuerdo a la teoría de los polisistemas culturales, la literatura es un: "«sistema de sistemas» (un polisistema) que incluye desde la estructura interna de las obras (niveles rítmico, sintáctico, léxico, semántico, etc.), hasta las relaciones que ésta establece con otras obras literarias o con otros sistemas lingüísticos o culturales, ya pertenezcan a la «alta» o a la «baja» cultura, y tanto desde un punto de vista sincrónico como diacrónico,

antes de proceder con el análisis del sistema literario de ciencia ficción mexicana deberemos abordar, primero, a la ciencia ficción dentro de la teoría de los géneros literarios; posteriormente, ubicarla dentro de la literatura de la imaginación para, finalmente, establecer la red de relaciones que regulan las actividades del sistema literario de la ciencia ficción mexicana.

así como el entendimiento de la oposición entre centro canonizado y periferia no canonizada como su principal articulación, ideas que continuamente remite a los autores formalistas" (Díaz 31-32).

2.2 Ciencia ficción y teoría del género literario

Para Francisco Chico Rico, el estudio de los géneros literarios requiere de una aproximación teórico-cognitiva y empírica que se empata con los procesos propios de la comunicación. Dentro de los aspectos más útiles para este estudio, dicho autor refiere que:

> La necesaria e ineludible aproximación de los planos de la teoría general y abstracta y de la realidad histórico-literaria concreta –de los géneros naturales o teóricos y de los géneros históricos, empíricos o reales . . . en el marco de la teoría de los géneros literarios contribuye a hacer de las abstracciones genéricas instrumentos flexibles capaces de funcionar como puntos de referencia para el estudio de las semejanzas y de las diferencias entre las obras de arte verbal particulares y no como esquemas rígidamente establecidos a los que estas han de responder obligatoriamente en todos sus aspectos. (Chico)

Esto quiere decir que los géneros literarios no solo fungen como sistemas clasificadores que permiten agrupar ciertas obras bajo un mismo rubro o por características que permiten diferenciarlos, sino que sirven como puntos de referencia en torno a los cuales teoriza la propia suposición clasificadora, misma que incorpora, en ciertos casos, una fenomenología comunicativa inherente a la literatura.[102] Se trata de establecer ficciones de agrupación que permiten la inclusión de obras que bien pueden no compartir los esquemas estructurales o temáticos de cierto género, pero que se incorporan a fin de organizar una crítica en torno a ellos. Este aspecto se empata con las teorías de Jean-Marie Schaeffer, quien al hablar del género determina que:

[102] Cosa que se aprecia, para Claudio Guillén, en el caso de las "artes complejas", como la ópera, el cine o las series televisivas, cuyas "técnicas de presentación no dejan de evolucionar y de enriquecerse" (164).

> Si bien es cierto que cada identificación genérica es de hecho la proposición de un modelo textual, o sea, que es autorreferencial en el sentido que establece identidades tanto como las constata, todo trabajo de clasificación, lejos de alcanzar una supuesta autoorganización interna de la literatura, no es más que un desglose entre otros muchos posibles, una construcción metatextual que halla su legitimación en la estrategia del saber crítico y no en una diferenciación interna unívoca de la literatura. (52)

Esto implica que la actividad crítica que circunda a las propuestas de clasificación por géneros literarios debe trascender la simple estandarización de similitudes y diferencias entre obras. También debe involucrar fenómenos más complejos como las relaciones hipotetizadas a las que hace referencia Itamar Even-Zohar. Lo anterior permite crear campos hipotéticos de relación para el estudio de todas las actividades literarias que prescinden de estándares definidos que intervienen en la identificación de sus componentes. A este respecto, Silvia Kurlat Ares nos dice:

> Es bien sabido que la ciencia ficción resiste definiciones fáciles, al punto que en algún lugar Samuel Delany ha dicho que la ciencia ficción tiene el mismo estatus ontológico que un unicornio. De allí que definirla como un género sea problemático y que muchos de sus cultores prefieran hablar de una modalidad de producción y de lectura. Las definiciones formalistas, las estructuralistas, e incluso las historiográficas muchas veces acaban o bien por limitar su propio objeto de estudio o bien por reducirlo a un objeto inmanejable dentro de los entramados de la cultura popular. (256)

En este contexto, conceptos como productores, consumidores, mercado, institución y repertorios, aportados por Even-Zohar en sustitución al esquema de comunicación de Jakobson, nos serán útiles para profundizar en el dinamismo conceptual del sistema literario. Asimismo, la influencia de los

campos autónomos y heterónomos que establece Bourdieu, resulta sustancial para comprender una funcionalidad integradora de un sistema que no basa su análisis crítico en torno al canon, sino a la oposición de fuerzas y los resultados de dicha pugna, misma que permite incorporar fenómenos distintos a los literarios por el impacto social que tienen dentro de un sistema literario.

Esto es algo que deriva, también, del hecho de que la propia teorización en torno a los géneros literarios despierta cuestiones de mayor delicadeza como el hecho de entender qué es la literatura. En este aspecto, Jean-Marie Schaeffer, en su obra *¿Qué es un género literario?*, cuestiona la relevancia que el tema de los géneros ha adquirido en la literatura, a diferencia de otras disciplinas artísticas. En opinión de este teórico, la razón "subyace en el hecho de que, de manera generalizada desde hace dos siglos, pero de manera más soterrada ya desde Aristóteles, la cuestión está en saber qué es un género literario (y de paso, saber cuáles son los verdaderos géneros literarios y sus relaciones) ya que se supone idéntica a la cuestión de saber lo que es la literatura"[103] (6). Esto quiere decir que la teorización sobre los sistemas clasificadores de la literatura está ligada al problema mismo de la definición de la literatura. Asimismo, Kurt Spang asegura que:

> La complejidad del género literario es precisamente una consecuencia lógica de la pluralidad de ingredientes. Naturalmente, se vislumbra aquí también el peligro de una definición demasiado detallada, tan perjudicial como las definiciones demasiado vagas; o será aplicable a excesivamente pocos fenómenos por ser muy restrictiva o ya no dice

[103] En esto concuerda Claudio Guillén, quien asegura que la cuestión de los géneros ha sido un problema esencial para la literatura puesto que a través de los cuestionamientos que surgen en torno a esto aparecen también las interrogantes ontológicas sobre la literatura y la poesía. Para Guillén, lograr definir esto implicaría: "La muerte inapelable de la literatura y la poesía" (141).

nada aprovechable sobre la realidad que define dando cabida a demasiados fenómenos. (1234)

A pesar de que las discusiones sobre la ciencia ficción como un género son bastante escasas en Hispanoamérica, al menos podemos asegurar que no nos encontramos ante un género específico que reúne un cúmulo de obras con base en una temática en particular.[104] Es importante anotar que esto último no deriva de que la teoría del género literario resulte insuficiente, sino que la TPC es mucho más adecuada para tener una aproximación cultural a un fenómeno como la CF. Se trata de generar una ficción de agrupación que ayude a identificar ciertas obras que pueden resultar inclasificables dentro de otros parámetros similares. En este aspecto, María Zambrano afirma que "Lo que diferencia a los géneros literarios unos de otros, es la necesidad de vida que les ha dado origen. No se escribe ciertamente por necesidades literarias, sino por necesidad que la vida tiene de expresarse" (25). Esto explica, en cierto grado, que las obras de ciencia ficción, a pesar de encontrarse en distancias remotas, puedan acaparar los mismos temas sustanciales o, por continuar usando el concepto de Bajtín, los mismos cronotopos. Se trata de una manifestación generalizada que avanza a la par de las cuestiones filosóficas que trae aparejado el transcurso del tiempo, los cambios políticos, sociales y económicos, así como el desarrollo tecnológico. De ahí nuestra propuesta de clasificación basada en las dimensiones discursivo-simbólicas, toda vez que puede atender épocas distintas, así como corrientes y manifestaciones literarias particulares que no se ajustan, necesariamente, a los estándares comunes del concepto de género, sino que tratan de trascenderlo.

[104] Algo que sucedía, por ejemplo, con el tema de lo fantástico. Omar Nieto, en su libro *Teoría general de lo fantástico,* menciona que: "Casi ningún teórico contemporáneo a Tzvetan Todorov escapó la intención de realizar una clasificación temática sobre el fenómeno de lo fantástico. Hoy, tras el análisis detallado de autores como Cortázar o Borges, dichas tipologías resultan inoperantes para explicar el fenómeno, al menos para la totalidad de los casos" (31).

Establecer una teoría de géneros que permita englobar todos los fenómenos que circundan a la ciencia ficción resultaría ocioso, ya que no solo se compone de la identificación de estructuras afines, cronotopos, épocas o autores, sino que también está definida por otra clase de fenómenos o actividades extraliterarias, secundarias y periféricas, algo en lo que hemos insistido. La conceptualización de género termina por ser un elemento más dentro del esquema propuesto por Itamar Even-Zohar, toda vez que puede apuntar hacia una construcción de mercado o, aludiendo a Bourdieu, de un campo heterónomo. Aunque el concepto de género trasciende lo meramente comercial, lo cierto es que la TPC engloba fenómenos multifacéticos y otorga un campo cultural mucho más amplio en su estratificación. Esto nos permitirá generar una clasificación distinta a las comúnmente establecidas por los teóricos del género. De ahí que Kurlat insista en no definir la CF latinoamericana como un género ya que suele entrar en conceptualizaciones que reducen su objeto a la cultura popular:

> Aún esta última aproximación es problemática, ya que cabría preguntarse en qué consiste un fenómeno popular (e incluso de masas) que es mayormente consumido por públicos educados, con altos porcentajes de receptores universitarios en sus rangos, y cuya repercusión, fuera de algunos contados productos, tiene un alcance y una distribución cercanos a lo artesanal. Dentro de este marco pueden ubicarse trabajos como el de Honores que indaga sobre la evolución de la historieta de ciencia ficción en Perú o el de Miguel García sobre la evolución del cine mexicano de ciencia ficción. (256-257)

En este sentido, aunque el concepto de género no solo encuadra cuestiones comerciales, ayuda al establecimiento de patrones y fórmulas que estandarizan productos para su ulterior distribución a un grupo de consumidores específicos. De ahí que este apartado sirva de base para, posteriormente,

hablar de la CF en cuanto a la TPC. Esto es algo que despunta, por ejemplo, en la cinematografía. De ahí que Noemí Novell, al referirse al texto *Los géneros cinematográficos*, de Rick Altman, opina lo siguiente respecto a la función del género como vehículo mercadotécnico: "La industria cinematográfica —en particular la de Hollywood— se ocupa, de manera previa a la producción de una película, de determinar a qué género ha de pertenecer y, por lo tanto, cómo se ha de producir. Dicho proceder se relaciona estrechamente con el contrato espectatorial en tanto que el filme ha de ser atractivo para el mayor rango posible de públicos." (73). Asimismo, en su ensayo "El Derecho y los géneros cinematográficos: panorama general", Juan Antonio Gómez García apunta que:

> De sobra es sabido que la categoría de *género* ha sido y es de gran importancia en todas las facetas del medio cinematográfico. Para los teóricos del cine (historiadores, críticos, etc…) ha sido objeto de preocupación central la elaboración de una teoría de los géneros, hasta el punto de que, en muchas ocasiones, esta ha sido la auténtica *piedra de toque* del rango epistemológico de una teoría cinematográfica. (11-12)

Aunado a lo anterior, el género termina fungiendo como una ficción de agrupación para numerosas cuestiones teóricas y epistemológicas. De ahí que basarnos en la teoría de los géneros para abarcar la CF permite encuadrarla en un marco teórico que incorpore los distintos elementos que la conforman, así como de la lucha de fuerzas causada por la estratificación de sus centros y periferias, sus campos y subcampos.

A diferencia de la conceptualización cinematográfica de género, la ciencia ficción, como sistema, no se limita a procesos mercadotécnicos de estandarización,[105] sino que estos últimos

[105] Por ello Adam Roberts, al referirse a la polémica que ha surgido en torno a la definción de ciencia ficción, enfatiza que: "There is a kind of weariness in this sort of circular reasoning, underlain by a sense that the whole business of definition is nothing more than a marketing exercise" (2).

forman parte de una función dinámica que parte de la transferencia, importación, aceptación y fabricación de repertorios domésticos. La CF, como sistema, no puede constreñirse al análisis de cronotopos delineados puesto que su dinamismo radica en la sinergia con otras actividades, literarias y extraliterarias, que trascienden el concepto tradicional de género:

> Además, al igual que los distintos estratos, géneros u obras específicas no se pueden estudiar aisladamente, cada literatura o sistema literario funciona a su vez como elemento de un polisistema formado por las relaciones que se establecen entre varias «literaturas» y por sus relaciones con otros sistemas semióticos, todos ellos integrados en el «mega-poli-sistema» mayor de la cultura y la sociedad (Díaz Martínez 37).

Con base en esto último, podemos comprender que la teorización sobre la ciencia ficción implica una red de relaciones mayores que la agrupación establecida por las teorías de los géneros, y que su vínculo, por ejemplo, con otras disciplinas artísticas, presentan como más apta la teoría de polisistemas culturales de Itamar Even-Zohar. Tal como establece Rebetez: “La ciencia ficción no es solamente literatura. La correlación de las artes de todas las épocas hace que el arte del siglo XX, sea un arte de ciencia ficción. El cine, la televisión, entre otros medios, hacen realidad la conjunción arte-ciencia” (15).

2.3 La literatura de la imaginación

La mayoría de las teorías en torno a la ciencia ficción y a la literatura fantástica tienden a discernir una de otra, posicionando a la primera como un género moderno, mientras que la literatura fantástica encuentra sus orígenes en los mitos y épicas de las civilizaciones antiguas. De ahí que la teoría de lo fantástico se remonte a las primeras manifestaciones literarias, además de que presenta nociones sustanciales para la literatura en general, mientras que la CF, como hemos visto, atrapa la atención de algunos ensayistas que, en la segunda mitad del siglo XIX, comienzan a concebirla como un género popular.

En este sentido, es importante mencionar lo que Fernando Ángel Moreno reflexiona en su ensayo "La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción". Para este autor, cuando se acude a un congreso sobre literatura fantástica, lo "fantástico" se presenta como un concepto claro, o al menos se aprecia un consenso entre quienes acuden al mismo, mientras que, en el caso de la CF, la discusión sigue siendo ambigua, al grado de que no existe anuencia respecto a su definición ("Ficción" 66).

Fernando Ángel Moreno resulta demasiado optimista al pensar que la literatura fantástica posee nociones más claras que la ciencia ficción. A pesar de que los estudios sobre lo fantástico son abundantes, además de que anteceden a las investigaciones sobre la ciencia ficción, la disgregación de ambos conceptos ha abierto numerosas encrucijadas, al grado de que la imposibilidad para delimitarlos permite vincularlos sistémicamente como lo han hecho los investigadores y escritores contemporáneos al hablar de la literatura de la imaginación. Como bien establece Silvia Kurlat: "La importancia hegemónica que asumen tanto la literatura fantástica como el realismo mágico como instrumentos de análisis vino a desestabilizar el modo en que se percibieron los objetos de una ciencia ficción cuyos bordes inestables nunca permitieron que se adscribiera a fáciles categorizaciones" (257). Esto último es sustentado también por Rinaldo Acosta quien manifiesta que: "Leyendo las obras de algunos de los primeros cultores de la CF en América Latina, observamos que ellos tampoco establecían la clara delimitación entre CF y fantasía que se había convertido en artículo de fe en la CF angloamericana durante la Edad de Oro. La CF inicial latinoamericana a veces parecía una variedad de la literatura fantástica con algunos aportes de la poética de la CF" ("Ciencia").

Un ejemplo de esta vinculación lo apreciamos en "Recreo sobre la ciencia-ficción", poema de Alfredo Cardona Peña, publicado en 1967, que mencionamos brevemente durante nuestro

repaso histórico. En su obra lírica, el autor costarricense, radicado en México, hace un homenaje[106] a la CF desde una perspectiva que comprende a la literatura de la imaginación como unidad sistémica.

Así, el poeta hace referencia a numerosos acontecimientos, autores y obras, sustanciales para la historia de la ciencia ficción. Menciona, como ejemplo, la reunión de Villa Diodati[107] en la que Lord Byron, John William Polidori, Percy Bysshe Shelley, Mary Wollstonecraft Godwin y Claire Clairmont, dieron vida a lo que muchos consideran la primera obra de CF: *Frankenstein o el Moderno Prometeo*: "[La CF] fue invitada de honor en la memorable velada de Villa Diodati, / donde el infortunado señor Polidori, y la inteligentísima señora / [Shelley / se citaron para celebrar el nacimiento del vampiro[108] y de Frankenstein, respectivamente" (191).

Entre los autores a los que Cardona Peña dedica sus versos, se encuentran los grandes íconos de la CF, tales como Ray Bradbury, Arthur C. Clarke u Olaf Stapledon. Asimismo, el poeta vitorea al "Gran Abuelo", como llama a Julio Verne: "Al día siguiente, 8 de febrero, cumplía 160 años el Gran Abuelo, / y los insectos telepáticos suplicaron a todos los doctocosmos y poetanautas / que acudieron a felicitarlo en su antiguo y reverenciado submarino" (193). La celebración lírica de Verne cuenta con el astronauta ruso Constantin Ziolkovski, así como con la maestra norteamericana y escritora Zenna Henderson, esta última, que entrega al Gran Abuelo un "antropoelectroncito", un autómata de 15 años, el cual, se dirige de este modo al Padre de la Ciencia Ficción:

[106] El poema pudo haber sido escrito a raíz de alguna beca otorgada a este autor, como puede desprenderse del siguiente verso: "Cuando, aprovechando la pequeña mensualidad que le ofrece la / [ciencia en una beca generosa, / trabaja por estimular a su bienhechora con el espectáculo de sus / [capitales futuros" (Cardona 190).
[107] Acaecida en una villa de Suiza, cercana a Ginebra, en 1816.
[108] En referencia a *El Vampiro*, novela de Polidori publicada en 1819.

> *Felicidades abuelo julio verne toc toc me llamo pablo huldt, y he sido construido en copenhague con los más finos aluminios toc toc toc, aunque el verdadero pablo huldt me lleva alguna ventaja toc toc sobretodo por sus materiales sicológicos toc toc puedo decirle que he triunfado en el concurso del periódico sputnik toc toc que para celebrar sus 160 años toc ofreció premiar al chico que realizara la vuelta al mundo en un segundo toc yo tardé medio segundo pero considero mi hazaña in fe fe rior toc a la que realizó el héroe phileas fogg*[109] *toc toc tomando en cuenta que en su tiempo no existían los robots toc toc toc TOOOOOOC".* (193)

Además de las peculiaridades líricas empleadas por Cardona Peña, cabe agregar que "Recreo sobre la ciencia-ficción" no se limita a vitorear obras o autores de la CF, sino que incorpora a otras aristas de la literatura, tales como a los padres del horror cósmico o sobrenatural: "El imprescindible Lovecraft, el admirado Blakwood / Lloyd Biggle (autor de un portentoso *Monumento*) / y el señor Anderson, impresionante como *Un viaje a la eternidad* / seguían el trágico John Wyndham / (cuya *Supervivencia* es una clásica joya del horror cósmico)" (194). Asimismo, Cardona Peña hace alusión a "la fantasía" como una musa que: "Entregó su mano a los que inventaron asambleas de rayos / [en las nubes . . . anduvo envuelta en citas de hechiceros, comió con los profetas, / sonrío a los que separaban el mar para que pasasen los ejércitos, / sopló sobre la frente de los ancianos / Biblias y Popol Vúhes, Viracochas y templos en las alturas" (190).

En resumen, Alfredo Cardona Peña conjunta, en su poema, los diferentes "géneros" que conformarían, para algunos teóricos, la llamada literatura de la imaginación, misma que incorpora, como lo hace la obra lírica del autor tico, a la literatura fantástica desde sus orígenes, al horror en

[109] Protagonista de la novela *La vuelta al mundo en ochenta días.*

sus diferentes expresiones, así como a la ciencia ficción. A pesar de que en México los investigadores separaron estas literaturas hasta los años 80,[110] Cardona Peña logra ligarlas en 1967 para elaborar una oda perspicaz e innovadora.

Otro importante suceso en este rubro es la antología *Cuentos fantásticos mexicanos,* compilada y prologada en 1986 por María Elvira Bermúdez, a quien mencionamos brevemente y quien destaca por sus novelas y cuentos policiacos, así como por crear a la primera investigadora de las letras mexicanas: María Elena Morán, quien junto a su esposo, un diputado de Coahuila, desenreda misterios por necesidad o afición. *Cuentos fantásticos mexicanos* compiló textos de destacadas autoras y autores tales como Elena Garro, Francisco Tario y Amparo Dávila.

También destaca la antología de Frida Varinia *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*, de 1992. Estas compilaciones permitirían definir, con mayor rigor académico, el concepto de fantástico y comenzar a emparejarlo con el de la literatura de la imaginación.

Al igual que con la definición de CF, incursionar en el concepto de lo fantástico implica ciertas complejidades conceptuales. Podemos acudir a nociones fundamentales, como a la teórica Marisol Nava, quien ha ahondado en el cuento fantástico mexicano y para quien: "Esta facultad radica en el indisoluble vínculo originado en los correlatos realidad /ficción, natural / sobrenatural, posible / imposible, entre otros, los cuales ponen en juego a lo fantástico al, teóricamente, apelar a conceptos como mimesis, referente o verosimilitud, todos ellos preocupación de la literatura en general y de la fantástica en particular" ("Persistencia"). Para esta autora, el estudio clásico de Tzvetan Todorov y las aportaciones de autoras contemporáneas como Rosalba Campra permiten

[110] Cuando autores como Gerardo Horacio Porcayo, José Luis Zárate, Ricardo Bernal o Federico Schaffler empezaron a juntar los distintos repertorios en revistas como *La langosta se ha posado, Umbrales* o *La Mandrágora.*

discernir los niveles textuales y articular el concepto de fantástico a partir del rompimiento de lo insólito con lo real:

> En dicha ruptura o transgresión, el registro de la ambigüedad resulta definitorio e imprescindible . . . De este modo, la literatura fantástica en México, como un proyecto estético identificado plenamente, donde se expone la problemática en torno a una construcción mimética y su posterior transgresión, lo cual apela a lo anormal, sobrenatural o insólito, surge a partir de la segunda mitad del siglo XIX. (Nava, "Persistencia")

Podemos agregar que, para Paula Kitzia Bravo Alatriste: "Entendemos a la literatura fantástica como parte de una realidad constante, cotidiana que se quiebra por una vacilación, otra realidad inquietante" (133). De ese modo, esta transgresión entre lo real y lo irreal permite comprender el efecto fantástico que tienen una gran cantidad de cuentos mexicanos del siglo XIX y que iría fortaleciéndose para crear un sistema propio. De ese modo, partiendo de las estructuras textuales de rompimiento, llegamos a crear un sistema que, como la CF, articula fenómenos culturales que trascienden el texto literario. Recordemos, en este sentido, que Silvia Kurlat establece que la importancia hegemónica de la literatura fantástica y el realismo mágico en Latinoamérica desestabilizan los bordes de la CF. De ahí que:

> Esa inestabilidad puede observarse, en parte, en cierta falta de consenso analítico a la hora de utilizar vocabularios por parte del conjunto de los críticos: hasta dónde la ciencia ficción es un género o una modalidad, cuál es el límite que la separa de lo fantástico, y cómo entender los universos visuales y narrativos que genera a partir de esas (in)definiciones no son una parte menor de los debates.

En “Teoría y práctica de lo fantástico. Rupturas y modelos”, Ana María Morales establece que lo fantástico: “Ese ente evanescente, inasible e indefinible, a veces género, a veces categoría, otras subgénero o especie, parece mutar entre las manos de los críticos y escritores para elaborar teorías que se vuelven inexactas justo después de revistarlas” (23). A esta actividad se suma la gama de teóricos que han incursionado en el tema de lo fantástico. De acuerdo con Fortino Corral:

En lo que respecta a la conceptualización del género fantástico, en ensayo de Todorov mencionado arriba proporcionó en los años 70 las bases iniciales para la reflexión sobre el género. Pronto se dejaron ver sus limitaciones para dar cuenta de la amplia gama de formas y funciones en la literatura contemporánea del subcontinente, lo cual propició un trabajo notable de teorización por parte de los estudiosos del género en el ámbito hispanoamericano; la compilación realizada por José Miguel Sardiñas en su libro *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica* (2007) es una muestra elocuente de dicha aportación. (17)

Para comprender el concepto de literatura de la imaginación, es importante discernirla de lo que Omar Nieto denomina el “sistema de lo fantástico”, aclarando a su vez que dicho ensayista no usa el término de “sistema” basándose en los autores que han servido para nuestro marco teórico,[111] sino como una: “Estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*, que permite al menos tener tres formas de conjugar los elementos que interactúan” (54). De ese modo, Nieto establece una propuesta para identificar la irrupción de lo extraño en el orden de lo cotidiano.[112] Esta intromisión, que se traduce como una materialización de la otredad (77), genera

[111] En todo caso, el sistema de lo fantástico, como lo concibe Nieto, se asemejaría a un repertorio dentro del sistema de la literatura de la imaginación.
[112]

tres paradigmas que derivan de los elementos que integran dicho sistema: lo clásico, lo moderno y lo posmoderno. Sin profundizar en cada uno de estos paradigmas, podemos mencionar que están construidos a partir de los elementos que generan la irrupción de lo extraño, de lo otro, en el mundo que identificamos con el nuestro, así como el grado de relativización que existe entre estos dos planos al grado de que, en el caso posmoderno, se vuelve bastante difuso (Nieto 235).

Para Marisol Nava Hernández, en el caso de México, la literatura fantástica surge "en la segunda mitad del siglo XIX con esporádicos cuentos como «Un viaje al purgatorio» de Vicente Riva Palacio (1832-1896), «Lanchitas» de José María Roa Bárcena (1829-1908), «El buque negro» de José María Barrios de los Ríos (1864-1908), «La cena» de Alfonso Reyes (1889-1959) y «A Circe» de Julio Torri (1889-1959), por mencionar a los principales" (266). Estos textos pueden representar el paradigma clásico al que se refiere Nieto y de ahí la importancia de diferenciar "lo fantástico" como elemento literario del sistema de lo fantástico, lo que nos puede llevar a incorporar los textos mitológicos precolombinos, así como ciertas obras de la Colonia en México. Aun así, como dijimos Marisol Nava basa su clasificación, más que en un paradigma, en los conceptos teóricos establecidos por Tzvetan Todorov, lo que sujeta lo fantástico a un aspecto temático, pero bien sustentado, antes que a una estrategia literaria.

Con el fin de poder ceñirnos a nuestro marco teórico debemos hacer a un lado la conceptualización sistémica que realiza Omar Nieto en su *Teoría de los fantástico* para hablar, más bien, del sistema literario de lo fantástico en los términos de Itamar Even-Zohar. En este sentido, debemos esclarecer que, en años recientes, la división entre ciencia ficción y lo fantástico se ha vuelto cada vez más difusa para dar lugar a un término novedoso: "Desde hace varios años las universidades francesas vienen prestando atención desde distintos enfoques disciplinarios a la

ciencia ficción y al fantástico, que suelen encuadrar dentro de lo que llaman literaturas de lo imaginario" (Abella 940).

En este contexto, los investigadores de varias instituciones han creado importantes grupos de estudio, seminarios, congresos y publicaciones vinculadas con el sistema literario de lo imaginario. Ejemplo de esto último es el Centre d'Etudes et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire, fundado en 1979 por Maurice Lévy. Dicho centro, que se encuentra adscrito a la Universidad de París XII-Créteil, es dirigido por Françoise Dupeyron-Lafay y Christian Chelebourg, quienes durante su gestión han defendido la conjunción de CF y literatura fantástica en un solo sistema: lo imaginario.

De ese modo, diversos géneros de literatura o, más bien, diferentes repertorios de varios sistemas literarios terminan por agruparse en uno solo. Los paradigmas del horror como la escuela gótica histórica o el horror sobrenatural se unen con el realismo mágico o la épica posmoderna de la literatura fantástica,[113] así como con el *space opera* o el *steampunk* de la CF:

> Vous aimez... ou vous détestez : l'érotisme vampirique, les elfes et les dragons, les vaisseaux spatiaux et les petits hommes verts, l'esthétique *steampunk*... Et l'imaginaire ? Pour paraphraser ce que China Mieville fait dire au narrateur de son dernier roman: le désir de raconter est aussi vieux que l'humanité. Et bien sûr, toute littérature est imaginaire. L'auteur crée son univers, le lecteur en recrée un nouveau... *Quid* alors des littératures de l' imaginaire, de la théâtrale suspension volontaire de l'incrédulité,[114] de

[113] "*fantasy* se traduit à peu près par «littératures de l'imaginaire», pour désigner les produits de l'imagination dégagés de tout objectif mimétique. La «*fantasy*» anglophone se distingue en multiples sous-genres, de l'*epic fantasy* de Tolkien à l'*heroic fantasy* de Howard, mais aussi une *low fantasy* au cadre familier qui se confond assez nettement avec notre fantastique, ou encore une *dark fantasy* qui va pouvoir récupérer les corpus où le fantastique tend vers l'horrifique... L'adjectif construit sur «*fantasy*» n'est autre que «*fantastic*», «*fantastic literature*» synonyme de *fantasy*" (Besson 9).
[114] Samuel Taylor Coleridge analiza este concepto en su *Biographia Literaria*, publicada en 1817.

> l'évasion chère à Tolkien, de la prégnance de la science et des technologies, ou encore du fameux *sense of wonder*? (Halff 7)

La importancia de la conjunción de todos estos repertorios o paradigmas, como los llama Nieto, radica en la conceptualización de un sistema que al igual que el de la CF, no se construye en torno a un centro y a una periferia, sino que incorpora diversos fenómenos que trascienden lo literario y crean diversos campos de posición. Esto quiere decir que, al ampliar el sistema asociado con lo imaginario, los diferentes repertorios de la ciencia ficción también se ven fortalecidos por instituciones que actúan en aras de ellos, como sucede con el mencionado Centre d'Etudes et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire. De ese modo, a través de la relación entre estos sistemas, encontramos un cambio en lo que Bourdieu denomina el "campo de las tomas de posición", comprendiendo a este último como:

> El conjunto estructurado de las manifestaciones de los agentes sociales comprometidos en el campo — obras literarias o artísticas, evidentemente, pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas, etc.—, son metodológicamente indisociables (esto contra la alternativa de la lectura interna de la obra y de la explicación mediante las condiciones sociales de su producción o de su consumo). ("Campo" 4).

De acuerdo con Bourdieu, a través de estos cambios en el campo de la toma de posición, el universo de las opciones que son ofrecidas a los productores y los consumidores se transforma, lo que deriva del: "Encuentro entre las intenciones subversivas de una fracción de productores y las expectativas de una fracción del público (externo), y, por ende, por una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo del poder" ("Campo" 4). Por lo anterior, mercado e institución,

dos nociones que Bourdieu sustituye por el concepto de campo, por parecerle insuficientes,[115] replantean el valor que adquieren ciertos productos dentro de su espacio de posición frente a los productores y al consumidor. Con la creación de campos vinculados con la literatura de la imaginación, se generan nuevos universos que permiten modificar la perspectiva desde la que se concibe a la CF: "El sentido de una obra (artística, literaria, filosófica, religiosa, etc.) cambia automáticamente cuando cambia el campo dentro del cual ella se sitúa para el espectador o el lector" ("Campo" 5).

Para ahondar en esto último, podemos hablar sobre lo que se conoce como *fandom*, espacio hipotético o *kingdom* en el que interactúan los fanáticos de productos vinculados con el sistema de la literatura de la imaginación. En este espacio, grupos como los *trekkie's*, como se conocen a los seguidores de la serie *Star Trek*, entusiastas de las obras de J.R.R. Tolkien, así como jugadores de *Magic: The Gathering*[116] o *Dungeons & Dragons*,[117] interactúan en un mismo mercado que suele materializarse en convenciones o eventos masivos. En estos casos, los consumidores o fanáticos son quienes determinan el campo de toma de posiciones de las obras cuyo valor se transforma conforme a su actividad, convirtiéndose, ellos, en los factores de poder que llevan a un campo de producción amplio y heterónomo.

---

[115] "Nada se gana reemplazando la noción de campo literario por la de «institución»: además de que puede sugerir, por sus connotaciones durkheimianas, una imagen consensual de un universo muy conflictivo, esa noción hace desaparecer una de las propiedades más significativas del campo literario, a saber, su bajo grado de institucionalización" (Bourdieu, "Campo" 4).

[116] Juego de cartas, en el que se plantean estrategias vinculadas con mundos y personajes fantásticos, que fue creado en 1993 por Richard Garfield. En un artículo publicado en *MIT Technology Review*, se categoriza como el juego más complejo del mundo. Esto, a raíz de un análisis realizado en computadora por Alex Churchill, un investigador de Cambridge que codificó la estructura del juego: "Churchill and co begin by translating the powers and properties of each card into a set of steps that can be encoded. They then play out a game between two players in which the play unfolds in a Turing machine. And finally they show that determining whether one player has a winning strategy is equivalent to the famous halting problem in computer science . . . So Churchill and co's key result is that determining the outcome of a game of Magic is non-computable" (Emerging).

[117] Juego de rol de la compañía Wizards of the Coast, la misma que lanzó *Magic: The Gathering.* El original fue diseñado por Alex Gygard y Dave Arneson en 1974. Actualmente se encuentra en la 5ª edición.

Tanto para Itamar Even-Zohar, como para Pierre Bourdieu, los repertorios periféricos o subculturales ayudan al fortalecimiento de un sistema. Un sistema como el de la imaginación no puede conformarse por productos específicos, como el texto literario, sino que también incluye cualquier manifestación periférica como el cómic[118] y los juegos de rol. En la literatura de la imaginación, estos productos son sustanciales para entender la ampliación del campo de producción, porque dichas manifestaciones son la causa de que Tolkien, Lovecraft o Asimov, continúen leyéndose con ahínco e incluso con renovado entusiasmo. La realización de convenciones de comics resulta tan importante como, por ejemplo, la labor de unidades de investigación como el Centre d'Etudes et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire. Al final, el dinamismo del sistema persiste debido a la articulación de todas estas actividades, las cuales imbuyen fuerza entre ellas y se enlazan con otros sistemas. Esto quiere decir que la CF no puede estudiarse, como hemos reiterado, desde un mecanismo aislado y dirigido, únicamente, a las obras que conforman el canon ni a cierta clase de productos. Por el contrario, la teorización de la CF exige una visión interdisciplinaria y sistémica, como la que aportan Even-Zohar o Bourdieu. De ahí que la investigación de Nieto resulte inadecuada toda vez que limita su análisis sobre lo fantástico al enclaustrarlo en la "alta literatura", presentando, así, una versión parcial de sus "paradigmas", mismos que solo recogen la literatura de centro con obras clásicas como *Drácula* y llegando hasta el fantástico "posmoderno" de un autor como Jorge Luis Borges.

[118] Recordemos el citado artículo de "El arte de un futuro indeseable. Minorías y masas", de Guillermo de Torre, quien, al vaticinar la decadencia de la literatura, habla del comic y la ciencia ficción como artes menores que ponen en riesgo a las letras: "Las «tiras cómicas» continúan cada día obteniendo mayor número de lectores; se infiltran insidiosamente en los lugares que creíamos más inmunes al contagio, se multiplican en forma de folletines populares; en suma, llevan el horizonte visible del lector no prevenido y amenazan con suplantar cualquier otro tipo de «lectura», llegando a ser la única literatura de un futuro indeseable (23).

Alberto Chimal[119] y Bernardo Fernández *Bef*, dos exponentes fundamentales de la literatura de la imaginación en México excluyen manifestaciones distintas a las del canon literario, ya sea universal o hispanoamericano. Para el primero de ellos, por ejemplo, el consenso sobre transitar hacia la literatura de la imaginación se presenta como un propósito por parte de los autores de este sistema para reivindicar su literatura y que esta logre escindirse del fenómeno masivo relacionado con cierto tipo de *best seller* o productos de consumo masivo vinculados con "lo fantástico":

> ¿Por qué podría interesarnos el insistir en que nuestras obras no sean llamadas de fantasía? Porque el término, desgraciadamente, se ha desgastado con el tiempo: la mayor parte de las personas, debido a la influencia de los medios masivos, escucharán hablar de lo fantástico y pensarán en los libros de Harry Potter, en películas como *El hobbit* o series de televisión como *Game of Thrones*. (Chimal, "Sobre")

Para Alberto Chimal, la literatura de la imaginación, si bien puede centrarse en los paradigmas establecidos por Nieto, construye una propuesta distinta al recoger la obra de autores clásicos como Gustavo Adolfo Bécquer, Elena Garro o Francisco Tario, [120] así como esa gama de propuestas

[119] Alberto Chimal, originario de Toluca, Estado de México, en donde nace en 1970, es uno de los expositores más consagrados de la literatura de la imaginación, en México y Latinoamérica. Finalista del Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos con *La torre y el jardín*; ganador del Premio Bellas Artes de Narrativa "Colima" con *Manda fuego*, del Premio Bellas Artes de Cuento San Luis Potosí. Chimal es autor de numerosos libros de cuentos que incursionan en la ciencia ficción, lo fantástico y el terror, como *Grey* (2006) o *La ciudad imaginada* (2009).

[120] La obra de Francisco Tario fue relegada durante mucho tiempo al olvido. Este escritor ha incitado, principalmente, al análisis de la literatura fantástica dentro de las letras mexicanas. A este respecto, Mario González Suárez refiere que: "Si Francisco Tario no hubiera nacido en México hoy lo veríamos incluido en el canon de la literatura hispanoamericana. Aunque en su momento a sus obras no le faltaron los comentarios de lectores inteligentes —entre ellos Octavio Paz, Celestino Gorostiza y José Luis Martínez—, una inercia muy poderosa se ha opuesto a la consagración de Tario como un autor nacional, condición *sine qua non* para la promoción en el extranjero. Veremos que la marginalidad de Tario dice más de nuestro medio literario que de su obra, leída hasta ahora por una secta de devotos" (9). Aunque de manera explícita, Tario nunca incursionó en la CF, su obra de teatro *Terraza con jardín infernal* nos presenta un tiempo posterior a una hecatombe atómica, en el cual los humanos, unos seres plásticos, fueron creados por alguna causa oculta y ominosa. La conjunción del sueño, la muerte y la locura, son el tópico de esta obra, como en gran parte de su producción literaria.

emergentes como en el caso de Verónica Murguía,[121] Pablo Soler Frost[122] o Mario González Suárez.[123] Esto implica una escisión, presumiblemente cualitativa, de una gran cantidad de repertorios que no se ajustan a los estándares literarios de estos autores, lo que deviene en una distinción entre lo que podrían ser obras de "imaginación", con alta calidad, y las obras de "fantasía", con calidad más baja.

Bajo la óptica de Chimal, nos encontramos ante un grado de consagración específica cerrado, lo que mantendría al campo de la literatura de la imaginación con una producción restringida debido a que solo los productores constituirían el mercado de los mismos productores. A pesar de que Chimal indica que la literatura de la imaginación: "Se encuentra no solo en posición de ser subversiva, sino simplemente incomprendida" ("Sobre"), Chimal parece sujetar el sistema a un consenso de escritores que deciden separarse de los productos de consumo masivo. Esto último no excluye el hecho de que, al establecer el concepto de literatura de la imaginación, Chimal genere un campo de toma de posiciones que ayuda a generar cierta autonomía además de una: "Definición crítica del mundo social para movilizar la fuerza virtual de las clases dominadas y subvertir el orden establecido en el campo del poder" (Bourdieu, "Campo" 20). Esto puede apreciarse en uno de los proyectos que Alberto Chimal lanzó junto a la escritora Raquel Castro. Nos referimos al portal *La imaginación en México,* un blog en el que se le invitó a distintos autores vinculados con este sistema

[121] Nacida en la Ciudad de México en 1960, en el 2013, Murguía obtuvo el Premio Gran Angular de literatura juvenil con su obra *Loba*, una novela de épica medieval desarrollada en el Reino de Moriana.
[122] Originario de la Ciudad de México, Pablo Soler Frost tiene una amplia trayectoria literaria que destaca por sus labor narrativa y ensayística con obras galardonadas con el Premio Bellas Artes de Narrativa Colima, como en el caso de *Yerba Americana*, de 2009.
[123] Además de ser un prolífico y multipremiado narrador, González Suárez ha destacado por su labor de rescatista de textos y autores marginales, como sucede con las obras de Francisco Tario o de los autores recopilados en *Paisajes del Limbo*. En este contexto, resaltamos su labor como editor de la Colección Singulares, de CONACULTA, que publicó el trabajo de autores como Osvaldo Lamborghini, Raymond Carver, Pedro F. Miret y Francisco Tario.

a subir su semblanza, una muestra de su obra, así como una lista de recomendaciones sobre otros escritores en dicho sitio web:

> Este sitio se propone albergar información acerca de narradores mexicanos que hayan escrito y publicado obras de imaginación fantástica.
>
> No entendemos lo fantástico como un «género», (como la *fantasía heroica* a la J. R. R. Tolkien, por ejemplo) sino como un recurso narrativo, una serie de temas y argumentos y una actitud ante la representación de la realidad en la literatura. Así definida, la imaginación fantástica está presente en muchas obras de la literatura mexicana, tanto de las que se consideran parte del «canon», literario como de otras que se juzgan fuera de él. (Castro y Chimal)

La labor de *La imaginación en México*, que inició en 2013 y tuvo su último *post* el 20 de agosto de 2016 con la muerte de Ignacio Padilla, se muestra como un importante mecanismo para fortalecer este sistema en nuestro país. Sin embargo, parece limitar sus repertorios a las obras de los autores que conforman, en el más tradicional sentido, un círculo literario. Aunque la invitación de Alberto Chimal y Raquel Castro es abierta y los mismos escritores que ingresaban a dicha página[124] podían proponer a otros tantos, se mantiene la línea de escindir la narrativa u obra de ciertos autores mexicanos de esa otra literatura de consumo masivo, como las grandes sagas mercadotécnicas de *Crepúsculo*, *Harry Potter*, y todas aquellas que han demeritado, según este gremio, la calidad literaria de lo imaginario.

[124] "El sitio se irá actualizando con fichas de autores vivos, cada uno de los cuales propondrá una muestra de su trabajo y recomendará a dos o tres autores más, a la manera de los blogs de poetas del proyecto *Las elecciones afectivas*. Además, el sitio contendrá noticias de libros, números monográficos en revistas impresas o digitales y cualquier otra información pertinente que se pueda reunir" (Castro y Chimal).

Bernardo Fernández *Bef* se muestra más conciliatorio al mencionar, en una entrevista, que la literatura de la imaginación se presenta como un espacio inmenso en el que tienen lugar un gran número de temas: "Es un espacio muy, pero muy extenso en el que existen anaqueles, vitrinas o estantes para los robots, los extraterrestres, los monstruos más extraños, las hadas, seres del más allá, los gnomos y duendes" (Notimex). Incluso, aunque de manera tangencial, *Bef* integra la literatura policiaca a esta ecuación, lo que implica hacer crecer el sistema de la imaginación, no con base en las propuestas temáticas o a las teorías de los géneros, sino con la idea de que la literatura "de género",[125] en oposición al canon o la literatura hegemónica, puede ser agrupada en un mismo rubro.

La integración del terror y el horror o, más adelante, la literatura policiaca o el género negro, como repertorios de distintos sistemas que se relacionan entre sí, nos ayuda a comprender los alcances que tiene esta clase de literatura y la importancia de analizarla bajo la teoría de los polisistemas. Lo anterior nos remite al concepto de "intra-relaciones" que refiere Even-Zohar, en el cual comprendemos que factores socio-culturales y semi-independientes, que parecen responder a leyes propias, se integran en un mismo sistema (23) que, a su vez, puede pertenecer a un sistema más amplio que organiza y controla dichos componentes. De ahí que, aunque podamos entender a la CF mexicana como un sistema literario, este también pueda analizarse desde un sistema más amplio como el de la imaginación, que termina por vincular otros mercados, instituciones y repertorios.

[125] Para Novell Monroy, por ejemplo, debe existir una diferenciación entre el término género y los textos o el cine "de género", entendiendo este último como "formas altamente estandarizadas, con personajes planos, tramas predecibles" (76), que permiten identificar perfectamente ciertas obras que, incluso, pueden escribirse con el único propósito de pertenecer a esta clasificación.

La integración de un sistema como el de la imaginación deriva de un proceso paulatino que comenzó con la conjunción del horror, la literatura fantástica y la ciencia ficción. Un ejemplo claro de esto último lo encontramos en el número 8 de la revista *Umbrales*, publicada en julio-agosto de 1994.[126] En esta edición, la revista cambió el subtítulo de sus publicaciones, de "Revista de ciencia ficción y fantasía", a "Revista de ciencia ficción, fantasía y horror". Unos años después, *Umbrales* cambiaría nuevamente el subtítulo de sus publicaciones por el de "Literatura fantástica de México". De ese modo, estos tres sistemas se conjugaron con el fin de reunir un solo tipo de propuesta basado en un tipo de literatura *sui generis* que no encontraba espacios de publicación en revistas prestigiosas, dominadas en ese entonces por los grupos hegemónicos. Esto requería del fortalecimiento de las relaciones entre los consumidores de esta clase de repertorios, quienes enfocaron su actividad, social y mercadotécnica, para construir un sistema más grande y ampliar el campo de producción.

Por ello, para finales del siglo XX, el sistema de la imaginación encontraba un punto de articulación que permitió incorporar más fenómenos extraliterarios y restablecer productos de consumo masivo. Si recordamos nuestro estado de la cuestión, los 90's se caracterizaron por la transición hacia mercados e instituciones foráneos, los cuales se interesaron por los productos de autores mexicanos, instaurando, a su vez, una ciencia ficción fronteriza. De ahí la relevancia de que, a fin de ampliar el campo de producción, las instituciones volvieran a tomar interés en los productos de consumo, o bien, en el campo de gran producción. Por lo anterior, para 1997, cuando se llevó la Tercera Convención Nacional de la AMCyF en el Distrito Federal,[127] el programa

[126] Otra cuestión que cambió en este número, fue que la revista comenzó a tener un patrocinio gubernamental, por parte del Gobierno de Tamaulipas. Así lo demuestra el artículo "Construyen parque ecologico (sic) y recreativo *El Laguito* en Nuevo Laredo", el cual muestra la fotografía del gobernador de Tamaulipas, Manuel Cavazos Lerma, en la inauguración de dicho parque.

[127] La cual estuvo dedicada a Alfredo Cardona Peña, quien murió en 1995 y fue, como hemos visto, de los primeros autores en integrar los distintos "géneros" de la imaginación en su poema "Recreo sobre la ciencia-ficción".

comprendía manifestaciones periféricas que hoy forman, o deben formar, parte del sistema de la imaginación. Así, la mesa redonda "El comic independiente de México y sus perspectivas", por ejemplo, nos muestra la incorporación de la narrativa gráfica a nivel académico. De igual modo, la exposición "El sonido de lo fantástico",[128] implicó una visión interdisciplinaria similar a la que Jodorowsky y Rebetez establecieron con la revista *Crononauta.* Adicionalmente, Aldo Alba presentó la obra de teatro "Todos tus sueños se harán realidad", además de que se llevó a cabo la mesa redonda "Gentai: Anime y Manga", propuesta que permite concentrar a los *otakus*[129] dentro del sistema.

En resumen, la literatura de la imaginación permite comprender parte de la funcionalidad dinámica del sistema de la CF, así como trascender del concepto de género para delimitar sus componentes. El análisis temático, estructural o histórico, no solo resulta insuficiente, sino que también excluye diversos elementos con base en la correlación de un centro y periferia, generalmente marcados, que llevan a algunos autores a rehuir esta clasificación por estar encuadrada en un tipo de mercado específico, generalmente asociado con la baja literatura o el repertorio popular.[130]

[128] Esta consistió en pinturas de Socorro Suárez e iconografías generadas por computadora por Javier Padilla.
[129] La investigadora de El Colegio Mexiquense A.C., Dominique Menkes, los define de la siguiente manera: "Jóvenes aficionados al manga, al anime y/o a los juegos de video, que tienden a convivir entre ellos para consumir estos productos culturales y sus derivados" (52).
[130] En su citado artículo, Sarah Ditum establece lo siguiente: "For many authors, genre is something their marketing team might worry about but not something they will sweat over themselves. Perennial SF refuseniks such as Margaret Atwood have softened. In 2003, she claimed that her near-future novel of gene manipulation and climate change *Oryx and Crake* was speculative fiction because it didn't include «monsters and spaceships»; recently, she has begun to refer to *The Handmaid's Tale* as science fiction. In this context, McEwan looks like something of a stubborn holdout – but there is evidence that, even as the silos start to collapse, readers remain highly attuned to genre conventions, and that writers can be punished for breaching them" (Ditum).

2.4 El sistema de la ciencia ficción mexicana: análisis de sus elementos

Al hablar de CF no debemos limitarnos a un esquema temático o una historicidad específica, sino que podemos complementar estas aproximaciones con un análisis dinámico y multifacético. Al concebirla bajo la teoría de los polisistemas no nos encontramos ante un campo estático cuya estratificación genera un centro y una periferia, sino que su funcionalidad dinámica la vincula con otros sistemas que construyen una red compleja de relaciones que permiten incorporar numerosas actividades que trascienden el concepto de texto o código literario, de canon o periferia. Basándonos en lo anterior, podemos identificar algunas características que presentan diversas obras de la CF mexicana y generar una clasificación de modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas, lo que nos ayuda a complementar las aproximaciones temáticas o históricas que se han realizado.

Previo a esta labor, deberemos establecer cuáles son los elementos que integran el esquema de un sistema literario con el fin de relacionarlos con la CF mexicana. Analizaremos, en primera instancia, el esquema de lenguaje de Roman Jakobson, mismo que ayudará a comprender y ejemplificar cada elemento y, por tanto, contextualizarlo dentro del sistema de la CF mexicana.

Una de las innovaciones de la Teoría de los Polisistemas de Even-Zohar fue la reinterpretación del esquema de comunicación que Jakobson estableció en su ensayo “Lingüística y poética”. Mientras que Jakobson asocia su terminología a las funciones del lenguaje, Even-Zohar sustituye estos términos por factores aplicables a una gran cantidad de fenómenos culturales. El primero de los esquemas, referente a la comunicación verbal, es el siguiente:

Fig. 1 Esquema comunicacional de Jakobson que presento de manera gráfica.

Estos seis elementos determinan una función específica del lenguaje, lo que también implica que exista una jerarquización entre ellos y que la finalidad de la estructura verbal dependa de la función dominante (Jakobson 353). Una estructura orientada, por ejemplo, hacia el "contexto", involucra una función "referencial" o "cognoscitiva" (353) mientras que aquella que se dirige al "destinador" presenta una función "emotiva" o "expresiva" (353). En el caso de aquellas que lo hacen hacia el "destinatario", comprenden lo que Jakobson denomina la función "conativa" (355); el "contacto" determina la función "fática" (356) mientras que el "código" lo hace con la "metalingüística" (357). Por último, la orientación hacia el "mensaje" genera la función "poética" (358) del lenguaje. De esta manera, podemos sustituir la tabla anterior por el siguiente esquema de factores fundamentales con sus correspondientes funciones:

Fig. 2 Funciones del lenguaje de Jakobson que presento de manera gráfica.

Retomando la TPC de Itamar Even-Zohar, comprendemos que dicho autor se apropió del esquema de comunicación lingüística para trasladarlo al campo de la semiótica a través de la transposición de los elementos proporcionados por Roman Jakobson. En este contexto, adoptando esta nueva terminología, el esquema quedaría de la siguiente manera:

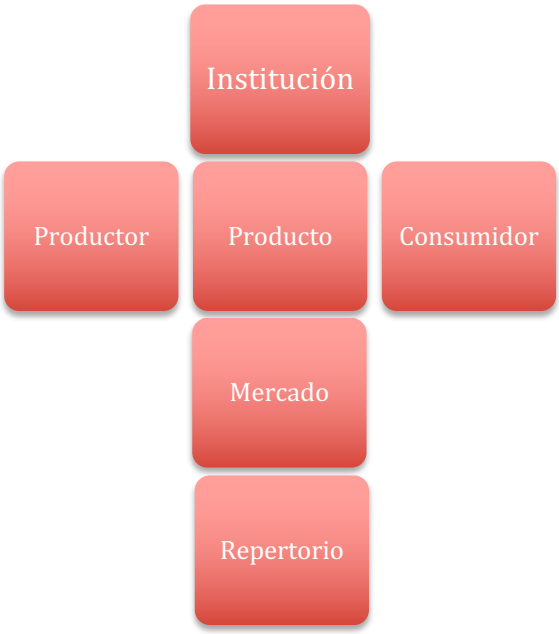

Fig. 3 Esquema comunicacional de Itamar Even-Zohar que presento de manera gráfica.

A este respecto, Even-Zohar manifiesta lo siguiente: "Por supuesto, no hay una correspondencia unívoca entre las nociones de Jakobson y las «sustituciones» sugeridas por mí, ya que el punto de partida de Jakobson es el enunciado aislado observado desde el punto de vista de sus constricciones" (33). Even-Zohar trasciende la circunscripción estructural del lenguaje de Jakobson para vincular su fórmula con los sistemas culturales en general, haciendo énfasis en la función dinámica del sistema literario y la manera en que otras actividades, como las no literarias, participan dentro del esquema. Podemos recordar que la sinergia de elementos literarios y extraliterarios es lo que permite a la CF responder a una estructura dinámica. Similar a lo que sucede con la literatura fantástica, crea un amplio espacio de reflexión y diálogo de modo que los debates que han surgido en México y Latinoamérica son la base para construir esquemas dinámicos de interacción con otros sistemas, como el de la imaginación. Esto nos dará la base para generar

una propuesta de clasificación de la CF mexicana, basada en modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas. Ahora bien, es necesario ahondar en cada uno de los elementos aportados por Even-Zohar, de modo que podamos contextualizarlos dentro del actuar de la ciencia ficción mexicana y establecer, de esa manera, nuestra propuesta de clasificación.

2.4.1 Productor

Para Itamar Even-Zohar un productor no es necesariamente el escritor. Aunque esta asociación puede resultar obvia e inmediata, debemos comprender que un escritor: "suscita ya imágenes muy específicas, que pueden ser muy inapropiadas" (*Polisistemas* 36). De ese modo, abandonando por completo las teorías textocéntricas que pasan por alto a otra clase de productores, Even-Zohar propone ampliar el espectro de su actuación a otros campos culturales. Dentro de la TPC, los productores no se conciben únicamente como entes individuales, sino como factores colectivos que pueden producir, eso sí, textos individuales (Díaz Martínez 63).

> Obviamente, estos productores no están confinados a un solo papel en la red literaria, sino que pueden, y de hecho son empujados, a participar en un conjunto de actividades que, en ciertos aspectos, pueden volverse parcial o totalmente incompatibles entre sí. No nos encontramos con «un productor» meramente, o con un grupo de «productores» individuales tan solo, sino con grupos, o comunidades sociales, de personas involucradas en la producción, organizadas de diferentes formas y, en cualquier caso, no menos interrelacionadas unas con otras que con sus consumidores potenciales. Como tales, constituyen ya parte tanto de la institución literaria como del mercado literario. (Even-Zohar, *Polisistemas* 38)

En “El autor como productor”, conferencia dictada por Walter Benjamin el 27 de abril de 1934 en París, se habla sobre el empoderamiento que tuvieron autores a través de manifestaciones colectivas. Debido al vínculo de una obra con los factores de producción de una época y sociedad determinada, guiadas por sistemas políticos autoritarios, la obra, como producto individual, tiende a perder su capacidad de impacto. Por ello Benjamin ejemplifica los procesos de superación dialéctica con productos colectivos como el periódico, cuyo contenido se construye no solo por las tendencias ideológicas de una editorial, sino por la reacción del autor y el lector, quienes logran mezclarse como oposición en un mismo espacio ideológico (4). De ese modo, a través de la “transformación funcional”, un periódico agrupa expresiones individuales para crear una colectividad que impacta, incluso, en las instituciones, elemento del esquema aportado por Even-Zohar que analizaremos más adelante. De ese modo, el autor, como productor, implica más que ser el creador de una obra literaria. Se trata de un agente social, uno que influye, directa o indirectamente, en la lucha de fuerzas que tienen lugar en los campos culturales.

En el caso de la CF mexicana, como vimos al abordar el Premio Puebla y el grado de consagración específica referido por Bourdieu, la relación entre productores trasciende el esquema de relación tradicional escritor/lector a través de las primeras publicaciones periódicas y después con el movimiento colectivo que surge a través de este premio. Este último no solo implicaba el reconocimiento a un texto en particular, sino que descentralizaba al productor individual con este reconocimiento mutuo entre grupos de productores que se rebelaban contra el desprestigio que había adquirido la CF, a raíz de la masificación de sus productos. Por lo anterior, con el Premio Puebla, muchos escritores comenzaron a congregarse para crear e impulsar revistas especializadas, asociaciones, plataformas digitales, convenciones, y demás actividades que surgieron de ese grado de consagración y que dotaban un nuevo papel a los productores.

Retomemos el tema de las agrupaciones de escritores que formaron parte fundamental de la "primera generación" de escritores de CF mexicana, mencionadas dentro del estado de la cuestión de nuestro estudio. De acuerdo con Miguel Ángel Fernández Delgado, a quien hemos citado en reiteradas ocasiones, esta primera agrupación surge a raíz de la aparición de los dos números de *Crononauta*, revista de Jodorwsky y Rebetez que no solo implicaba la recopilación colectiva de textos realizados por "productores" individuales, sino que también comprendía la consolidación de un movimiento, un club de CF que involucraba a otras disciplinas artísticas y distintas actividades encaminadas a fortalecer el sistema.

De ese modo, *Crononauta* funcionaba como un "productor" colectivo antes que como un panel para agrupar productores individuales. Al involucrar las artes plásticas, diferentes expresiones socioculturales y, por supuesto, la suscripción de los lectores de la revista a un "Club de ciencia ficción", *Crononauta* se convierte en una comunidad y no solo en una revista o producto individual. Esta revista es el antecedente de aquellas asociaciones que irían presentándose paulatinamente y que fungen, en términos de Even-Zohar, como parte fundamental para la construcción de "instituciones" y "mercados". El hecho de que los suscriptores de esta revista trascendieran de ser simples lectores y se involucrarán como actores dentro del Club de Crononautas, sugiere la transposición del concepto común de revista como recopiladora de textos de productores individuales para concebirse como una productora colectiva.

En este sentido, las asociaciones en torno a la CF, tales como el Círculo Puebla de Ciencia Ficción y Divulgación Científica o la multicitada AMCYF, mismas que crearon un vínculo novedoso con los consumidores, también ejemplifican la funcionalidad de los productores colectivos dentro de un sistema. De ese modo, una asociación no solo opera como una institución,

sino también como productora colectiva al establecer productos distintos a los que realizan los escritores en su actuar individual.

Un ejemplo de productos que pueden surgir de la actividad de colectivos es el de los manifiestos, mismos que reflejan un código de pensamiento o los lineamientos a los que se ajustan ciertos movimientos artísticos, críticos o narrativos. En otros países, los manifiestos vinculados con la CF son comunes: el *Manifiesto Cyberpunk*, de Christian As. Kirtchev o el *Manfiesto Cyborg*, de Donna Haraway presentan una clara delimitación del pensamiento vinculado con estos conceptos. En el caso de América Latina, es importante mencionar el *Manifiesto de la Alianza Latina de Naciones Steampunk*.

A pesar de la fuerza de ciertos repertorios de CF mexicana, no existen manifiestos producidos en dicho país. En "*Cyberpunk*, *Steampunk* y otras corrientes estéticas", ponencia impartida por Gerardo Horacio Porcayo y Pepe Rojo en *Crononauta. Congreso sobre lo imaginario*, el primero aseguró que, en 1992, durante la ConLaredo, el escritor cubano Bruno Henríquez se comprometió a emitir un "Manifiesto Cfñero", debido a que la letra ñ distingue a los hispanohablantes (Porcayo y Rojo). Sin embargo, dicho proyecto no se concretó y los Cfñeros quedaron como una agrupación informal, aunque con un ímpetu por trazar las bases de la mexicanidad en la CF y deslindarse de la foránea, rompiendo fórmulas estandarizadas y usando un lenguaje osado que dotara de una dimensión discursivo-simbólica de identidad, como veremos en su momento.

Por su parte, Hernán Manuel García, expone lo siguiente: "en 1993, el género [*cyberpunk*] empezó a tomar forma cuando *Umbrales: Revista mexicana de ciencia ficción, fantasía y horror* en su edición otoño 1993 publicó el artículo tipo manifiesto: «Cyberpunk: Entre la ciencia ficción

y el thriller» de Gerardo Horacio Porcayo en donde discutía los valores literarios del movimiento, su aplicación a la realidad nacional y su ramificación a otros géneros" (H.M. García, "Texto" 1). Esto quiere decir que, a pesar de que no hubo manifiestos cienciaficcionarios en México, al menos sí se logró instaurar nuevas formas de producción que replantearon el papel que tenían los escritores dentro de su función creadora.

La complejidad de repertorios como el *cyberpunk* o el *steampunk* incorporan, justamente, el término "punk", como elemento de apropiación cultural de productores que, como expresa Bajtin en su mencionada ponencia, conforman movimientos de resistencia en contra del campo de poder. En el punk radica la transposición de productores, productos y consumidores revolucionarios. Un cibernauta que puede basar su ideología en *Neuromancer*, novela de William Gibson que se considera fundacional del movimiento *cyberpunk*, no se limita a las actividades literarias, sino que, amparado por un manifiesto como el que escribió Christian As. Kirtchev, adquiere el papel de un opositor del capitalismo y la sociedad de consumo.

El *steampunk* presenta una mayor complejidad que no facilita el consenso sobre los componentes de un universo que escapa casi por completo el textocentrismo: autómatas, tecnología a vapor, la época Victoriana, las invenciones de Tesla o la intertextualidad e inclusión de los universos creados por Verne, H.G. Wells, Mary Shelley y otros autores, forman parte de un repertorio, casi un subsistema, que hace a un lado el texto escrito para consolidarse como corriente estética, expresada en el diseño de vestidos, trajes, sombreros y otras indumentarias de corte Victoriano, así como diversos artefactos e inventos domésticos que son creados por aficionados. En este contexto, el "*Do It Yourself*", consistente en la confección de artefactos basados en planteamientos retrofuturistas, así como en festivales, agrupaciones, bandas de música e incluso parques temáticos como Les machines de l'île, o 'las máquinas de la isla', ubicado en Nantes,

Francia, son ejemplo[131] de que lo que pudo empezar como un tributo a los grandes autores de la CF, terminó como una compleja red de manifestaciones artísticas y performativas que construyen un universo encima del nuestro, creado por la afición de sus productores.

De acuerdo con Jeff Vandermeer, el término *steampunk* fue acuñado en 1987 por K.W. Jeter. Lo que había empezado como un concepto vinculado con la renovación de los universos literarios de la época victoriana, se transformó en un mundo más amplio, de modo que los que se consideran parte de este movimiento, no necesariamente han leído las obras literarias que le dieron vida, "sino que han tomado sus referencias de la historia, de los medios audiovisuales, y de los creadores de la moda original que desencadenaron la subcultura en los noventa" (9). Basado en esto último, Vandermeer establece una ecuación que puede englobar, de manera genérica, lo que representa el *steampunk* como repertorio ucrónico*:*[132] "STEAMPUNK= Científico loco [invento (de vapor x zepelín o robot/diseño barroco) x (pseudo) escenario victoriano] + políticas progresistas o reaccionarias x trama de aventuras" (9).

Basándonos en los primeros textos de *steampuk*, podemos resumir que el replanteamiento ucrónico consiste en la creación de un pasado, presente o futuro alterno, dominado por la tecnología a vapor o por artefactos emulados por autores como Verne o Wells. Dicho universo alterno está situado, pareciera, en la época Victoriana,[133] de modo que la estética suele ser retrofuturista debido

[131] La vastedad del universo creado en torno al *steampunk*, ha sentado base para interesantes estudios sobre sus componentes, como es el de *La Biblia Steampunk*, de Jeff Vandermeer y S.J. Chambers. Esta guía ilustrada de un mundo de dirigibles imaginarios, corsés y anteojos, científicos locos y literatura extraña compila diversos artículos, así como una amplia muestra fotográfica, sobre manifestaciones relacionadas con esta corriente, que van desde los autómatas gigantescos expuestos en festivales, hasta el arte doméstico de inventores y confeccionistas de vestimenta.
[132] Aunque abordaremos el tema de la ucronía al hablar de los modelos crónicos de temporalidad, podemos anticipar, para entender este apartado, que este concepto implica la alteración ficcional de sucesos históricos para crear un pasado, presente o futuro alternos, basados en estos replanteamientos.
[133] Aunque, tal como expresa Vandermeer, el movimiento se ha vuelto tan maleable que ya no se encuadra, solamente, en la época de la Reina Victoria (1837-197), sino que también abarca el época Eduardiana (1901-1910) e incluso, a la Revolución Industrial (9).

a que combina elementos del pasado con una especulación tecnológica progresiva. Por citar un ejemplo, la novela *The Difference Engine*, ucronía de William Gibson y Bruce Sterling, plantea un universo alterno en el que la máquina diferencial de Charles Babbage constituye la base de la revolución tecnológica.

El *steampunk* nos ayuda a plantear la estructura dinámica de los productores dentro del sistema de la CF. Aunque la base puede ser el trípode autoral de la ciencia ficción, es decir, Verne, Wells y Poe, la mayor parte de manifestaciones culturales son producidas por los propios consumidores. De ahí que Vandermeer declare lo siguiente respecto a su ecuación:

> Aunque admito que esta descripción puede ser un poco irónica, incluso limitativa, resume el encanto del Steampunk, tanto en literatura como en el movimiento que engendró. En primer lugar, es al mismo tiempo retro y visionario en su naturaleza. En segundo lugar, evoca un sentido de aventura y descubrimiento. En tercer lugar, abarca tecnologías extinguidas y divergentes como una forma de hablar sobre el futuro. (9)

Hablar del *steampunk* requeriría, más que un apartado, un libro entero. Aun así, es importante tratar de acotar algunos aspectos que permiten ejemplificar la funcionalidad dinámica de los productores. Como se ha reiterado, la estética *steampunk* no se constriñe al mundo cinematográfico o literario, sino que se ha vertido en otros fenómenos como la labor de fanáticos que se dedican a la confección de artículos, artefactos, autómatas, y otras curiosidades de este mundo alterno. El "*Do It Yourself*", o DIY, toma un nivel distinto, toda vez que la *memorabilia* en torno a este movimiento es generada por los propios consumidores, quienes actúan, a su vez, como productores. Por ende, los productos dejan de ser libros, cómics o películas en torno a una temática especulativa victoriana. El concepto

de producto se amplía hacia festivales organizados por los colectivos, como el *Maker Faire*,[134] en el que los protagonistas son los inventores de artefactos y decenas de agrupaciones conformadas por creadores aficionados que compiten por mostrar coches alegóricos, esculturas, recreaciones de inventos que aparecen en las novelas de Verne o Wells, prendas de corte victoriano o basadas en los universos de vapor. De ahí que, tal como expresa Vandermeer: "La inspiración no siempre provenga de la ficción, porque los steampunk crean su propia ficción" (10).

Los alcances del *steampunk* son tan amplios, que hasta implica una política económica anticapitalista y de ahí que el binomio *steam* y *punk*[135] resulte tan apropiado. A través del DIY: "Se han sumado anarquistas que dieron a su economía distributiva basada en el trueque un toque decididamente steampunk, «inventores» que trabajan para construir un futuro steampunk, obreros que ganan un dinero extra vendiendo en Internet artículos manufacturados, y artesanos que se ganan la vida elaborando artilugios intrincados y funcionales para ricos patronos" (Vandermeer 11). Es importante resaltar este repertorio, toda vez que representa ese empoderamiento de los productores colectivos como reforzadores de las subculturas o las expresiones periféricas que caracterizan al sistema de la CF.

En "Subculturas, culturas y clase", capítulo de *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, se hace referencia al poder que tienen movimientos

[134] En donde tienen presencia distintas agrupaciones de confeccionistas, como el Steampunk Hatter, consorcio de diseñadores que venden y exhiben indumentaria de esta índole, así como el Obtainium Works, grupo de *Do it yourself* (DIY) que se describen a sí mismo como un conjunto de "tinkerers, gearheads, and steam bohemians who fabricate art out of repurposed industrial detritus. We call it «Obtainium», We are loosely based on the works of Jules Verne, H.G. Wells, and other Victorian-era writers who created an imaginary world where steam technology was considered cutting edge and brave explorers could be propelled by gun powder to the moon!" (Obtainium). De igual manera, se han expuesto distintos coches alegóricos basados en esta corriente estética, tales como el *Nautilus* de *20,000 leguas de viaje submarino* o la célebre Neverwas House, la casa móvil victoriana en la que viaja el mencionado grupo de Obtainium Works.

[135] "Concretamente, la faceta «hazlo tú mismo», del punk y su determinación para apartar los medios de producción de las grandes compañías que sólo quieren empaquetar y vender productos culturales reciclados" (Sterling 12).

sociales similares a los *cosplayers* o los *steampunks*, de manera que sustentan la construcción de nuevos "mapas de significados" por parte de los productores, quienes asignan un papel a las expresiones periféricas dentro de las escalas del poder cultural:

> Un individuo social, nacido en un escenario particular de instituciones y relaciones, nace a la vez en una configuración peculiar de significados que le brindan acceso y lo localizan dentro de «una cultura». La «ley de la sociedad» y la «ley de la cultura» (el ordenamiento simbólico de la vida social) son uno y lo mismo. Estas estructuras (de relación social y de significado) modelan la existencia colectiva de los grupos. (Clarke *et al.* 63)

Esto es sustancial para comprender el papel de ciertos productores de la CF, quienes actúan como colectividad y sus productos son justamente esos movimientos sociales. Ellos serán quienes construyan sus "mapas de significados" y, por lo mismo, estratifiquen "subculturas" como el *cosplay* y el *steampunk*. A esto se añade la función de resistencia que presentan estos grupos en contra de ciertas culturas paternales o de mayor hegemonía. A este respecto, nos dice Even-Zohar:

> Any kind of resistance is a form of unwillingness towards the advocated, or inculcated, repertoire. I am not referring here to what Pujol (1979: 35) calls «[la] non-participation ouvriere aux institutions socio-culturelles» where «institutions» denote organized activities in the restricted sense only, e.g., «the arts.» I am referring to a much wider repertoire, covering the wide range of organizing tools from daily habits to the image-of-the-self. ("Culture" 48)

En el productor radica esta facultad de trasformar, adoptar y potencializar repertorios que de otra manera podrían perderse en la labor de instituciones avocadas en rescatar otra clase de culturas, asociadas, primordialmente, con las clases sociales dominantes:

> Los grupos que coexisten dentro de una misma sociedad y comparten algunos de los mismos materiales y condiciones históricas sin duda también entienden y, hasta cierto punto, comparten la «cultura» de los otros. Pero, en tanto los diferentes grupos y clases están categorizados de forma desigual, en relación unos de otros, en términos de sus relaciones productivas, de riqueza y de poder, así también a las *culturas* se les asignan categorías diferentes y se ubican en oposición unas de otras, en relaciones de dominación y subordinación, a lo largo de la escala del «poder cultural». (Clarke *et al.* 64)

Como sucede con los campos de poder de Bourdieu, al analizar el concepto de subcultura comprendemos que movimientos como el *steampunk* sobresalen por la amplia gama de fenómenos culturales autorregulados que giran en torno al mismo, tales como la confección de vestimenta victoriana, creación de autómatas y ferias de inventores en las que se exhibe el trabajo DIY. Es decir, al huir de los sistemas culturales dominantes, el productor deja de ceñir su labor a las relaciones de subordinación o dominación para mostrar creaciones e inventos propios, lo que contraviene las estructuras convencionales del mercado. Estos productos, que van desde *gadgets* neovictorianos a la creación de instrumentos musicales, trascienden el concepto usual de sistema cultural, por el de la subcultura. Su campo de actuación no está sujeto a las mismas leyes mercadotécnicas y de ahí que los creadores e inventores exhiban, vendan o intercambien sus productos en ferias *steampunk*, portales de internet, eventos musicales, entre otros.

En resumen, el productor, bajo la óptica de Even-Zohar no está limitado por la función literaria. Muchas veces, incluso, puede estar desvinculado de ella, como sucede con los fabricantes de artilugios *steampunk* o los *cosplayers* que usan el disfraz de algún héroe popular de cierta saga que, posiblemente, ni siquiera han leído. La trasposición de estas posturas ayuda a identificar el aspecto dinámico del sistema de la CF mexicana. Como dijimos, esto opera en todos los elementos que conforman el esquema comunicacional que originalmente propuso Jakobson y de ahí que el análisis de los consumidores también presente esta maleabilidad conceptual.

2.4.2 Consumidor

Para Even-Zohar, el consumidor, al igual que sucede con los productores individuales, no es necesariamente el lector, lo que implica un replanteamiento novedoso de los esquemas conservadores que nos ayudan a comprender la funcionalidad dinámica de un sistema. De acuerdo con Díaz Martínez: "El consumo tampoco se limita solo a su lectura o audición, sino que incluye también la participación en cualquiera de las diversas actividades que tienen lugar en el sistema" (63), situación que implica una amplitud de actividades, además de la ramificación de nuevas relaciones con otros sistemas.

Para estos efectos, debemos discernir que para Itamar Even-Zohar hay consumidores directos e indirectos, cuya diferencia es que los primeros son quienes voluntaria y deliberadamente están interesados en las actividades literarias (35), mientras que los indirectos son receptores de la literatura por distintos y numerosos medios, que van desde el discurso diario hasta las parábolas y expresiones acuñadas (34). Por lo mismo, los consumidores no solo están enfocados en el acto de leer, ni tampoco en las actividades en torno a dicho acto, como puede ser acudir a presentaciones de libro, congresos o mesas de análisis sobre un texto, autor o movimiento. En realidad, muchos de ellos consumen: "La función sociocultural de los actos implicados en la actividad en cuestión" (Even-Zohar 39).

En México, en los 90's, a raíz de las plataformas digitales que permitían el intercambio de ideas entre seguidores de la CF, los grupos de consumidores trascendieron de un papel primordialmente directo, a uno indirecto dentro del sistema. Lo diferentes sitios web y blogs descentralizaron la actividad en torno a la obra literaria para darle voz a quienes interactuaban directamente en este espacio de modo que, al estar suscritos a los boletines, podían enterarse de manera continua e inmediata de los eventos organizados por los productores. Tomemos como

ejemplo a los CFñeros.[136] Aunque este grupo de seguidores de la generación noventera de ciencia ficción y literatura fantástica acudía a las presentaciones, compraba los libros y favorecía las actividades llevadas a cabo por los diferentes productores del sistema de manera directa, también se convirtió en un aliciente del consumo indirecto, toda vez que las actividades se extendían a la organización de fiestas y eventos sociales no circunscritos al ámbito literario, sino que además de incorporar al cine, el comic y otras manifestaciones artísticas en torno a la CF, también operaba como una agrupación que dotaba de fuerza a la literatura de la imaginación.

Recordemos que con el paso de los años la literatura de la imaginación iría fortaleciéndose por medio de la incorporación de nuevos repertorios, así como a través de una vinculación entre actividades primarias y secundarias. Ahora bien, a estos factores debemos añadir la participación de consumidores, directos e indirectos, que trascienden la esfera de la lectura para constituir el llamado *fandom*, ese espacio en el que lo importante es el fanático por lo que en muchas ocasiones el productor y su obra puedan pasar a un segundo plano.

A raíz de estas primeras agrupaciones de fanáticos aparecerían las primeras convenciones masivas en México. La primera de ellas, acaecida en 1993 en el Auditorio de la Escuela Nacional de Estudios Profesionales de Aragón, fue La Gran Feria de la Historieta, organizada por Julio César Solís, un fanático que invitó a las 10 tiendas de comics que había en el Distrito Federal con el fin de reunirse en un mismo sitio (Atilano 25). Con este pequeño evento como base, el año siguiente pudo realizarse la CONQUE, Convención Quetzalcoátl-Convención de Historietas de la Ciudad de

[136] Así los llama "La langosta espía", autor anónimo de "Muerte de una crónica anunciada", artículo de la revista *Umbrales* que ya hemos citado por hacer un recuento de lo sucedido durante la presentación de *Más allá de lo imaginado III* en el Museo Carillo Gil: "y de inmediato casi todos los CFñeros sacaron sus credenciales […] Sifuentes insistía en que la característica general de los CFñeros es el uso indiscriminado de encendedores *Zippo* […] Los CFñeros éramos minoría en esa fiesta" (4).

México, en el Poliforum Cultural Siqueiros. De acuerdo con Roxana Xochiquetzal Atilano, quien hace una exhaustiva investigación sobre el fenómeno del *cosplay* en México, en la CONQUE, Víctor Aguilar Guizar, dueño de una de las tiendas de comics expositoras, acudió disfrazado del personaje de "Lobo",[137] puesto que había visto esta práctica en la Convención de San Diego, convirtiéndose así en el primer *cosplayer* mexicano (Atilano 25).

Para la segunda edición de CONQUE, los vendedores, al ver el éxito mercadotécnico de la caracterización de Víctor Aguilar, comenzaron a enviar otros disfrazados con el objetivo de atraer a las personas a sus puntos de venta. Sobresale que la Editorial Vid se convirtió en patrocinadora del evento, lo que permitió expandir los alcances comerciales de la Convención. Incluso, al ver las posibilidades económicas de dicho evento, se organizó la primer MECyF: Modelismo Estático, Ciencia Ficción y Fantasía, llevada a cabo en 1995.

Tanto la CONQUE como MECyF comenzaron a contar con el apoyo de importantes promotores del comic, como Remy Bastién, Director de Marvel en México, así como la participación de figuras internacionales como Stan Lee[138] o Todd Mc Farlane.[139] Para ese entonces, el *cosplay* ya era una práctica muy popular, por lo que podían observarse representantes, no solo de figuras del comic internacional, sino de series televisivas como *Los caballeros del Zodiaco*, *Sailor Moon* o *Dragon Ball*. Esto último recalca la incorporación de repertorios nipones, por encima de los cómics norteamericanos. Fenómenos como el *karaoke* y los juegos de rol comenzaron a popularizarse en México. De igual modo, se publicarían numerosos *fanzines* en torno

[137] El personaje de Lobo fue creado por Keith Giffen y Roger Slifer para DC Comics. Se trata de un extraterrestre, de raza Czarniana, cuya vestimenta y maquillaje en el rostro asemeja a uno de los integrantes de la banda Kiss.
[138] El célebre creador de historietas de Marvel como *Spiderman*, *Guardians of the Galaxy*, *X-Men,* entre otras. Hoy, Stan Lee, quien falleció en noviembre de 2018, se ha popularizado por sus cameos en todas las películas que llevan el sello de su casa editora, entre las que destacan, por deslumbrante éxito comercial, las del MCU (Marvel Cinematic Universe).
[139] El creador de *Spawn*, estuvo presente en la tercera edición de la MECyF, llevada a cabo en 1997.

al *manga* y al anime, las cuales, al igual que sucedió con las primeras revistas de CF, "solo alcanzaban el primer número, antes de desaparecer por la falta de apoyo económico" (Atilano 34).

No es aleatorio, entonces, que con el tiempo surgieran otras convenciones de gran importancia en México, como La Mole, que subsiste hasta la fecha. De igual modo, la televisión abierta añadió programación nipona, lo que no pasó desapercibido por grupos de conservadores que censuraban su contenido y que acrecentaron el interés del público juvenil. El *cosplay* también se convirtió en una práctica de gran relevancia, llevando, incluso, a algunos mexicanos a concursar en la *Wold Cosplay Summit*, realizada anualmente en Japón. Como hemos visto, en estos casos, el *cosplayer* adopta un papel performativo que implica la apropiación de un producto específico de manera que su identidad se pierde en esta pretensión de generar un capital de colectividad, situación que ayuda a fortalecer el mercado y las instituciones de un sistema:

> In other words, the group of cosplayers is made up of individual people where each person has his or her own self-concept. The members of the group are shaping each others' self-concepts, while they are at the same time constituting a social grouping. The self-concept of each member thus also influences the construction of the group. This explains to some degree why the concept of *the other* is central to our understanding of the individual. By engaging in cosplay the fans are showing their attachment to the group, and have thus attached their self-concepts to the social interactions within the group. (Bonnichsen, 47).

Por lo mismo, la actividad de fanáticos como los *cosplayers* dentro del sistema de la imaginación, adquiere tal grado de relevancia que terminan desplazando a la obra misma, así como al productor, para posicionar al consumidor como modelo dominante de la fórmula sistémica, lo que también

los constituye como generadores de subculturas o de culturas juveniles,[140] en los términos planteados en el citado artículo de Jonathan Clarke, mismas que persisten como respuesta al consumo de otra clase de productos como aquellos que dominan el mercado adulto y de las clases sociales dominantes: "Cualquiera de estas estrategias del repertorio desarrollado por los jóvenes de clase trabajadora se posicionará en una compleja relación respecto de la de otros «compañeros»; de las estrategias y soluciones «adultas»; de posiciones alternativas en el mismo espectro de edad (por ejemplo, los skinheads contra los hippies); y de la cultura dominante y su repertorio de control" (Clarke *et al.* 106).

Hagamos hincapié en los *otakus* debido a que representan, en buena medida, este empoderamiento del consumidor. Los *otakus* representan una parte importantísima del mercado de la CF y de la literatura de la imaginación, fungiendo como grandes consumidores de toda clase de productos de literatura fantástica, terror, el comic, el manga y demás repertorios de estos sistemas. Su necesidad de consumo es tal que Dominique Menkes destaca el hecho de que la obra termina por carecer de un sentido real, para ser suplantada por un modelo mercadotécnico que podríamos llamar hiperreal: "Sin embargo esta obra es un simulacro en el que los únicos elementos sentidos como sustanciales son los personajes. Esto provoca que los otakus tiendan a consumir todos los

[140] Esto último nos ayuda a comprender el concepto de "subcultura", en sustitución de "cultura juvenil", al que se hace referencia en *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*. Aquí se subraya la dialéctica entre la juventud y la industria así como la manipulación y explotación de la clase trabajadora y las expresiones de resistencia que se desencadenan en torno a estos mecanismos: "Aunque no «ideológicas», las subculturas tienen una dimensión ideológica y, en la problemática situación del periodo de postguerra, este componente ideológico se hace más prominente. Al tomar a su cargo la «problemática de clase» del particular estrato del que han sido extraídas, las diferentes subculturas proporcionaron a una sección de los jóvenes de clase trabajadora (fundamentalmente varones) *una* estrategia para negociar su existencia colectiva. Pero su forma altamente ritualizada y ligada al estilo sugiere que también fueron *soluciones tentativas* para esa experiencia problemática: una resolución que, al emplazarse fundamentalmente en un nivel simbólico, estaba destinada a fracasar. La problemática de la experiencia de una clase subordinada puede ser «vivida», negociada o resistida; pero no puede ser *resuelta* a ese nivel ni por esos medios. No hay una «carrera subcultural» para los chicos de clase trabajadora, ni una «solución» en el entorno subcultural para problemas marcados por las experiencias estructurantes claves de la clase" (Clarke *et al.* 109).

productos de los personajes por los que sienten una atracción. Pero estos personajes son también simulacros creados a partir de bases de datos de elementos de atracción" (55).

El productor del anime y el anime mismo, quedan desplazados por esos "elementos de atracción" que refiere Menkes, antes que por la "calidad del relato" (55). Por eso insistimos que se trata de una función de la hiperrealidad[141] que genera espacios de simulación para el actuar de los consumidores como factores dominantes dentro del campo de producción. Esto mismo sucede con las convenciones de comic, en la que los fanáticos de un producto, sea japonés, norteamericano o mexicano, fundan nuevos campos en los que interactúan los diferentes elementos del esquema comunicacional de Even-Zohar.

En este sentido, los consumidores, como colectivos, representan la apropiación significativa de los diversos componentes del esquema semiótico de Itamar Even-Zohar, permitiendo una estratificación que fortalece las culturas periféricas. Desde los *hackers* del *cyberpunk*, hasta los *trekkies* que adquieren costosísima *memorabilia* de *Star Trek*, los consumidores establecen las formas distintivas en que las relaciones culturales de los grupos pueden ser estratificadas en torno a ciertos productos, mismos que devienen, por ende, en la jerarquización dentro de un sistema.

Tanto los *coslayers*, como los fanáticos, en cualquiera de sus vertientes, ejemplifican que, tratándose de polistemas culturales, el consumidor abandona su individualidad para sumarse a un

[141] Destacaremos, en este ámbito, el concepto de simulacro e hiperrealidad establecido por Jean Baudrillard, puesto que nos permite establecer las condiciones que desplazan al productor y la obra, particularmente, porque los consumidores indirectos adquieren más relevancia que los directos. Para Baudrillard: "La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal" (9). De esa manera, un *otaku* o fanático prioriza el aspecto imaginario de la representación sobre aquello que se representa. La realidad pasa a un segundo plano ante la realidad simulada. Se trata, pues, de una: "Suplantación de lo real por los signos de lo real" (Baudrillard 11). Por eso, ante la suplantación de los objetos "reales", por aquellos de simulación, el consumidor indirecto termina por empoderar a un sistema que requiere de una funcionalidad dinámica, como lo marca Even-Zohar.

acto de colectividad que implica a su vez una postura de empoderamiento. En palabras de Carlos A. Jáuregui: "La teoría cultural nos dice que el consumo de bienes materiales y simbólicos organiza signos de pertenencia e inscripción social del individuo y opera de la traducción *fágica*[142] de artefactos culturales" (588). Al igual que sucede con un festival de música, en las convenciones de cómics o ferias de creadores de artilugios, el número de visitantes y su papel multifacético dentro del evento determina la ruptura de los conceptos tradicionales de Jakobson. Por lo anterior, la conceptualización del consumidor como un actante colectivo reforma las bases, incluso, para determinar la interacción de subculturas o culturas juveniles como las que se originan con el *steampunk* o el *cosplay*. Esto también deviene en una forma distinta de percibir otro de los elementos del esquema de Even-Zohar: el producto.

2.4.3 Producto

[142] Jáuregui hace uso de este término debido a que *Canibalia*, estudio merecedor del Premio Casa de las Américas 2005, hace una crítica poscolonial sobre el tropo del canibalismo, el calibanismo y la antropofagia cultural en Latinoamérica.

Al igual que con los productores, mismos que no se limitan a los autores de textos, así como con el hecho de que los lectores no son los únicos consumidores, el concepto de producto trasciende al mero texto literario. De ahí que Even-Zohar sea lo suficientemente amplio, al momento de hablar sobre este término, para establecer que todo resultado de una actividad puede ser considerado producto, cualquiera que sea su manifestación ontológica (46). En este sentido, aunque para la literatura el texto pueda parecernos el "producto por excelencia" (46), lo cierto es que esto último depende del nivel de análisis empleado, de modo que, por poner un ejemplo, la voz o el fonema puede ser el tema sustancial para la semiótica, mientras que la interpretación que se hace sobre un texto resulta más importante para la crítica antes que el texto en sí.

Como referencia histórica podemos mencionar que los formalistas, cuya metodología sirvió, en gran medida, para que Even-Zohar conformara su TPC, comenzaron a replantear la postura textocéntrica de corrientes críticas como la del Simbolismo y el Impresionismo. En contraposición, los formalistas hicieron a un lado factores psicológicos, sociales, biográficos y demás, para enfocarse en la *literaturnost*, o 'literaturidad', como la llama Roman Jakobson, estableciendo una epistemología distinta que incorporaba nuevos factores para comprender a la obra literaria. Aunado a lo anterior, en "La teoría del «método formal»", Boris Eichenbaum, al referirse al artículo "El hecho literario", de Tinianov, establece que dicho autor:

> Se formula el problema de las relaciones entre la vida práctica y la literatura, que a menudo ha sido resuelto con la despreocupación propia del diletantismo. Se muestra con ejemplos cómo hechos pertenecientes a la vida práctica entran en la literatura y cómo, recíprocamente, la literatura puede llegar a ser un elemento de la vida práctica: «cuando se diluye un género, deja de ser central y se vuelve periférico. Su lugar es

> ocupado por un nuevo fenómeno proveniente de la literatura de segundo orden o bien de la vida práctica». ("Teoría" 76)

A este respecto, Even-Zohar, quien considera como padre del enfoque sistémico a Tinianov, resalta que dicho crítico aborda, solo de manera implícita, el conjunto de actividades relacionadas con los diversos factores de la producción de textos, esto es, aquellas que no devienen en el producto último de la literatura, que es la obra literaria. Es decir, aunque Tinianov no pasa por alto las complejas relaciones que rigen el agregado de actividades que constituyen la literatura, no las estudia de manera explícita.[143] Por lo anterior, Even Zohar resalta las aportaciones del ya citado Boris Eichenbaum debido a que este formalista rompe con el vínculo entre literatura y el texto como producto único: "En su obra [la de Eichenbaum], la «literatura», claramente concebida en términos funcionalistas, ya no es «textos», como en los primeros años del Formalismo, ni, de modo vago, «textos cuya producción está constreñida por normas que rigen la actividad literaria dominante», sino la totalidad, o más bien la red, de esas actividades" (Even-Zohar 31).

La visualización de otras actividades que circundan a este producto último que es la obra, es lo que Eichenbaum establece como la "vida literaria", la cual permite identificar el dinamismo entre el centro y la periferia, lo canonizado y lo no canonizado, como factores para la supervivencia de un sistema. Para este formalista, un sistema literario comprende una amplia gama de hechos que trascienden lo que comúnmente analizan los estudios sobre literatura. Esto último ratifica que el agregado de actividades de las relaciones sistémicas se comporta como un todo, aunque los

[143] En "Sobre la evolución literaria", Tinianov establece que la existencia de un hecho, como hecho literario, depende de su cualidad diferencial, es decir, de su correlación con los elementos del sistema que sirve de referencia para situar a este hecho. Como ejemplo de esto último, menciona que una carta de un autor como Deryavin puede ser un hecho de la vida social en una época, mientras que en otra resulta un hecho literario (127-128).

productos que derivan de dichas relaciones pueden participar en otros campos y, por lo mismo, ser regidos por leyes diferentes y vincularse a otros factores:

> Así pues, la «producción de textos», no se identifica sencillamente con «la producción de cualquier cosa», y lo mismo vale para el resto de los factores implicados. Escritores, revistas literarias, crítica literaria (en el sentido restringido) son todos factores literarios. Y no hay posibilidad de determinar de antemano qué actividad de entre éstas es, en un período dado, «la» literaria por excelencia. (Even-Zohar 31-32)

Por lo anterior, el enfoque dinámico aportado por los formalistas ayuda a distinguir los procesos de estratificación de los productos que, como hemos visto, no se limitan al texto literario. De acuerdo con Even-Zohar: "Parece haber sido Shklovskij quien conceptualizó por primera vez las distinciones socioculturales en la producción de textos en términos de estratificación literaria. Según él (1921, 1923), en literatura ciertas propiedades son canonizadas mientras que otras permanecen no- canonizadas" (14). Esto implica que los productos más sobresalientes puedan ser preservados por una comunidad, mientras que otros pueden llegar a olvidarse, salvo que su condición cambie, como suele suceder en muchos casos. Lo sustancial de este último punto es que, para Even-Zohar, esta pugna entre productos, en su concepción amplia, que se mueven en centros y periferias, es la que propicia la supervivencia del sistema y de ahí que su planteamiento no se circunscriba a la obra literaria, como visión textocéntrica del sistema:

> En este enfoque, pues, la «literatura», no puede concebirse ni como un conjunto de textos, un agregado de textos (lo que parece un enfoque más avanzado), ni como un repertorio. Los textos y el repertorio son sólo manifestaciones parciales de la literatura, manifestaciones cuyo comportamiento no puede explicarse por su propia estructura. Su

> comportamiento es explicable en el nivel del (poli)sistema literario . . . Es difícil desterrar imágenes respetadas a lo largo del tiempo, y parece «natural», por tanto, que producir y consumir textos haya sido siempre la actividad más importante en la «literatura». En ciertos períodos, no obstante, el texto era más bien marginal frente a otras actividades en el sistema literario, tales como el escritor o algún «acontecimiento local», bajo la forma de actuaciones diversas. (Even- Zohar 17-18)

El producto, aunque bien puede ceñirse a un texto literario, con la TPC presenta variables que explican fenómenos más complejos como los que competen a la CF. Los *cosplayers* individualizan íconos multitudinarios, sean o no literarios, para convertirse ellos mismos en un producto de consumo colectivo. Por ello, en las convenciones, los asistentes no solo compran cómics o novelas de *space opera*, sino que también acuden a tomarse fotos o pedir autógrafos de quienes se disfrazan de los personajes de las sagas más populares. Esta perspectiva sobre el producto y la red de actividades que lo circundan no solo permite comprender, como hemos visto, los procesos de estratificación, sino que también ayuda a identificar las relaciones intersistémicas o inter-relaciones, como las llama Even-Zohar. Sobresale, en este aspecto:

> Las intrincadas correlaciones entre estos sistemas culturales, si se los contempla como de naturaleza isomórfica y como funcionales sólo en el seno de un todo cultural, pueden observarse sobre la base de sus intercambios mutuos, que a menudo ocurren de modo oblicuo, esto es por medio de mecanismos de transmisión, y a menudo a través de periferias. Esto se ha demostrado en el caso de diferentes estratos que funcionan en buena medida en la periferia, tales como la literatura traducida. (Even-Zohar 22)

Como hemos visto, las traducciones formaron parte sustancial para la constitución de un sistema como el de la CF mexicana. Desde la llegada de la versión en español de *Cinco semanas en globo*, traducida por Federico de la Vega y distribuida a través de la Librería Madrileña, hasta la avezada labor de quienes trajeron a México autores como Ray Bradbury, Bruce Sterling o Stanislaw Lem, la fase de importación de productos sería la que, más adelante, llevaría a los autores mexicanos a generar una literatura propia, que si bien podía basarse en las fórmulas foráneas más adelante conformaría sus propias dimensiones discursivo-simbólicas.

Itamar Even-Zohar, al hablar del efecto de las traducciones entre lo que él llama literatura-objeto y literatura-fuente, establece que estas no solo pretenden la importación de productos foráneos, sino que adaptan los productos del sistema de origen a las leyes que rigen el receptor. De ahí que, a la par de la labor de las primeras revistas especializadas que tradujeron cuentos de CF de escritores norteamericanos, estas publicaciones sentaron las bases para que los consumidores del sistema objeto, empezaran a escribir ciencia ficción. A este respecto refiere Zohar Shavit:

> Thus, translation is understood as part of a transfer mechanism -- that is, the process by which textual models of one system are transferred to another. In this process, certain products are produced within the target system, which relate in various and complex ways to products of the source system. Hence, the final product of the act of translation is the result of the relationship between a source system and a target system, a relationship that is itself determined by a certain hierarchy of semiotic constraints. (111)

La transferencia de productos, a través de la traducción, no solo implica la reformulación de estos al llegar al sistema receptor, sino que también implica un replanteamiento de las fórmulas empleadas y el efecto que tendrá en los consumidores. Esto último lo podemos apreciar en

cuestiones como el cine mexicano de CF que surge como una respuesta a los éxitos comerciales de Hollywood, pero que, al enfrentar las carencias presupuestales del país, terminaron por convertirse en pastiches debido a una estética *camp* que incluso convirtió a muchos filmes en cine de culto.

En el caso del Séptimo Arte, los productos mexicanos, los cuales presentan particularidades únicas para el cine de CF, surgieron de la imposibilidad de reproducir los estándares de las grandes obras foráneas, así como del tributo a las de consumo masivo, lo que les permitió generar un discurso estético propio. En el prólogo de *El futuro más acá*, compilación de ensayos sobre el cine mexicano de CF de Itala Schmelz, al hablar sobre los procesos de transferencia de esta clase de filmes, Iván Trujillo comenta lo siguiente:

> A las pantallas mexicanas y latinoamericanas seguramente llegaron *Le rêve d'un astronome,* llamada también *La Lune à un mètre* (1986); *Le voyage dans la Lune* (1902), *Voyage à travers l'impossible* (1912), cintas realizadas por Georges Méliès. Del mismo modo arribaron la serie *The Secret Kingdom* (Theodore Marston, 1916); *Metropolis*, el primer clásico del género, hecho por Fritz Lang en 1926, los trece episodios de *Flash Gordon* realizados por Frederick Stephani en 1936 y, posteriormente, quince episodios más dirigidos por Ford Beebe y Ray Taylor (1938-1940), en los cuales el personaje, siempre encarnado por Buster Crabbe, viaja a Marte y conquista el Universo. (I. Trujillo, 9-10)

Con la llegada de estos primeros filmes y, más adelante, las grandes producciones del *space opera* hollywoodense, los cineastas mexicanos comenzarían a llevar estas temáticas a la pantalla grande. Empero, las adecuaciones presupuestales y el discurso satírico, revolucionario e identitario que

dominaba las taquillas,[144] provocan que: "En México se logra una suerte de amalgama donde se pueden agregar componentes propios de los filmes del horror, comedia ranchera y cine de luchadores" (I. Trujillo 10). En este contexto, surgirían las surrealistas aventuras de luchadores, como aquellas protagonizadas por El Santo, así como las comedias espaciales, como *La nave de los monstruos*, película de Rogelio A. González, protagonizada por Piporro. Es importante acentuar que, en seguimiento a las ideas aportadas por Schmelz, el cine mexicano dio un interesante vuelco tras su época de oro:

> Se volvió negocio hacer películas para que se identificara el populacho, cine taquillero, realizado con una ínfima inversión y en el cual la imaginación corría por propia cuenta del espectador. Es así como a través de tres elementos clave: los luchadores, los cómicos y las bellezas se infiltraron en nuestro cine las temáticas de ciencia ficción. Más que un interés real sobre posibles futuros o la ostentación de efectos especiales, los mexicanos encontraron una manera de recontextualizar los escenarios clásicos como un pretexto para poner en acción a sus personajes favoritos. (Schmelz, "Futuro" 17-18)

Esta reinterpretación de los componentes de un producto, que deriva de las transferencias de estos de un sistema fuente a uno receptor, corresponde a los cambios de significación literaria que refiere Tinianov en "Sobre la evolución literaria". Como ejemplo para esto último, al referirse a la novela de aventuras, el formalista ruso menciona que la trama adquiere funciones diferentes de las que hubiera tenido si esos procedimientos no estuvieran gastados o envejecidos en el sistema (129).

[144] A este respecto, apunta Itala Schmelz que en México: "Ha primado el compromiso del séptimo arte con la construcción de una identidad nacional apegada a los valores tradicionales: el idílico mundo indígena, la provincia pintoresca, la cantina con sus mariachis y, por supuesto, la nunca bien ponderada Revolución" (16).

Eso mismo sucede cuando el cine mexicano de CF retoma los éxitos taquilleros y reaviva fórmulas norteamericanas en desuso, pero que al combinarse con el sistema popular y tradicional de México crearon una nueva clase de productos, mismos que no solo permanecieron dentro del Séptimo Arte, sino que también se materializaron en novelas como *Mejicanos en el espacio*, novela cómica de *space opera* escrita por Carlos Olvera, así como en una gran cantidad de cuentos que buscaron construir un discurso de identidad como en su momento lo hizo el cine.

Comprendemos, de ese modo, que el producto, bajo el enfoque sistémico, trasciende la conceptualización de una obra escrita por un autor. Su función, bajo la perspectiva de teóricos como Even-Zohar, Zohar Shavit, o los mencionados formalistas rusos, implica una nueva construcción de mapas de significado que derivan de la cualidad diferencial de un producto o hecho literario. Esto quiere decir que los elementos de una obra, como los filmes mexicanos de CF, adquieren una función distinta al relacionarse con el sistema del que se trasfieren sus elementos. Lo anterior nos ayuda a comprender esa visión referencial que dotará de un significado único a un producto, la cual dependerá, en gran medida, del fortalecimiento que adquieran a raíz de los campos de producción y, muy importante, de la actividad de otro de los elementos aportados por Even-Zohar: la institución.

2.4.4 Institución

Levin Schücking, al referirse a las teorías sobre la evolución literaria de Ferdinand Brunetière, asegura que uno de los cambios de paradigma, en cuanto al enfoque de la crítica literaria, corresponde a la inmersión en fenómenos en torno al "gusto literario". En este contexto, la popularidad de ciertas manifestaciones artísticas se creía vinculadas con el "espíritu" de una época (15). Levin Schücking, en cambio, asegura que no hay un espíritu de época, sino: "Toda una serie de espíritus de la época. Siempre podrán distinguirse grupos totalmente diferentes con distintos ideales vitales y sociales" (20). De esa manera, considerando las manifestaciones de Schücking, la CF, independientemente de sus dimensiones discursivo-simbólicas y en el enfoque histórico que pretenda otorgársele, se convierte en una manifestación de esos espíritus de época, los cuales, de manera evolutiva, retoman los ideales sociales de diferentes grupos.

La institución fue uno de los factores claves en el replanteamiento hecho por Even-Zohar, sobre el esquema original presentado por Roman Jakobson. En este caso, Even-Zohar involucra, por encima del contexto lingüístico, en el que operan intercambios literarios individuales, la presencia de una macroestructura que opera a nivel cultural. El dinamismo que surge en un sistema parte en gran medida de la sinergia que suscita entre agentes colectivos con los diferentes "espíritus de época" que refiere Shücking, los cuales materializan las leyes y códigos que van a dominar un sistema y darán, por lo mismo, la estratificación dentro del mismo:

> La institución literaria (constituida por, ejemplo, ideologías literarias, casas editoras, crítica, grupos literarios, o cualquier otro medio para dictar pautas de gusto o dar normas), aunque innegablemente se comportan como sistemas socio-culturales semi-independientes que obedecen sus propias leyes, deben también reconocerse como factores integrales del sistema literario propiamente dicho. De hecho, este reconocimiento, más bien vago e incluso en el Formalismo Ruso tardío, parece haber

> constituido un problema central al menos para el último Ejxenbaum, quien cruzó de este modo muchos límites inviolables a los que otros no se atreverían ni a acercarse. Pero incluso en su caso, estas cuestiones están más bien implícitas, antes que expresamente planteadas. (Even-Zohar, *Polisistemas* 23)

Al hablar de institución nos referimos a un conjunto heterogéneo de factores que van desde el mercado editorial hasta la crítica literaria[145] y que determinan la aparición de nuevas tendencias culturales y estéticas. Levin Shücking menciona que estas últimas van construyéndose a partir de un estrecho círculo de partidarios en torno a un artista que terminan por conformar una comunidad imponente (64). De ese modo, aunque la congregación puede estar constituida por gente afín a los intereses de ese núcleo, este se fortalece cuando comienza a atraer "a la gran masa de los que carecen juicio propio" (64). Podemos resaltar que la consolidación de las instituciones puede surgir a raíz de la actividad propia de los consumidores. También, que a pesar de que puede darse, inicialmente, ese grado de consagración específica o campo de producción restringida que refiere Bourdieu, la integración de "masas" o fenómenos de masa, es lo que irá fortaleciendo la labor institucional.

La cantidad de personas que acuden a una convención de cómics parece ser determinante para exaltar el valor en torno a productos específicos, como puede ser toda la *memorabilia* en torno a películas, series de televisión, sagas literarias o personajes de cómics. Esto no depende exclusivamente de los organizadores de cualquier tipo de evento multitudinario, sino del culto

[145] "En términos específicos, la institución incluye al menos parte de los productores, «críticos», (de cualquier clase), casas editoras, publicaciones periódicas, clubs, grupos de escritores, cuerpos de gobierno (como oficinas ministeriales y academias), instituciones educativas (escuelas de cualquier nivel, incluyendo las universidades), los medios de comunicación de masas en todas sus facetas, y más" (Even-Zohar 40).

mismo de un grupo hacia un conjunto de productos que nace de la instauración del *fandom*. De ese modo, la institución termina por convertirse en un concepto cuyos límites son difíciles de trazar, pero que al menos ayuda a identificar la significación que adquiere el hecho literario en la vida social. Tal como establece Even-Zohar: "La institución en la cultura no es un cuerpo unificado. Y desde luego que no se trata de un edificio en una calle, aunque sus agentes puedan detectarse en edificios, calles y cafés" (*Polisistemas* 146). Comprendemos, entonces, que las instituciones fungen, más bien, como un concepto de estratificación cultural, que operan al mismo tiempo en secciones distintas del sistema y que influyen sustancialmente en todos sus componentes. A este respecto, explica Pierre Bourdieu:

> Dado que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal, la sociología del arte y de la literatura tiene como objeto no sólo la producción material de la obra, sino también la producción del valor de la obra, o, lo que es lo mismo, de la creencia en el valor de la obra; por consiguiente, debe considerar como contribuyentes a la producción no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también a los productores del sentido y del valor de la obra —críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc.— y a todo el conjunto de los agentes que concurren a la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal, es decir, como valor, empezando por los profesores (y también las familias, etc.). ("Campo" 10)

Al hablar de México, la construcción de instituciones cienciaficcionales partió del impulso que otorgaron las revistas especializadas a los factores de consumo, no solo por cuestiones mercadotécnicas, sino porque en publicaciones como *Crononauta* la idea era congregar artistas de diversas disciplinas en torno a estos espacios de lo imaginario. De ese modo, en los dos números de la revista creada por Rebetez y Jodorowsky, además de agrupar tendencias culturales y estéticas que rompían con las corrientes dominantes, como la Escuela Nacional de Pintura,[146] se inicia con la conformación de círculos que invitaban al consumidor a formar parte de estos procesos creativos. A este respecto, explica Regina Tattersfield:

> Casi como una inscripción dentro de estas nuevas prácticas, tanto los individuos como las agrupaciones reunidas en colaboraciones periódicas así como ocasionales, pronto revelaron procesos en los que se enunciaba una forma singular de concebirse como artistas, pero también de reconocerse como sujetos políticos en el compromiso de continuar la expansión de estas fisuras más allá de las fronteras epistémicas y geográficas que enmarcaban el supuesto encierro ideológico imaginado por los jóvenes artistas. (4)

La heterogeneidad de estas propuestas, que incluían por igual artistas plásticos que escritores extranjeros y nacionales, propició, como hemos dicho, que los consumidores tuvieran un papel activo dentro de estos replanteamientos ideológicos, sobretodo, al sentirse incluidos en círculos

[146] "Hacia finales de 1950, las rutas del medio artístico local distanciaron su camino del discurso pictórico nacionalista e identitario. Se apartaron de manera radical de una estética *oficial* que sistematizaba las búsquedas y necesidades teóricas, sociales y políticas de la Escuela Nacional de Pintura, sostenidas por el diálogo que persistía hacia el interior de sus miembros.1 Sin buscar una respuesta inmediata, de manera individual o en agrupaciones intermitentes, los artistas iniciaron un proceso de distanciamiento que pronto dejó manifiesto un rompimiento ideológico y plástico. En él tuvieron origen una serie de exploraciones en las que se activaron cambios de registro en los modos de producción" (Tattersfield 4).

que se alejaban de las posturas dominantes y que implicaban un refugio de la alta literatura. De ese modo, más tarde, al diluirse las fronteras entre centro y periferia, cultura y subcultura, la integración de todos los elementos en plataformas como la de *La langosta se ha posado*, permitirían el intercambio entre los diversos actores que conforman la institución: críticos literarios, editores y grupos como los CFñeros, terminarían por interactuar en las primeras convenciones nacionales.

Más tarde, a raíz de estos encuentros y de la militancia en grupos dedicados a un análisis del futuro de la CF en México, que surge con ensayistas como Gabriel Trujillo Muñoz y Miguel Ángel Fernández Delgado, podrían germinar estas primigenias escuelas o grupos dedicados a temáticas en particular. Esto último encuentra una expresión tangible en autores que rompieron con la inercia de las fórmulas extranjeras de la ciencia ficción para conformar discursos propios que alimentaran una crítica nacional y un mercado diferente. Sobresale, en este aspecto, la ciencia ficción fronteriza, que aborda problemáticas propias de esta demarcación geográfica, confronta las políticas migratorias y rescata, a través de tropos cienciaficcionarios, las subculturas o culturas de resistencia que se han forjado en los estados colindantes de EE. UU. y México.

Es importante recalcar, en este aspecto, que la academia en torno a la CF ha encontrado una difícil senda para consolidar instituciones que cuenten con el apoyo de campos dominantes dentro de la producción literaria. Destaca la relación que tiene la ciencia ficción con otros sistemas como en el caso de la literatura de la imaginación, que ha permitido conformar círculos los cuales, como hemos visto, concentran diferentes repertorios con el objetivo de fortalecer un mismo cuerpo crítico. De ahí que a nivel sistémico e institucional destaque la labor de autores como los que hemos analizado, tales como Alberto Chimal o Bernardo Fernández *Bef*, para generar condiciones que propicien el trabajo de las academias alrededor de la CF.

A partir del trabajo de productores enfocados en construir ficciones de agrupación en torno a un concepto como el de la literatura de la imaginación, los críticos y teóricos han podido actuar en simetría a estos esfuerzos institucionales. Desde que Gabriel Trujillo Muñoz publicó *La Ciencia Ficción, Conocimiento y Literatura*, vasto ensayo sobre la CF que resultó meritorio del premio estatal de literatura de Baja California en 1990, paulatinamente, la academia ha forjado espacios de análisis que incorporan, cada vez, un mayor número de repertorios que ayudan a construir un cuerpo serio de investigadores sobre este sistema. Con el trabajo de autores como el ya citado Miguel Ángel Fernández Delgado, desde 2016, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas del CENART logró conformar el Seminario de Estéticas de Ciencia Ficción, integrado por investigadores como Loreto Alonso Atienza,[147] Enue Reynaldo Gómez Macias,[148] Itala Schmelz,[149] entre otros. Dicho seminario ha realizado eventos y publicaciones, como el número 41 de *Discurso Visual*, en el que Fernando Ángel Moreno hace un interesante análisis acerca de la manera en que la crítica académica suele rehuir a la CF:

> Pese a los complejos de inferioridad individuales o sociales de autores y editoriales —que negaban que sus libros de ciencia ficción fueran de ciencia ficción—, la nueva manera de entender el rompecabezas explotó, al tratarse de una visión mucho más correcta de la estética y del mundo que el rompecabezas blanco o que el de una sola imagen. Las diferentes dimensiones del objeto estético de la ciencia ficción resultaban fascinantes para explorar nuestra realidad y las posibilidades del arte narrativo. Por ello, cada vez influyeron más en arquitectura, escultura, literatura, cine y cómic . . .

[147] Doctora en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Ha fungido como Subdirectora de Investigación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes plásticas del INBA.
[148] Originario de Guanajuato, Gómez Macías es Biólogo por la Facultad de Ciencias de la UNAM y Maestro en Ciencias en la especialidad en Genética y Biología Molecular por el Centro de Investigaciones y Estudios Avanzados.
[149] La ya citada coordinadora de la gran obra en torno al cine mexicano de CF, *El futuro más acá.*

> Desde entonces, según han ido apareciendo nuevas generaciones de artistas y críticos —formados desde esta manera de experimentar lo estético, la timidez y los tabúes— las críticas y las distancias se han atenuado. Nos encontramos entonces con cierta cotidianeidad en la manera de leer la ciencia ficción, como una estrategia cuya constante necesidad de justificación deja de tener sentido. ("Ciencia" 22-23)

La función institucional del Seminario de Estéticas de Ciencia Ficción se ha materializado en la realización de dos encuentros, el primero de ellos en noviembre de 2017. Este evento fue planteado, como afirman sus organizadores: "Para que creadores y estudiosos, aficionados y entusiastas del género se conozcan e intercambien ideas, creen nuevos vínculos o estrechen los ya existentes, pero sobre todo para generar un espacio para la ciencia ficción" ("Semblanza"). En su primera edición, el encuentro contó con la participación de autores de CF como Bernardo Fernández *Bef* y Gerardo Sifuentes; críticos, como Daniel Casado Gallegos, Alfonso Fierro y Rachel Haywood-Ferreira.

Para la segunda edición del Encuentro, realizada en 2019 dentro del centenario de nacimiento de Amado Nervo y la publicación de *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras*, de Eduardo Urzaiz, se contó con la presencia de Iliana Vargas, Federico Schaffler, Giancarlo Stagnaro, Samuel Manickam, entre otros. Además de las diversas mesas redondas, también se llevaron a cabo presentaciones de libro, un "Ejercicio dramático de cuestiones retrofuturas" de Luis Gárciga y Loreto Alonso, así como un Ciclo de cine latinoamericano de ciencia ficción.

En otro ámbito, la labor de grupos y círculos como el Cúmulo de Tesla, que integran a plumas feministas como Libia Brenda Castro o Gabriela Damián, no solo impulsan el trabajo de autoras canónicas y foráneas como Ursula K. Le Guin, sino que también han creado espacios de divulgación y fortalecimiento para escritoras mexicanas. La agrupación de autoras consagradas y

emergentes tales como Iliana Vargas, Lola Ancira, Atenea Cruz o Andrea Chapela, además de contribuir al pensamiento feminista, fortalecen la crítica de la ciencia ficción mexicana en su conjunto. Como prueba de ello encontramos a *The Mexicanx Initiative*, proyecto que integró a una gran cantidad de autores nacionales que se presentaron en la WorldCon durante el verano de 2018 y que culminó con la publicación de la antología *A Larger Reality: Speculative Fiction from Bicultural Margins*, cuyo trabajo editorial, a cargo de Libia Brenda Castro, llevó a esta última a ser la primera mujer mexicana nominada a un Premio Hugo.

En resumen, la institución forma parte esencial para comprender el dinamismo esquemático propuesto por Even-Zohar, el cual también ha servido a otros autores como Jacques Dubois y Pierre Bourdieu. La complejidad de este concepto radica en que no puede ceñirse a la actividad individualizadora de ciertos grupos, casas editoriales o conjunto de críticos que publican en una misma revista. La institución enlaza a todos estos actores y, además de vincularlos con los distintos elementos del esquema comunicacional, permite un análisis del comportamiento y estratificación de los productos que surgen en el sistema y los relaciona con otros sistemas, cuyos centros y periferias se mezclan, trascendiendo las conceptualizaciones convencionales y permitiendo, así, la creación de nuevas tendencias culturales.

2.4.5 Mercado

El mercado, para Even-Zohar: “Es el agregado de los factores implicados en la compraventa de productos literarios y en la promoción de tipos de consumo” (*Polisistemas* 41). Esto implica que

la relación entre los elementos no se limite a un modelo de intercambio económico entre el consumidor y una institución como puede ser una casa editorial, sino que también se involucren dinámicas que imitan modelos de mercado más amplio. Respecto a esto último, Even-Zohar menciona que los profesores de una institución académica se transforman en mercaderes, lo que implica que un grupo de investigación, como el mencionado Centre d'Etudes et de Recherches sur les Littératures de l'Imaginaire o en el caso de México, el Seminario de Estéticas de Ciencia Ficción, construyan los factores sociales que influyen en el mercado de la CF y la literatura de la imaginación. Retomando a Pierre Bourdieu y al campo literario, en el caso de la obra de arte, podemos resaltar que deben considerase, como factores implicados en el mercado:

> Las condiciones sociales de producción de los artistas, de los críticos de arte, de los *marchands*, de los mecenas, etc., tal como pueden ser aprehendidas a través de los indicios como el origen social, los estudios cursados o los diplomas obtenidos, sino también las condiciones sociales de producción de un conjunto de objetos socialmente constituidos como obras *de arte*, es decir, las condiciones de producción del campo de los agentes sociales (museos, galerías, academias, etc.) que contribuyen a definir y a producir el valor de las obras de arte. En resumen, se trata de comprender la obra de arte como una *manifestación* del campo en su conjunto, en la que se hallan depositadas todas las potencias del campo, y también todos los determinismos inherentes a la estructura y al funcionamiento de éste. ("Campo" 11)

Retomando las aportaciones de Pierre Bourdieu, podemos agregar que: "La obra de arte es un objeto que solo existe como tal por la creencia (colectiva) que lo conoce y lo reconoce como obra de arte" ("Campo" 10), es decir que su valor simbólico de un producto deriva en gran medida del conocimiento y reconocimiento de la colectividad. Como habíamos visto, los campos de

producción, ya sean amplios o reducidos, generan sus respectivos grados de consagración, de modo que los productos incrementarán un valor, primero, a causa de los mismos productores para después, a través de la conformación de instituciones, generar mayores espacios de consumo. De ahí que, tal como establecen Even-Zohar y Bourdieu, los contribuyentes a la creación de un mercado alrededor de una obra de arte no sean únicamente los productores directos de la obra, como puede ser el escritor, un director de cine o, refiriéndonos al *steampunk*, un aficionado que ha creado un autómata. Al referirnos al mercado, debemos considerar:

> A los productores del sentido y del valor de la obra — críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc.— y a todo el conjunto de los agentes que concurren a la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal, es decir, como valor, empezando por los profesores (y también las familias, etc.). (Bourdieu, "Campo" 10)

Debido a los agentes o factores que intervienen en el mercado, este puede confundirse con el concepto de institución y de ahí que debamos profundizar más en el término. La noción del mercado ha formado parte sustancial de la obra de Pierre Bourdieu. Así, en *Sociología y cultura*, este autor formula el concepto de "mercado lingüístico", el cual está construido cuando se produce un discurso dirigido a receptores capaces de evaluarlo y otorgarle un precio. De ese modo, dichos productores, que tienen cierta jerarquía social, establecerán leyes o variables que dan formación a los precios de las producciones lingüísticas (*Sociología* 145). Ahora bien, esta competencia entre los productos que integran dicho mercado generará un "capital". Por lo que hace al capital lingüístico, especifica el autor: "Es el poder sobre los mecanismos de formación de los precios lingüísticos, el poder para que funcionen en su propio provecho las leyes de formación de sus

precios y así recoger la plusvalía específica" (*Sociología* 146). La interacción lingüística, en cualquier nivel, implica la formación de micromercados sujetos a estructuras más amplias.

Aunado a lo anterior, en *Capital cultural, escuela y espacio social*, el mismo autor establece que el espacio social está estructurado por el capital económico y el capital cultural, lo que incluye todos aquellos factores de poder y hegemonía social que determinan las tradiciones en los diferentes sistemas o campos (30). El actuar de los diferentes agentes implican mecanismos de estratificación de dicho capital,[150] de modo que las clases altas y aquellas que detentan el poder tienen una influencia certera en los distintos campos, influyendo sustancialmente en lo que Bourdieu denomina el *habitus*: "El producto de condicionamientos sociales asociados a la condición correspondiente, hace corresponder un conjunto sistemático de bienes y de propiedades, unidos entre ellos por una afinidad de estilo" (*Capital* 33).

Basados en lo anterior, el mercado, en su aspecto cultural, dependerá de diversos factores constituidos por los agentes que influyen sustancialmente en los valores simbólicos adquiridos por los productos. Itamar Even-Zohar retoma este concepto y lo añade a su esquema comunicacional, diferenciándolo de la institución en razón de la función de los agentes:

> Sin embargo, los agentes específicos que desempeñan el papel ya sea de una institución, ya sea de un mercado, esto es, o bien los mercaderes o bien sus clientes,

[150] A este respecto, establece Even-Zohar: "La valoración de identidades es así una parte de la eterna competencia intergrupal por prestigio y estatus, lo que en último análisis significa la competencia por el acceso a recursos. Un mercado intergrupal de tales bienes ha sido determinante desde la antigüedad jerarquizando entre ellos los varios grupos étnicos y políticos, permitiendo que unos tengan más que decir que otros. Para ganar esta competición, *los mejores elementos* siempre se han mostrado como pertinentes para el grupo demandante, y por lo tanto los repertorios de elementos rápidamente se cristalizaron para abarcar diversos elementos –desde impresionantes edificios, como pirámides, puertas de ciudades, jardines colgantes y templos, hasta reclamaciones sobre libertad, calidad de vida y riqueza, dioses más poderosos, una justicia mejor, seguridad personal, y cualquier otra posesión o principio que resultase ser muy valorados en ese momento" (223).

> pueden no coincidir en absoluto. Una escuela normal, por ejemplo, es un miembro de «la institución», dada su capacidad para vender el tipo de propiedades que el estamento dominante (esto es, la parte central de la institución literaria) desea vender a los estudiantes. Los profesores funcionan en realidad como agentes de mercado, esto es, mercaderes. (*Polisistemas* 41)

En el caso de la CF y la literatura de la imaginación, podemos encontrar un ejemplo de actuar del mercado en el mencionado *fandom,* el cual ha despertado el interés de diversos teóricos e investigadores dentro de estudios sobre la contracultura y los fenómenos de masa.[151] Irma Hirsjärvi, por ejemplo, hace una interesante relación de dicho concepto dentro del campo de la cultura participativa. Para esta autora, *fandom* es: "La intensa relación con algo, por lo general con las estrellas u otra figura de los medios de comunicación, con algún estilo cultural, o con alguna figura de la música o el deporte" (41). Lo interesante de esta premisa es la "intensidad" con la que las actividades se unen para conformar un "reino" o espacio determinado. Esta cohesión simula, en cierta medida, la interacción del capital cultural con los diferentes elementos como el productor, el consumidor, el mercado o la institución.

Lo anterior también ayuda a generar cohesión entre los elementos que circundan a un sistema literario: "Ser miembro de un *fandom* implica un beneficio, significa poder tener acceso a conocimientos especializados y a la crítica, significa oportunidades para la autoexpresión, la creación de redes sociales y trabajo de identidad" (Hirsjärvi 45). Esto implica que los procesos participativos de la cultura encuentren formas de expansión, de modo que los integrantes de dicho

[151] Una de las compilaciones más interesantes en este sentido es *Theorizing fandom. Fans, subculture and identity*, editado por Cheryl Harris y Alison Alexander.

dominio imaginario son quienes otorgan el valor simbólico del capital cultural que integra sus espacios sociales

En este contexto, la ciencia ficción y la literatura fantástica se han unido para generar grupos de fanáticos específicos en torno a temáticas particulares, literarias o extraliterarias, de modo que los valores de dichos productos sean dependientes, en gran medida, de la cohesión de los consumidores dentro de los campos de poder. En este sentido, bienes como los videojuegos, los juegos de rol, los cómics o el cine.[152] Por ello en México, eventos como La Mole Comic-Con, que fungen como instituciones, implican la creación de redes de mercaderes que aprecian el valor simbólico de una obra o sistema en particular. Esto también resulta determinante para conocer como la subcultura o la cultura periférica, por usar los términos de Bourdieu y Even-Zohar, logra establecer su *habitus* dentro de las culturas hegemónicas en el espacio social, generalmente liderados por grupos con poder económico, político o cultural:

> Parece que cuando no hay «sub-cultura» (literatura popular, arte popular, «cultura inferior» en cualquier sentido, etc.), o cuando no se permite ejercer presión real sobre la cultura canonizada, hay pocas oportunidades para que exista una cultura canonizada dotada de viabilidad. Sin la estimulación de una fuerte «sub-cultura», cualquier actividad canonizada tiende a fosilizarse gradualmente. Los primeros pasos hacia la fosilización se manifiestan en un alto grado de cerrazón y una creciente estereotipación de los diversos repertorios. (Even-Zohar, *Polisistemas* 16)

[152] Hirsjärvi ejemplifica la fuerza del *fandom* con la Dragon-Con, el "Woodstock para nerds . . . que combina la ciencia ficción con literatura fantástica, juegos de rol, ciencia, historia, videojuegos, y más" (38). Desde su fundación en 1987, esta convención multigénero que se lleva en Atlanta, ha llegado a tener más de 80,000 asistentes.

La combinación de factores, productos y agentes, que podrían considerarse inferiores por atender el consumo masivo, como en el caso de La Mole, con otras reputadas como de la alta cultura, como, ejemplifiquemos, el hecho de que *La forma del agua* (2017), del director mexicano Guillermo del Toro, haya obtenido los galardones cinematográficos más prestigiosos, implica una constante estimulación a las actividades canonizadas de la CF. Por ende, el sistema literario no se "fosiliza", como bien expresa Even-Zohar, sino que se renueva. La actuación de fanáticos que tienen influencia en el mercado ha permitido que, día con día, las barreras entre CF y literatura fantástica se vuelven más difusas, al grado de que en la actualidad, debido a fenómenos masivos como las mencionadas convenciones de cómics y el *fandom*, pueden unirse en un solo mercado, dinámico y en constante renovación, en el que el campo cultural se mezcla con el económico. Esto ayuda a replantear el papel que tienen los productores y las instituciones como agentes de mercado. Festivales como la CONQUE, o la MECYF, marcaron las bases para la realización de un evento tan importante como la edición de la mundialmente famosa Comic Con de San Diego, misma que tuvo su primera edición en México en el año 2019. En estos festivales, las ventas masivas de toda clase de productos ya sean libros, figuras de acción coleccionables o cómics, transforman por completo el campo de producción, ampliándolo sustancialmente. El estatus que en un inicio podía derivar del reconocimiento entre los mismos productores termina por estar sujeto a factores de consumo masivo. De ahí que muchos productores lleguen a abandonar su papel de creadores para convertirse, a su vez, en productos. Como ejemplo, la firma de autógrafos de escritores como George R.R. Martin, creador de la célebre saga que dio vida a *Juego de Tronos*, una de las series televisivas más vistas, es equiparable a la firma de uno de los actores que desvanece su "realidad" actoral para apropiarse de los personajes que representan,[153] simulando, por ende, el trabajo que

[153] En La Mole 2017, por ejemplo, estuvieron presentes Jason David Frank, quien personificó al "Green Ranger" en la serie infantil televisiva *Power Rangers*; Butch Patrick, actor que encarnó a Eddie Monster en la popular serie de los

realizan los *cosplayers.* Estos productores terminan por ser un bien cultural y simbólico que desplaza el valor de los textos que producen. Como dice Even-Zohar: "Value, being above all symbolic, does not necessarily require ample production. Sometimes, the capacity to produce can be sufficient in order for «the obligatory list of indispensable goods» to be checked off in the relevant category. In very extreme cases, the persons that are potentially capable of producing texts are more important than the products" ("Literature" 78)

Resulta imposible deslindar la importancia de una actividad económica como la compraventa de libros del género cienciaficcional. Bajo el análisis del mercado, en muchas ocasiones, el término CF se usa como un gancho mercadotécnico, como una etiqueta para agrupar libros en los mismos estantes de una librería y, en países como EE. UU., apuntar a un grupo de consumidores bien consolidados.[154] Empero, México también ha ido construyendo un mercado, como bien establecía Schaffler en la primera editorial de *Umbrales*: "Aquí, juntos, trataremos de legitimar ante quienes no creen en nosotros, que hay un mercado de autores y lectores de ciencia ficción en México" (*"*Cada" 2). Esta idea de mercado implica mucho más que una transacción económica entre distribuidor y lector, revista y suscriptor. La idea consiste en la construcción de los espacios semióticos o simbólicos generados por el capital cultural de modo que, a través del *habitus*, se aprecien los diversos productos.

setenta; Jeff Hardy, luchador de la WWE; así como José Luis Durán, dibujante mexicano de comics como *El Santo* o *El Pantera*, y de otros personajes como el Hombre Araña, en versiones editadas y escritas en México cuando había flexibilidad en los derechos de autor de los personajes.

[154] "Si el interés por este género proviene de la expansión y la influencia de esa categoría de publicaciones comerciales llamada «ciencia ficción», no deberá confinarse dicho interés a los últimos 50 (o incluso 100) años, periodo en el cual la producción de ciencia ficción ha estado predominantemente determinada y fuertemente modulada por el mercado capitalista, con sus tendencias alienadoras y degradantes. Por el contrario, es necesario —si deseamos hacer algún juicio de valor— confrontar obstinadamente las sin duda muy importantes *realidades empíricas* de la ciencia ficción con las igualmente importantes *potencialidades históricas* del género" (Suvin 10).

2.4.6 Repertorio

El repertorio puede constituir uno de los conceptos más complejos dentro del esquema de lenguaje renovado por Even-Zohar. Por lo mismo haremos una introducción del concepto para, posteriormente, trabajar sobre este factor en particular y poder establecer, en primer lugar, la manera en que la ciencia ficción puede ser considerada, en sus inicios, un repertorio popular que, con el paso del tiempo, se ha convertido en un sistema. Para ello, analizaremos procesos de aceptación, transferencia y fabricación de repertorios domésticos. Esto último nos ayudará a definir modelos y repertorios específicos de la ciencia ficción mexicana, así como lo que llamaremos las dimensiones discursivo-simbólicas.

Para Even-Zohar, el repertorio: "Es el principal concepto que empleo en la teoría de la cultura. El repertorio cultural constituye la suma del conjunto de opciones utilizadas tanto por un grupo de gente como por sus miembros individuales para la organización de la vida" (*Polisistemas* 99). Es decir que dicho término bien puede ser empleado como un producto específico que es consumido por una persona o un grupo determinado que puede variar de tamaño, pudiendo ser una sociedad en específico o una familia (99). En este contexto, al tratarse de un consumo dirigido a la organización de la vida de dicha persona o colectividad, Even-Zohar expone que hay dos tipos de aspectos organizacionales: el pasivo y el activo. El primero, nos dice Even-Zohar, es cuando un grupo o individuo percibe una forma organizada del mundo. Un sentido que: "Hace que el mundo sea comprensible más que caótico" (*Polisistemas* 100). Es decir que el mundo provee un conjunto de reglas y signos que nos permiten, de alguna forma, interpretar la vida. En el caso del aspecto activo, nuestro teórico expresa que se trata de aquellos procedimientos que asume un individuo o una colectividad para enfrentar o, incluso, modificar una situación en particular (100). El aspecto pasivo está vinculado con una capacidad de comprensión, mientras que el activo se emparenta con la capacidad de acción.

Para que un repertorio pueda formar parte de la vida de un grupo existen, por un lado, procesos que los incorporan gradualmente y que pueden pasar inadvertidos por los consumidores, así como actividades concretas de una sociedad que busca apropiarse de dicho producto. Esto último nos será útil más adelante al hablar de los procesos de transferencia y fabricación de repertorios domésticos.

Es importante establecer que el término de repertorio empleado por Even-Zohar puede resultar bastante abstracto toda vez que, al hablar de factores determinantes para la organización de vida de un individuo o grupo en particular, puede englobar distintas clases de bienes del capital cultural y económico a los que hace referencia Pierre Bourdieu. De ese modo, las normas o leyes que marcarán parte de la trasferencia de repertorios, como sucede con el mercado, pueden estar dominados por grupos sociales dominantes, hegemónicos y con mayor jerarquía:

> Independientemente del origen del repertorio, el factor crucial reside en la aceptación del mismo como herramienta organizadora de la vida por parte del grupo de destino. Esto depende de una red intrincada de relaciones, que para abreviar puede designarse como «el sistema de la cultura», y que incluye factores tales como el mercado, los detentadores de poder, y probables usuarios que actúan entre ellos a modo de interfaz dinámico. (Even-Zohar, *Polisistemas* 101)

Otro de los autores que han abordado el concepto de repertorio es Gabriel Baltodano. En *Sistema literario y formas menores*, este autor aplica la TPC a la ficción criminal. El autor refiere que los códigos relevantes de las culturas europeas y la norteamericana, como detentadores de poder y, por ende, de factores de mercado, influyen sustancialmente en otras "formas menores" como sucede con la ficción criminal (27). La CF opera de una manera similar y de ahí que en su desarrollo

histórico haya partido de distintos procesos de adaptación, importación y domesticación de repertorios. Los grupos de poder, por lo tanto, pueden ser influyentes, en un inicio, para las primeras importaciones de repertorios que, más tarde, servirán para crear otros domésticos:

> Los grupos dominantes aceptan determinadas normas estéticas y ciertos modelos artísticos; los señalan como centrales. La aprobación de unos tipos de literatura guarda conexiones con la ideología (aparatos e instituciones) y las prácticas de poder de esos círculos sociales. El conjunto de normas que gozan de prestigio en una época y sociedad específicas se denomina *repertorio*. El repertorio nutre y encausa la creación de textos literarios; a la par, promueve el consumo y regula la recepción de estos. El repertorio es análogo al código, a la lengua. (Baltodano 27)

Debemos discernir el concepto de modelo del de repertorio. Even-Zohar establece que la estructura de los repertorios contempla tres niveles: elementos, combinaciones y modelos:[155] "En el último y más problemático de estos, se encuentran los elementos, las reglas aplicables y las eventuales relaciones discernibles. Los modelos organizan la producción y el consumo, por cuanto incluyen materiales concretos, instrucciones para su ordenamiento y posibles esquemas de empleo" (Baltodano 29). De esa manera, los modelos corresponden a aspectos específicos de un texto, los cuales, al combinarse, generan una clase determinada de producto. Por lo mismo, aunque algunos de estos códigos o modelos pueden reconocerse por ser reiterativos en distintas épocas y espacios, es la combinación de estos lo que permite la experimentación y la novedad dentro del sistema: "La investigación, bajo el modelo de la TP, se orienta a distinguir entre el repertorio y los textos que

[155] Díaz Martínez los señala, en primer lugar, los elementos individuales morfemas o lexemas; en segundo a los sintagmas y en tercero a los modelos, que describe como los elementos, más las reglas, más las relaciones sintagmáticas o temporales (66).

han sido creados bajo su influencia. Este método crítico puede conducir al hallazgo de textos, cuya única valía se relaciona con la afirmación del modelo, es decir, textos que tienen por único cometido reforzar la validez del conjunto de normas que los inspiró" (Baltodano 29). Esto quiere decir que la identificación de modelos y, por ende, repertorios, nos permite encontrar aquellos aspectos particulares de cierta literatura o, para ser más específicos, de los productos de un sistema, así como las características que permiten su permanencia y evolución.

Para Itamar Even-Zohar, el tema de repertorios resulta crucial para la operación de los sistemas dinámicos y heterogéneos, en oposición a los de enfoque sincrónico. Tanto la aceptación como la fabricación de nuevos repertorios dentro de un sistema literario depende, justamente, de ciertos grados heterogeneidad, de modo que puedan producirse en cualquier momento y generar movimientos socioculturales que hagan prevalecer los diferentes productos, además de renovar las actividades de los productores y consumidores, a la vez de establecer nuevos mercados e instituciones.

Para Even-Zohar, el concepto de repertorio está vinculado con aquellos bienes que adopta, ya sea un individuo o grupo, a fin de organizar su vida. Hemos dicho también que existen dos aspectos vinculados con dicha organización: los pasivos y activos. Agreguemos en este punto que ambos aspectos generan, ya sea la "aceptación" del repertorio o bien la "construcción" del mismo. Detengámonos en el primero de estos procesos:

> Independientemente del origen del repertorio, el factor crucial reside en la aceptación del mismo como herramienta organizadora de la vida por parte del grupo de destino. Esto depende de una red intrincada de relaciones, que para abreviar puede designarse como «el sistema de la cultura» y que incluye factores tales como el mercado, los

> detentadores de poder, y probables usuarios que actúan entre ellos a modo de interfaz dinámico. (*Polisistemas* 101)

Debemos comprender que el repertorio involucra un conjunto de reglas y materiales que rigen la confección y uso de cualquier producto (Even-Zohar, *Polisistemas* 42). Este conjunto de reglas es variable e indeterminado toda vez que está sujeto a la red de relaciones de un sistema de cultura en particular. De ahí que para Even-Zohar "Mientras que la naturaleza, volumen y amplitud de un repertorio determinan con toda seguridad la facilidad y libertad con que un productor y/o consumidor puede moverse en el entorno socio-cultural, no es el repertorio mismo lo que determina estos rasgos. Es más bien la interacción con los otros factores prevalentes en el sistema lo que determina estos rasgos" (42-43). Por lo anterior, la permanencia o supervivencia de los repertorios dentro de un sistema derivará en gran medida de los grupos o colectividades que los acepten. Ahora bien, respecto al segundo proceso, es decir, el de la "construcción" de repertorios, Itamar Even-Zohar refiere que:

> Para la construcción de los repertorios, se requieren varios procedimientos. Independientemente de las circunstancias, los procedimientos clave parecen ser la «invención» y la «importación. No son procedimientos opuestos porque la invención se puede llevar a cabo mediante la importación, sino relacionados con el trabajo implicado en la creación del repertorio, cuando ésta se limita a los confines del propio sistema «sin» establecer vínculos con cualquier otro sistema. Así, la «invención» puede estar más basada en analogías y oposiciones, mientras que la importación puede precisar habilidades organizativas y mercadotecnia. Incluso en aquellos casos de «originalidad» aparentemente notable, i.e., en los que el origen de la inventiva no se localiza en una única fuente, la importación puede estar presente. En definitiva, la

> importación ha jugado un papel mucho más determinante en la construcción del repertorio, y por ello en la organización de los grupos y en la interacción entre ellos, de lo que normalmente se ha admitido. (*Polisistemas* 102)

Al referirnos al sistema cultural de la CF mexicana debemos identificar aquellos procesos que han llevado a la construcción de repertorios específicos a través de la invención e importación. Destaca el hecho de que la CF, misma que actúo, inicialmente, como traducciones de la literatura canónica de autores como H.G. Wells, Verne o Poe, pasó a concebirse como un repertorio dentro de un sistema literario popular, tal como se constató con aquellos primeros textos e historietas, de origen mexicano, que se publicaban en revistas de consumo masivo e incluso, en aquellas de divulgación de hechos paranormales. Esto sucedió así porque la reproducción de fórmulas estandarizadas simplifica la aceptación de los repertorios y su ulterior conservación. [156] Con el paso del tiempo, a la par del desarrollo de nuevas traducciones y de la consolidación de revistas serias apoyadas por grupos de artistas hegemónicos como los de Jodorwosky y Rebetez, surgieron publicaciones como *Crononauta*, la cual apuntala procesos de estratificación, involucrando expresiones artísticas de vanguardia y una narrativa innovadora, no por ello sujeta a la imitación de modelos foráneos.

Los repertorios de la CF mexicana oscilan entre canon y el no canon, lo culto y lo popular, de modo que los centros y las periferias se confunden de manera constante y en las distintas etapas de formación. Numerosos estudiosos del sistema podrán coincidir que, aparentemente, la ciencia

[156] Gabriel Baltodano apunta lo siguiente al referirse a la fabricación de repertorios en la ficción criminal: "La literatura de consumo masivo tiende a valerse de guiones preestablecidos; la ausencia de estilo y singularidad facilita el movimiento en el mercado y la aceptación de un público contemporáneo, cuya sensibilidad ha sido deformada por la inquietante regularidad de los productos industriales. Algunas obras solo repiten el esquema y con esto fortalecen el repertorio, aunque como consecuencia, pierdan toda notabilidad en el sistema. Otras obras ensanchan el conjunto de posibilidades y permiten vislumbrar las opciones no empleadas o no desarrolladas; al hacerlo, conquistan la prominencia y un lugar en la historia de la manifestación estética" (29).

ficción: “No tiene más remedio que vivir al margen de las corrientes principales en boga: realismo mágico, literatura de la onda, indigenismo. Las sirenas de la fama no cantan para ella” (G. Trujillo, *Biografías* 17). Pero también es verdad que los modelos sobre los que se construyen los repertorios se renuevan de manera constante, de modo que un viaje a la Luna podrá seguir dando motivos para escribir ciencia ficción, ya sea por que el desarrollo tecnológico implique nuevas consecuencias para la exploración espacial o por alguna cuestión sociopolítica que permita emplear las metáforas selenitas para exponer un discurso crítico.

Los repertorios de la CF mexicana que surgen de estos primeros procesos de importación permiten la aceptación de fórmulas o códigos de un sistema ajeno que, más tarde, podrán ser replicados de manera doméstica. Aunque esta etapa puede ocupar gran parte de la producción de textos, como sucedió con aquellos que dominaron parte de la época de consolidación, con autores que van desde Pedro Castera a Mauricio-José Schwarz, más tarde, otros autores comenzarían a replantear las fórmulas para crear dimensiones discursivas propias.

Esto último lo podemos profundizar aludiendo a Antonio Cornejo-Polar, uno de los teóricos latinoamericanos que ha abordado el concepto de sistema literario y quien, al igual que Even-Zohar, retoma algunas propuestas estructuralistas de Jakobson, así como del campo literario de Bourdieu. Cornejo Polar establece que en “nuestra” literatura suelen cruzarse dos o más universos socio-culturales, lo que imposibilita una clasificación categórica de repertorios o modelos. Para este teórico, las letras latinoamericanas se caracterizan por poseer lo que él denomina “heterogeneidad”, un concepto que trabajó desde los 70’s aunque, posteriormente, le pareció insuficiente para describir los procesos intersticiales que tienen lugar en la literatura latinoamericana: “Entendí más tarde que la heterogeneidad se infiltraba en la configuración interna de cada una de esas instancias,

haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites" (*Escribir*, 10).

Cornejo Polar identificó que no se puede hablar de una sola literatura latinoamericana que opere de manera homogénea y lineal, sino de una confluencia de sistemas: "Con sujetos, tiempos y espacios distintos, sistemas que mantienen entre sí relaciones contradictorias" (C. González 280).[157] Bajo esta comprensión, el teórico estableció, inicialmente, tres grandes sistemas que parecen imbricarse dentro de la literatura latinoamericana: el popular, el indigenista y el culto o ilustrado.

El mismo teórico enfatiza que la heterogeneidad sobresale en la literatura andina, lo que no solo le permite resaltar los aspectos de una peculiar estratificación respecto a la literatura latinoamericana, sino también reconocer la voz del subalterno y la construcción de la diferencia en los discursos centrales, así como los procesos de transculturación. Tal como manifiesta Alfredo Laverde Ospina:

> La referida «heterogeneidad» de la expresión estético-literaria latinoamericana, en términos de su no sumisión a la «institución literaria» metropolitana, aunque se haya convertido en un tema polémico, posibilita la formulación de una propuesta de historia de la literatura de América Latina en que la finalidad no sea explicar las obras tenidas como «centrales» por *un* canon literario y organizadas cronológicamente sino, tal como lo plantea Bhabha en relación con la narrativa de la nación, sobre la construcción del

[157] Incluso, el teórico peruano indicó que ni siquiera es posible hablar de literaturas nacionales, debido a que dicha heterogeneidad está presente dentro de los mismos límites de un país, haciendo imposible una clasificación basada en este aspecto.

> «discurso performativo», es decir, la naturaleza contingente de una narrativa de la historia literaria de América Latina. (227)

Estos referentes, aunque presentan una visión ambigua, ayudan a comprender los procesos de transferencia de sistemas como el de la CF, el cual, como sucede con la literatura andina, está marcado por esa heterogeneidad o intersticialidad. La CF ha operado, desde sus inicios, como un sistema en el que interactúan estos elementos y en el que lo culto y popular se mezclan constantemente. Escritores como Pedro Castera o Amado Nervo, dos figuras de lo que Cornejo Polar podría llamar el sistema ilustrado, incorporaron temas cienciaficcionales en textos del Romanticismo y el Modernismo en México. En décadas posteriores, otros autores incorporarían elementos indigenistas para establecer un discurso de mexicanidad. Resaltemos, de manera previa, el trabajo de Arturo César Rojas, quien presenta una gama cuentística caracterizada por la búsqueda de identidad con textos como "El que llegó hasta el metro Pino Suárez", o "Tumbaga, el valle de las campanas".

Esto sugiere que, si bien la ciencia ficción pudo fungir en su momento como un repertorio del sistema popular, al masificar los productos con revistas de gran consumo, con el paso del tiempo, sus modelos y repertorios implicaron una confluencia de diversos sistemas, en donde se mezcla lo popular, lo culto e, incluso, lo indigenista. Los procesos de producción de la CF suscitan de manera similar a los de la literatura andina que estudia Cornejo en *Escribir en el aire.* Sucede que la CF: "Funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incompatibles entre sí" (11).

Una vez establecido que la CF implica una imbricación sistemática y una heterogeneidad, comprendemos que por ello ha permanecido, de cierto modo, inalterable, debido a que sus modelos

y repertorios derivan de procedimientos de aceptación y fabricación que han garantizado la supervivencia del sistema. Por ello, aunque primigeniamente podíamos considerar a la CF un repertorio del sistema popular, esta termina por formar uno aparte, que se adecúa, más bien, a la teoría de Even-Zohar por generar una red de interacción semiótica que contribuye a su permanencia en el tiempo, algo que no ocurre con ciertos repertorios que se transforman por completo o pierden vigencia eventualmente:

> El desplazamiento de las novelas sentimentales, psicológicas o experimentales puede obedecer a una profunda alteración de las inquietudes del público y los patrones de consumo. Estos repertorios pierden vigencia, pues no satisfacen las exigencias de las grandes masas de consumidores ni dan respuesta a las preguntas que estos se hacen acerca de la realidad. En contraposición, puede ser atractivo valorar las necesidades ocultas tras la renovación de viejos modelos en desuso, revitalizados por la industria del entretenimiento: relatos góticos y de horror, entre los preponderantes. (Baltodano 31-32)

En seguimiento a esta última línea de Baltodano, algunos repertorios como las novelas psicológicas pueden perder su vigencia mientras que otros, como la CF, constantemente encuentran factores para su supervivencia. La crítica social, política, religiosa, etc., que la caracteriza, le permite reformular modelos y repertorios conforme la sociedad se desarrolla. Esto deriva de los procesos de importación y transferencia que permiten renovar constantemente los repertorios, de modo que, a pesar de basarse en ciertos modelos, puedan apropiarse de ciertas características para crear un discurso crítico. Ahora bien, para profundizar en lo anterior, analizaremos los procesos a los que hemos hecho referencia.

2.4.6.1 Aceptación, importación y transferencia

Tal como expresa Baltonado, sistemas como el horror o, de manera amplia, el de la literatura de la imaginación, poseen modelos y repertorios que no se agotan debido a que tienen componentes progresivos por su carga crítica y simbólica (32). De esa manera, cuando las traducciones coadyuvan en la transferencia de productos, de una fuente origen a una receptora, pueden ser

aceptados debido a elementos que son compatibles simbólicamente entre dos o más sistemas. Este fenómeno puede comprenderse con sistemas como el de la CF o la literatura de la imaginación, particularmente, porque dichos repertorios pueden ser "revitalizados" por la industria del entretenimiento. A este respecto, podemos ejemplificar con uno de los repertorios de la literatura de la imaginación: el horror.

En "Los autocines son el mejor amigo de un espanto", capítulo dentro del estudio *Monster Show. Una historia cultural del horror*, David J. Skal, al hablar sobre el terror de los años 50, analiza a los horrores de la posguerra y su vínculo con ciertos simbolismos que renovaron o, más apropiadamente, generaron procesos, basados en las dimensiones discursivo-simbólicas, de transferencia de repertorios del horror en EE. UU.:

> A la mayoría de los Norteamericanos les parecía más fácil no enfrentarse directamente a las preocupaciones de una invasión/aniquilación; encontraban su expresión indirecta en el mccarthysmo, la histeria OVNI, y quizás más acusadamente, en el medio popular de los escabrosos y sensacionales comic-books que habían ido ganando progresivamente circulación desde el final de la Segunda Guerra Mundial. (Skal 285)

En el mismo artículo, aduciendo a las consecuencias del desarrollo de armamento bélico y de la bomba atómica, Skal afirma que "Los monstruos de los cincuenta adoptaron dos formas básicas: mutaciones gigantescas y arrolladoras, productos directos de pruebas atómicas, e invasores alienígenas, en ocasiones también hipertrofiados, pero habitualmente empeñados en algún tipo de lavado de cerebro o control ideológico" (309). Es decir, que los monstruos de los años cincuenta eran representaciones sociales, no solo de los temores sobre la guerra, sino de las consecuencias del desarrollo tecnológico como ocurre con muchos modelos de la CF. Esta última jugó un papel

sustancial al momento de combinarse con los tropos del horror y generar nuevos repertorios cinematográficos[158] que serían "importados" a otros países. Esto es justo a lo que se refiere Gabriel Baltodano al argüir que la industria del espectáculo revitaliza "modelos en desuso", como los de los relatos góticos y el horror (32). Lo anterior, siempre y cuando se ajusten a las realidades simbólicas de la cultura receptora.

La importación y ulterior aceptación de repertorios depende de la exitosa incorporación de lo que Bourdieu denomina el capital cultural de un espacio social de origen a otro destinatario. A través de este intercambio entre sistemas, muchas veces enfocado en los productos de consumo masivo, las sociedades pueden ir construyendo sus propios repertorios, los cuales derivan de procesos tan complejos como la traducción literaria de textos foráneos que influencian la producción en un país receptor. Tal como apunta Rakefet Sela-Sheffy:

> It was in fact through his [Even-Zohar] interest in literary translation –as a young doctor (1971) and a translator from «exotic» languages– that he started conceptualizing the role of cross-cultural transfer in the formation and transformation of local societies. Thinking of translation as a complex of intercultural activities, he introduced the idea of cultural models –inspired by anthropological as well as cognitive conceptualization– as a basic concept in understanding literary (and later cultural) repertoires, their formation, transmission and change. (2-3)

[158] Podemos citar como ejemplos, películas de mutaciones entomológicas como *Them* (Gordon Douglas, 1954); *Tarantula* (Jack Arnold, 1955); y *Earth vs. Spider* (Bert I. Gordon, 1958).

Para Even-Zohar, cuando los productos de otros sistemas reciben una acogida favorable en el mercado doméstico, como sucede con las traducciones literarias,[159] pueden convertirse gradualmente en integrantes del repertorio de destino (*Polisistemas* 102). Una vez que dichas importaciones son sujetas a apropiación por el sistema receptivo ocurre lo que nuestro teórico denomina transferencia: "En suma, la transferencia es el proceso de integración de los bienes importados al repertorio y las consecuencias derivadas de esta integración" (102). Finalmente, una vez que la transferencia de bienes importados resulta exitosa, estaríamos hablando de la formación de repertorios domésticos. Este esquema puede ser mostrado con la gráfica siguiente:

[159] Como establece Even-Zohar: "Mi tesis es que las obras traducidas sí se relacionan entre ellas al menos de dos maneras: por el modo en que los textos de origen son seleccionados por la literatura receptora, pues nunca hay una ausencia total de relación entre los principios de selección y los co-sistemas locales de la literatura receptora (para decirlo con la mayor cautela posible) ; y por el modo en que adoptan normas, hábitos y criterios específicos -en resumen, por su utilización del repertorio literario-, que resulta de sus relaciones con otros co-sistemas locales. Dichas relaciones no se limitan al nivel lingüístico, sino que aparecen también en cualquier otro nivel de selección. De esta forma, la literatura traducida puede poseer un repertorio propio y hasta cierto punto exclusivo" (*Polisistemas* 89.)

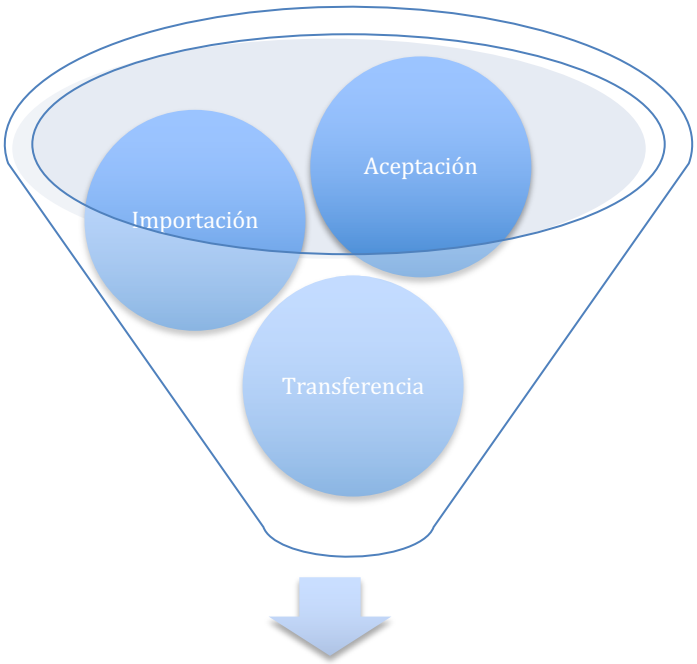

Fig. 4 Mecanismos para la conformación de repertorios domésticos que presento de manera gráfica.

Para ejemplificar esto último, y continuando con el tema del horror y la transferencia de modelos a México, aunque en los 50's los temores de la posguerra no tenían el mismo arraigo en este país que en lugares como EE. UU. o la URSS, lo cierto es que los modelos del cine de terror foráneo tenían una amplia aceptación en los cines locales. Esto implicó que gradualmente comenzaran a importarse dichos modelos para finalmente transferirlos a los espectadores nacionales en forma de repertorios domésticos. Con la llegada de las grandes producciones del *space opera* hollywoodense, los cineastas mexicanos crearon sus propias obras de aventuras espaciales, solo que con una adecuación discursiva y presupuestal que generó un cine distinto, producto de la heterogeneidad de sus propuestas. Con ejemplos como las películas de Alfredo B. Cravenna,

Rogelio A. González y las del Santo, mismas que importan y transfieren los modelos del cine norteamericano[160] para crear una estrategia semiótica propia, terminan por convertir estas fórmulas estandarizadas en auténtico "cine de culto mexicano":

> Mientras en el cine mundial se perfilan las variantes de la ciencia ficción: *space operas* o viajes espaciales, seres extraños en la Tierra, transformación de las especies, la civilización futura, la ciencia enloquecida y universos paralelos; en México se logra una suerte de amalgama donde se pueden agregar componentes propios de los filmes de horror, comedia ranchera y cine de luchadores, por ejemplo, en *La momia azteca contra el robot humano* (Rafael Portillo, 1957) el doctor Krupp fabrica un robot para destruir a la momia Popocca y apoderarse del pectoral y el brazalete sagrado de los aztecas; en *La nave de los monstruos* (Rogelio A. González, 1959), dos bellas venusinas intentan secuestrar al ranchero Laureano, interpretado por el cómico Piporro. (I. Trujillo 10)

Las importaciones de modelos foráneos no solo permitieron conformar repertorios domésticos como el cine mexicano de CF. Esta heterogeneidad o intersticialidad, que mezcla la comedia con los tópicos serios de la ciencia ficción anglosajona, se hará extensible a la literatura producida en México. En este aspecto, encontramos, como ejemplo, la novela de Carlos Olvera, *Mejicanos en el espacio*, una *space opera* publicada en 1968. En la obra ensayística *Utopías y quimeras. Guía del viaje por los territorios de la ciencia ficción*, Gabriel Trujillo Muñoz resalta la importancia que

[160] Los efectos de esta domesticación son perfectamente identificables en la novela *Xanto. Novelucha libre*, del escritor poblano José Luis Zárate, en la que, a través de un ejercicio narrativo que mezcla los temas de los poderes cósmicos de H.P. Lovecrfat con el realismo, casi caricaturizado, de la novela negra en México, encontramos una verdadera proliferación de *clichés* propios de estos géneros. Los guiños intertextuales nos permiten descubrir, en medio de este tropel de humorismo y sarcasmo, un verdadero tributo a la sociedad mexicana, así como a las películas del Santo que marcaron una época.

tuvo esta obra. Carlos Olvera, el autor, buscó romper con las fórmulas serias de sus antecesores a fin de erigir un discurso sardónico y original: "La conquista del espacio de los aguerridos astronautas mexicanos es solo un tema tangencial frente al gusto por la aventura misma y por el lenguaje despreocupado, irónico, adaptado al universo sin dejar de ser mexicano en sus giros, chistes y gracejadas" (G. Trujillo, *Utopías* 154). Olvera rompe con el paradigma de una literatura enfocada en repetir los códigos foráneos. Su planteamiento, como sucedería con el cine mexicano de CF, es crear un lenguaje auténtico, así como una territorialidad narrativa: "Así, la ciencia ficción ya no puede limitarse a imitar la ciencia ficción anglosajona, sino que debe construir una literatura propia, con una visión distintiva, donde el escritor no sea un cantor del progreso sino un perturbador del orden establecido" (G. Trujillo, *Utopías* 157).

Este tipo de productos, que terminan por satirizar fórmulas extranjeras derivan de los procesos de transferencia de repertorios de un país a otro, en el que el replanteamiento simbólico termina por adaptarse con otras finalidades. En este sentido, Boris Eichenbaum menciona que:

> En la evolución de cada género llega un momento en que después de haber sido utilizado con objetivos enteramente serios o «elevados», degenera y adopta una forma cómica o paródica . . . Las condiciones locales o históricas crean, por supuesto, diferentes variaciones, pero el proceso conserva esta acción como ley evolutiva: la interpretación seria de una fabulación, motivada cuidadosa y detalladamente cede lugar a la ironía, a la broma, a la imitación. ("Sobre" 213)

Podemos identificar que los repertorios de la CF parten de un proceso similar al del cine. Así como hay una heterogeneidad de estilos en los filmes de *space opera* mexicanos, que mezclan temáticas y tropos, los textos de ciencia ficción de este país han ido construyendo, paulatinamente, un

discurso propio, a raíz de estas imbricaciones. Aunque profundizaremos en los modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas, podemos hacer un previo análisis de dos textos en particular que ejemplifican esta adecuación de modelos foráneos y su resultado en cuanto a los repertorios domésticos.

Tomemos como base a las distopías que se enfocan en criticar regímenes políticos o las consecuencias del desarrollo tecnológico a través de metáforas futuristas. Por ende, sus premisas resultan, por igual, universales e inagotables. Aunque las distopías imaginadas en la primera mitad del siglo XX se volvieron obsoletas al alcanzar el tiempo futuro que marcan,[161] continúan como modelos para otras que se producen en la actualidad. Incluso, no solo fungen como bases para la conformación de factores específicos, como la iconografía de personajes o los esquemas de planteamiento crítico de sociedades devastadas por la política o la tecnología, sino que generan un espacio para la intertextualidad con los modelos originales que las componen. De esa manera, las nuevas distopías se convierten en tributos a las visiones que los autores del pasado hicieron, en su momento, sobre el futuro que hoy puede ser nuestro presente.

En este rubro, "La pequeña guerra", cuento de Mauricio-José Schwarz que resultó ganador del primer Premio Puebla en 1984, nos ayudará a comprender cómo operan los procesos de importación para este repertorio en particular. Dicho cuento se enfoca en la cuestión recreacional del control televisado al describir una sociedad que se ve forzada a hacer combatir a sus hijos a muerte en una arena, lo anterior, a causa de una política de gobierno que busca regular la sobrepoblación mundial. Sobresale que los familiares de los contendientes acuden,

[161] Como en el caso de la novela *1984*, de George Orwell, cuyas hipótesis distópicas, vinculadas con el socialismo y la biotecnología, transcurrían en dicho año.

voluntariamente, a presenciar estas peleas en el estadio además de que pueden observarlas en cualquier televisión. De ese modo, el gobierno no solo aplica un método cruel para mantener a la población en el índice demográfico deseado, sino que además logra convertir estos mecanismos en un espectáculo. Tanto los que acuden a la arena, como aquellos que ven los combates a través de una pantalla de televisión, presentan una ambivalencia sentimental por el hecho de que estos sucesos son transmitidos como cualquier programa de entretenimiento. El cuento de Schwarz, por ende, nos permite identificar una sociedad distópica en la que no solo domina la violencia, sino que vive absorta en el control a través del entretenimiento y la hiperrealidad, ejemplificada con fenómenos tan habituales como los *reality shows*, que invadieron las pantallas de cualquier domicilio en las dos últimas décadas del siglo XX.

"La pequeña guerra" constituye un ejemplo prístino de distopías mexicanas con una dimensión discursivo-simbólica de ciencia y tecnología cautelar. Esta clase de textos adoptaban modelos de la CF foránea. Por lo anterior, como muchos cuentos escritos por mexicanos en esa época, no está ubicado en ningún espacio en específico, sino que posee un sentido de universalidad. Tomemos en consideración que para 1984, año en el que el cuento de Schwarz obtuvo el Premio Puebla, apenas comenzaba el auge de autores mexicanos que se empeñarían en establecer revistas propias, asociaciones, eventos y otras instituciones.

En primer lugar, podemos acudir a la focalización del cuento [162] como elemento narratológico que nos ayuda a entender la aceptación del modelo distópico. En este sentido, la

[162] En este sentido, utilizaremos la aproximación que Mieke Bal hace sobre la focalización. Para esta teórica, el concepto comprende las: "Relaciones entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan. La focalización será, por lo tanto, la relación entre la visión y lo que se «ve», lo que se percibe" (108). En su obra, *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*, Bal expone la necesidad de diferenciar este concepto de la perspectiva y el punto de vista. En muchos casos, los dos últimos "no hacen ninguna distinción explícita entre la visión a través de la cual se presentan los elementos por una parte, y la identidad del cuerpo/grupo que verbaliza esa

focalización, término que, de acuerdo con Mieke Bal deriva de la fotografía y el cine (Bal 109), construye una perspectiva objetiva e impersonal que es apreciable en numerosos textos de ciencia ficción de esa época. Por lo tanto, "La pequeña guerra" posee una aproximación, objetiva y neutra, que emula las técnicas visuales del cine y la televisión.[163] En el cuento de Schwarz predomina una focalización externa,[164] llevada a cabo por un agente anónimo que está situado fuera de la fábula del relato. La técnica narratológica, por ende, al resultar genérica e impersonal, emula el modelo de una distopía foránea, lo que resalta el proceso de aceptación de un repertorio determinado.

Otro punto que podemos destacar es que, en el cuento de Schwarz, tanto la locación como los personajes también son universales, es decir, que el lugar en el que transcurren los hechos podría ser cualquiera. Esto último se respalda con los nombres de los personajes de la historia: Arianne, la joven combatiente; Akira y Guinnivere, los padres de la niña, quienes presencian el combate de su hija desde las butacas del estadio mientras que Jüngue, el hermano de Arianne, lo hace a través de una pantalla de TV.

De ese modo, "La pequeña guerra" utiliza un modelo genérico de distopía. Los procesos de importación generan un sentido de universalidad que se aprecia en la focalización, así como en otros elementos narratológicos, tales como la locación y el nombre de los personajes. Esto deriva, como hemos dicho, de que la ciencia ficción de esa época estaba influida por las traducciones de

visión por la otra" (108). Por lo mismo, en un estudio crítico, deben separarse "a los que ven" de los que "hablan" y considerarlos, por lo mismo, agentes distintos.

[163] Así, la mayor parte del movimiento de perspectivas variará en imágenes que simulan el *close-up* y otras técnicas del montaje cinematográfico: "En la pantalla, Arianne frunció el seño y apretó las manos. Luego la cámara se abrió para mostrar a todas las participantes de la cuarta ronda eliminatoria" (Schwarz 20); "El tío apenas volteó a ver la pantalla de la televisión con amargura mientras el camarógrafo hacia un desagradable *close-up* de la contendiente muerta" (23).

[164] Para Bal, el focalizador, es decir, el agente que ve o punto de vista desde el que se contemplan los acontecimientos (110), puede coincidir con uno de los personajes o puede encontrarse fuera de estos. En términos generales, Bal diferencia ambas aproximaciones como una focalización interna, ligada a un personaje (FP) y una externa (FE), respectivamente (111).

relatos foráneos y que los autores anglosajones establecían las reglas y códigos que regían la confección de repertorios en otros países. Comprendemos, así, que cuentos como el de Mauricio-José Schwarz se construyen a través de procesos de transferencia pasivos.[165]

En "La ciencia ficción mexicana de finales del siglo XX: importancia y alcance ideológico", Margarita Remón-Raillard realiza un análisis sobre diversas antologías de CF en México, tales como *El futuro en llamas*, realizada en 1997 por Gabriel Trujillo Muñoz y *Visiones periféricas*, de 2001, compilada por Miguel Ángel Fernández Delgado. A estas añade *Los viajeros*, una compilación de textos realizada por Bernardo Fernández *Bef* en 2010. Respecto a esta última, la ensayista refiere que, entre los criterios de selección de *Bef*, el antologador excluyó aquellos textos que copiaran las fórmulas de la CF anglosajona, aduciendo, como ejemplo, a que en muchos textos proliferaban nombres como John o Robert (325). Curiosamente, *Bef* inicia su antología con "La pequeña guerra", el analizado cuento de Schwarz. A este respecto, Margarita Remón-Raillard comenta que dicho texto recurre a una: "Descontextualización total para proponer una distopía que bien pudiera tener lugar en cualquier sitio del planeta" (329). De igual modo, comenta la influencia que bien pudo haber tenido una obra como *1984*, de George Orwell, cuya crítica, sabemos, está enfocada en el control político televisado.[166] Es así que, en facetas determinadas de la CF en

[165] "En el nivel que denomino el «repertorio pasivo» i.e., las herramientas de proyección que sirven para ver el mundo, la transferencia puede sembrar imágenes del mundo que como mínimo sean compatibles o toleradas por el repertorio doméstico. Pero puede ir todavía más lejos. Por ejemplo, si no existe competencia en el panorama internacional entre varios repertorios de películas televisivas, dos o tres industrias, ubicadas en dos o tres países, pueden conseguir gradualmente que sus modelos, sus imágenes del mundo, sean internacionalmente aceptadas. Estos modelos pueden ser factores cruciales en la organización de la vida del grupo o de los grupos implicados, porque bien materializados en películas o en textos escritos, remiten a cuestiones de la vida humana básica, tales como la interacción humana, la vida y la muerte, el bien y el mal, el amor y el odio" (Even-Zohar 105).

[166] Otras obras pudieron haber tenido influencia en Schwarz. Como muestra de ello, en una "entrevista relámpago" del blog *Gabriella Literaria*, ante la pregunta de con qué personajes se identifica Mauricio-José Schwarz, este responde, entre otros, con D-503, protagonista de la novela *Nosotros*, de Yevgueni Zamiatin, una de las primeras distopías. Asimismo, manifiesta que le gustaría que dicha novela fuera más leída por el público (Gabriella).

México, los autores tenían una gran influencia de las obras íconicas internacionales. Esto es algo que ocurrió en otros países latinoamericanos también. De ahí que para Rinaldo Acosta:

> Al no existir un mercado específico para la CF, los escritores de otros países –y no sólo los de América Latina– debieron elegir como estrategia adaptar su escritura al mercado ya existente. Por eso estas obras resultan una especie de híbridos entre algunas convenciones y temas de la CF angloamericana, de un lado, y estilos y tratamientos propios de la *mainstream*, de otro. Adicionalmente, de la CF angloamericana se tendía a elegir como modelos a los autores que más se acercaban a este ideal, en particular Ray Bradbury. ("Ciencia")

Autores como Orwell, Zamiatin, Aldiss, Pohl, entre otros, al ser traducidos a México y otros países latinoamericanos, comenzaron a replantear las temáticas de los productores nacionales. Esto no exime que al generar una narrativa local muchos autores se enfocaran en crear una dimensión crítica acorde a la problemática de México. Tal como sucede con el horror, la CF posee una carga simbólica que le permite adaptarse a los códigos políticos y sociales de cada país:

> En efecto, la ciencia ficción mexicana manifiesta las mismas inquietudes en torno a la identidad que el género fantástico, por ejemplo, pero declinándolas de forma diferente, a través del uso de la distopía con todo su arsenal de temas y recursos culturales. La narrativa de ciencia ficción en México ejerce con fuerza su papel de comentario político sobre una época y un vector de ideología. (Remón Raillard 323)

Aunque numerosos autores podían usar estas fórmulas, digamos, universales, con el fin de tratar problemáticas que conciernen a cualquier persona sin importar su lugar de residencia o el espacio

desde donde fungen como consumidores, también están aquellos productores que comenzaron a usar la importación y transferencia como recurso para crear un discurso identitario.

Este tipo de recurso lo encontramos en "El que llegó hasta el metro Pino Suárez", cuento de Arturo César Rojas que ganó una mención de honor en el Premio Puebla convocado en 1986. Esta distopía, que tiene lugar en el Distrito Federal, nos muestra un futuro devastado por alguna guerra que el narrador llama la "Bronca Final". En este porvenir los cadáveres se apilan en las calles y los sobrevivientes padecen mutaciones por la radiación. En este lugar, el narrador se empeña en recuperar a su "chava" de los Panchólares, un grupo de errantes deformes que habitan en la estación del metro Pino Suárez.

El lenguaje utilizado en "El que llegó al Metro Pino Suárez" presenta una distancia con "La pequeña guerra", primero, en el sentido de que el texto de César Rojas posee, por completo, una dimensión discursivo-simbólica de mexicanidad. Su relato nos permite identificar un campo semiótico que se aleja de las fórmulas universales que se usaron, por ejemplo, en el cuento de Schwarz. El texto de Rojas, por su lado, nos muestra una clara intención por plasmar un lenguaje atípico, estructurado con modismos locales además de una atmósfera que resalta la identidad de los actantes en la historia, de modo que podamos identificar que el futuro posapocalíptico armado por Rojas es un futuro típicamente mexicano, en donde la confrontación entre bandas, la supervivencia en el caos urbano y la condición marginal de los personajes, constituyen códigos reconocibles para el lector por su carácter simbólico y crítico. Tal como apunta Claudia Sánchez Arce:

> «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 entorno conocido pero ajeno en su descripción: una estación del metro en la Ciudad de México, sumida en un ambiente posapocalíptico. (90-91)

Cuentos como "El que llegó hasta el metro Pino Suárez" conforman un repertorio de distopías que transfieren, de manera, activa, los componentes de modelos distópicos foráneos para "domesticarlos". Es decir que no solo utilizan los códigos simbólicos de la CF universal, sino que los replantean para que el discurso se enfoque en una crítica hacia circunstancias propias de la sociedad mexicana:

> 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 citadinos, marcado por la degradación radiactiva. Y lo hace exhaustivamente con un efecto dramático y lírico indudable. (Sánchez Arce 91)

Si en "La pequeña guerra" encontramos ese sentido de universalidad, no solo inherente a la problemática que maneja, es decir, la sobrepoblación mundial, sino también en elementos narratológicos como la focalización y el nombre de los personajes, con Arturo César Rojas

hallamos una propuesta distinta. Desde la primera frase, "Era mi chava y yo la quería un restorán" (36), comprendemos que el lenguaje empleado nos sitúa ante un personaje urbano, un músico de barrio que busca sobrevivir, no en un mundo posapocalíptico, sino en una Ciudad de México que parece haber cambiado poco.

Para enfatizar el uso del lenguaje en el cuento de Rojas, aludiremos a la antropología lingüística, la cual, Alessandro Duranti concibe como: "El estudio del lenguaje como un recurso de la cultura, y del habla como una práctica cultural" (21). Lo anterior implica que los hablantes representan a miembros de comunidades: "Singulares y atractivamente complejas, cada una de las cuales está articulada con un conjunto de instituciones sociales, y a través de una red de expectativas, creencias y valores morales, no necesariamente superpuestos, pero sí entrecruzados" (21).

El narrador de Rojas se muestra como un miembro de un grupo cultural particular, cuyos regionalismos evidencian su postura social y cultural frente a ese México distópico, urbano y marginal. De ahí que, a pesar de las circunstancias, el protagonista del cuento enfatice el amor por su "chava" y la pasión por la música:[167] "Pero ultimadamente qué me importaba si vivía como vivía y cantaba como cantaba y mal que bien ahí andaba por los caminos con mi guitarra y con mi chava" (36). Derivado de lo anterior, el texto contiene versos que forman parte del repertorio de canciones del protagonista, los cuales acentúan el carácter popular y de músico citadino del antes llamado Distrito Federal: "Si le llegas al Distrito te me partes / más fuerte de contaminas / más gacho los muertos jieden / y te chillan los oclayos / y los cuates se te aguadan / nomás llégale al Distrito / y le distes para siempre / chicharrón a la esperanza" (37).

[167] Algunos Panchólares apodan a este personaje el "Jendrix" (40).

A las aportaciones de Anthony Giddens en materia de regionalización, concebida como las prácticas sociales y rutinarias inherentes a un espacio delimitado, el teórico Alessandro Duranti agrega que, para los antropólogos lingüísticos, el habla no es solo un medio para la representación de una realidad independiente del lenguaje sino también: "Un recurso ubicuo para representar la realidad social y, en consecuencia, las relaciones existentes de poder y dependencia" (33). Esto es aplicable a aquellos productos como el texto de Rojas, en el que las herramientas lingüísticas ayudan a comprender una estratificación social y el papel de un personaje marginado que termina, de alguna forma, sobreviviendo el declive político y económico de una ciudad que, para la época en la que se escribe el cuento, auguraba gran crecimiento, bienestar y estabilidad.

Al identificar el lenguaje del narrador podemos contextualizar mejor el sentido del cuento, como sucede con las riñas de bandas, entre ellas, la de los Panchólares: "La banda más fregona de todas las bandas de ahí donde antes se llamaba el Distrito" (37). Dicho grupo, conformado por gente que padece una enfermedad contagiosa, rapta a la "chava" del protagonista y la lleva a las profundidades del Metro. Como menciona Sánchez Arce, el texto se asemeja a los descensos al averno de obras como *La Divina Comedia*. En este caso, la búsqueda de la chava implicará un viaje a través de un territorio devastado, el cual, como hemos dicho, se caracteriza por escenificar ciertas locaciones del Distrito Federal. El músico pasa por Neza, la Merced[168] y, de ahí, comienza su travesía al subterráneo. Descubrimos que los personajes no solo poseen malformaciones sino mutaciones que resultan ventajosas para su aventura, como el hecho de que el guitarrista puede ver en lo oscuro como los gatos (38).

[168] "(Ah, qué Merced tan chistosa, que antes apestaba tantito por las sobras de frutas y verduras, pero que ora apesta miles de veces pior por los miles de cadáveres de perros y de gentes)" (38-39).

El músico finalmente logra encontrar a los Panchólares, quienes se hacinan en el interior del metro Pino Suárez, en donde comen carne humana y pugnan por mantener el dominio del subsuelo. La banda está comandada por un líder, el cual posee colmillo de dóberman, cuernos por encima de los ojos y alas (40), lo que acentúa su caracterización de Lucifer. Al descubrir que, a un lado del Líder, se encuentra la chava del "Jendrix", este decide derrotar a la banda con una canción:

> Echándole hartas ganas pa' tronar más recio de lo que tronaba el aire, haciendo de cuenta que todavía existían los enchufes eléctricos y mi guitarriux y mi gargantiux estaban cargadas con los puros kilos de voltaje de alta tensión, así como cuando la rolaba con mi conjunto en las colonias y las fiestas, así como le hubieran hecho los del Tri si no se hubieran petatiado, así de plano como si las jetas y los bultos de los Panchólares y su Líder y hasta mi chava no hubieran sido mas que los colores y las formas y los alucines que veía cuando andaba bien pacheco y bien pedo y bien chemo en los reventones, canté. (41-42).

Tras las ovaciones realizadas por un grupo de mutantes conmovidos, el Líder decide regresarle su chava al cantante. El cabecilla reconoce las condiciones de igualdad que les tocó vivir a los sobrevivientes. También le provee al músico un cuchillo para reconocerlo como parte de su banda. Sin embargo, las cosas no terminan bien para el protagonista. Este descubre, que su chava, al ser violada por el grupo de mutantes, había contraído su enfermedad. El texto de Arturo César Rojas, aunque plagado de humorismo, concluye de esta manera su visión sobre los barrios marginales del Distrito Federal.[169]

[169] Así como una breve mención y tributo a Jodorowsky, de quien menciona: "(Y como se me hace que dijo el maese Jodorfsky, ojalá y nunca vuelvan a haber hombres que desgracien otro mundo)" (44).

En conclusión, mientras que algunos cuentos de CF, tales como "La pequeña guerra", de Mauricio-José Schwarz, y, por seguir mencionando ganadores del Premio Puebla, "El último día de Cedric Hamilton", de Sergio de Régules o "Manco a orillas del Floss", de Isabel Velázquez, reproducen modelos que podríamos llamar universales, textos como "De cómo el *Roñas* y su mamá salvaron al mundo", de Héctor Chavarría; "Los antiguos mexicanos a través de sus ruinas y sus vestigios", de Gonzalo Martré; así como el analizado "El que llegó hasta el metro Pino Suárez", poseen una visión localista enfocada, no solo en plantear repertorios domésticos, sino en constituir dimensiones discursivo-simbólicas como las que analizaremos más adelante.

III. MODELOS Y REPERTORIOS DE LA CIENCIA FICCIÓN MEXICANA

Como hemos establecido, la creación de repertorios domésticos deriva de procesos complejos en los que interactúan distintos sistemas. Si bien la aceptación, importación y transferencia de repertorios radica en la sinergia entre un sistema fuente y otro receptor, lo cierto es que, en casos

como la CF, la cual está compuesta por un alto nivel de intersticialidad, también influyen sistemas transversales. En este contexto, la ficción criminal[170] o la literatura infantil y juvenil o LIJ, son claros ejemplos de sistemas conexos que interactúan sustancialmente con la ciencia ficción. Por ejemplificar esto con la LIJ, aclararemos que se trata de un sistema que, de acuerdo con autores como Zohar Shavit, deriva de procesos de transferencia como las traducciones de cuentos infantiles de un país a otros:

> Translated children's literature was chosen for discussion because it is believed to be a convenient methodological tool for studying norms of writing for children. In fact, the discussion of translated texts is even more fruitful than that of original texts because translational norms expose more clearly the constraints imposed on a text that enters the children's system. This is true because in transferring the text from the source into the target system translators are forced to take into account systemic constraints. I contend that this holds especially true for texts transferred from adult to children's literature, texts whose status in the literary polysystem has changed historically. (Shavit 112)

La literatura infantil posee códigos y modelos reconocibles por su universalidad que suelen utilizarse para la adaptación de dichos repertorios en el sistema receptor o para la fabricación de

[170] Juan Manuel Santiago manifiesta que, en los últimos años, la violencia que se ha desatado en México ha generado la popularización de la literatura negra o criminal, en específico, con las llamadas narco-novelas. De ahí que, en su reseña, el crítico español resalte que la Semana Negra de Gijón, llevada bajo el liderazgo de Paco Ignacio Taibo II, tenga tanta presencia mexicana, y de que novelas como *Tiempo de alacranes*, un híbrido de ciencia ficción y literatura negra de Bernardo Fernández *Bef*, haya resultado premiada con el Memorial Silverio Cañada, en España (Santiago). No es extraño, por ende, que la multiplicidad de repertorios que coexisten como competidores en los polisistemas de la imaginación, al combinarse, fomenten la supervivencia de sus productos.

otros nuevos. Por eso la ciencia ficción, como sistema intersticial, suele utilizar los modelos estandarizados que tienen éxito en el mercado infantil y juvenil.[171]

Citemos como ejemplo la serie de *Los Cronopolios* del regiomontano Luis Panini. Esta saga[172] de lo que se conoce como *high fantasy*, la cual a la fecha presenta su tercera entrega, nos describe las aventuras de Lucas Arcos a través de distintos espacios temporales y dimensiones alternas. El tema, aunque cienciaficcional, presenta los elementos que componen el "el viaje del héroe" y de ahí que, en una entrevista, Mijaíl Lamas explique que:

> Actualmente, la literatura juvenil responde a una urgente necesidad del mercado editorial que exige obras que sean capaces de crear una identificación casi inmediata con el lector joven. Mediante una fórmula arquetípica definida por Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*, estos autores crean universos distintos en los que se repiten algunos elementos: eventos sobrenaturales, misterios y secretos ancestrales. A través de estos, un personaje, con características particulares, descubre su secreto destino, rematando la trama. (Lamas)

Los procesos de aceptación, importación y transferencia de modelos y repertorios en la CF, aunados a la intersticialidad, responden a diferentes factores que ayudan a construir una literatura propia, así como a identificar la sinergia que existe entre los diferentes sistemas y espacios simbólicos. De ahí que Díaz Martínez afirme que: "En definitiva, con estas propuestas Even-Zohar ofrece un marco epistemológico que supera la perspectiva tradicional sobre las «influencias» y que posibilita un estudio más adecuado del papel de la transferencia en la creación de repertorios culturales"

[171] Lo que ha llevado a diversos productores a denominarla literatura *crossover*, es decir, que a través de la imbricación de tópicos logra llegar tanto al público infantil como al adulto.
[172] Compuesta por *Las espirales del tiempo*, *La oscuridad paralela* y *La noche infinita*.

(*Polisistemas* 81). Comprendemos que la ciencia ficción posee inquietudes simbólicas, casi arquetípicas, que se manifiestan en diferentes culturas a lo largo de distintas etapas. De ahí que sus modelos y repertorios, a pesar de poseer cierta universalidad, también adquieran particularidades territoriales que se enfocan en establecer una crítica hacia campos socioculturales específicos.

Los procesos de fabricación de repertorios, así como la intersticialidad, son la base para generar la propuesta de repertorios narrativos de ciencia ficción mexicana que haremos a continuación. La finalidad es complementar las clasificaciones históricas o temáticas, propias de la teoría de los géneros, [173] para generar una nueva visión sobre la CF mexicana, basada en la TPC. Debemos indicar, primero, que estos modelos y repertorios no son excluyentes, sino complementarios, de modo que pueden actuar conjuntamente en un producto, ya sea un texto literario, un artefacto *steampunk* o en cualquier otro.

Debemos establecer, primero, que todo texto cienciaficcional en su diégesis se desarrolla en un tiempo específico; que tiene lugar en un espacio determinado y, por último, que posee una dimensión discursivo-simbólica. Como ejemplo, una distopía puede desarrollarse en el futuro y en otro planeta, lo que la hace un repertorio crónico y extraterrenal. Además puede poseer diversas dimensiones discursivo-simbólicas, es decir, puede fungir como repertorio de transformación social al criticar un régimen político en particular y también, como en el caso de la novela *Mejicanos en el espacio* de Carlos Olvera, implicar un repertorio de identidad, al tratar de establecer un discurso de mexicanidad dentro de su estrategia narratológica.

[173] Como apunta Boris Tomashevski, al hablar del género literario: "Ninguna clasificación lógica y sólida de los géneros puede establecerse. Su distinción es siempre histórica, es decir, justificada sólo para una época dada. Además, esta distinción se formula simultáneamente por diversos rasgos, que pueden ser de una naturaleza enteramente diferente entre un género y otro" (314).

Como se ha establecido, los grandes, aunque escasos estudios sobre ciencia ficción mexicana han estipulado una clasificación basada principalmente en enfoques históricos. Tal es el caso de Ramón López Castro, Gabriel Trujillo Muñoz o Miguel Ángel Fernández Delgado, cuya labor ha sido sustancial para identificar, rescatar y estudiar obras de la ciencia ficción mexicana. A ellos se debe que hoy podamos trascender del concepto de género para hablar de un sistema literario.

Aun así, es importante abandonar el enfoque meramente historicista y abordar nuevos aspectos de la ciencia ficción mexicana. Esto, con el objetivo de entender que, si bien pudo comenzar como un repertorio más dentro de otros sistemas literarios, hoy se compone por la interacción de los elementos del esquema de la TPC establecido por Even-Zohar. Complementar la clasificación histórica resulta necesario para nuestro estudio para escapar lo que Beatriz González refiere como "reduccionismo". Al tener un panorama parcial, existen condiciones de exclusión que, en el caso de la CF mexicana, han impedido incorporar productos complejos, periféricos y secundarios, así como otros elementos diferentes al texto de CF:

> El reduccionismo se puede manifestar en varios niveles; a) se identifica y, por ende, confunde todo intento de sistematización con un proyecto histórico-literario; es decir: la indistinción entre un trabajo de crítica, un estudio de uno o dos periodos literarios, una historia de la literatura y un diccionario; b) la mutilación de la heterogénea y plural realidad literaria latinoamericana y su reducción a un corpus homogéneo y no contradictorio de obras *escritas en español*; c) la configuración del conjunto literario continental a partir de un espacio que consagra la literatura de algunos países y de sectores sociales hispano-hablantes; la simplificación del proceso histórico a un eje lineal que, uno, no capta la densidad y evolución de los posibles sistemas literarios y,

> dos, desconoce momentos del pasado histórico porque no se avienen a los proyectos ideológicos de ciertas clases sociales. (39)

Aunque la crítica de Beatriz González está dirigida a la sistematización de obras latinoamericanas, en el caso de la CF mexicana las limitantes son similares. La mayor parte de estudios se dedicaron, primero, a defender la existencia del género en el país bajo un esquema histórico-literario de indistinción; posteriormente, a compilar las obras bajo una conceptualización homogénea, similar a la de otros países y, finalmente en menor medida, a identificar condiciones de mexicanidad en la ciencia ficción de nuestro país. Sin embargo, a la sazón, dichas clasificaciones permanecen circunscritas a periodos históricos, haciendo a un lado aspectos sustanciales para comprender la función polisistémica de la ciencia ficción.

De ahí la necesidad de proponer un nuevo esquema que interrelacione modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas. Aunque utilizaremos como base el producto literario por excelencia, es decir, obras narrativas de ciencia ficción, nos detendremos a analizar de qué manera esta clasificación integra otra clase de productos, como la poesía y el teatro, además de que las dimensiones discursivo-simbólicas aplican, de igual modo, a otros productos de mayor complejidad, como las analizadas convenciones de comics o el fenómeno *cosplay*. De ahí que esta propuesta prescinda de la visión histórico-literaria, para incluir una aproximación polisistémica, que ayude a comprender, con mayor amplitud, a la ciencia ficción mexicana.

Por lo tanto, con el fin de mostrar un esquema que prescinda de la perspectiva meramente histórica y se enfoque, más bien, en los factores sociales y culturales, clasificaremos en primer término dos modelos: el temporal y el espacial, para explicar los diferentes repertorios que lo

conforman. Para esta clasificación nos hemos basado en el concepto de cronotopo de Mijaíl Bajtín, o lo que es

> La conexión esencial de las relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado en la teoría de la relatividad (Einstein). A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene en la teoría de la relatividad; lo vamos a trasladar aquí a la teoría de la literatura, casi como una metáfora (casi, pero no del todo). (237).

Posteriormente procederemos a establecer las dimensiones discursivo-simbólicas que aplican a estos repertorios. Previo a abordar los modelos, se presenta el siguiente esquema, a fin de identificar los repertorios que abordaremos dentro de cada modelo:

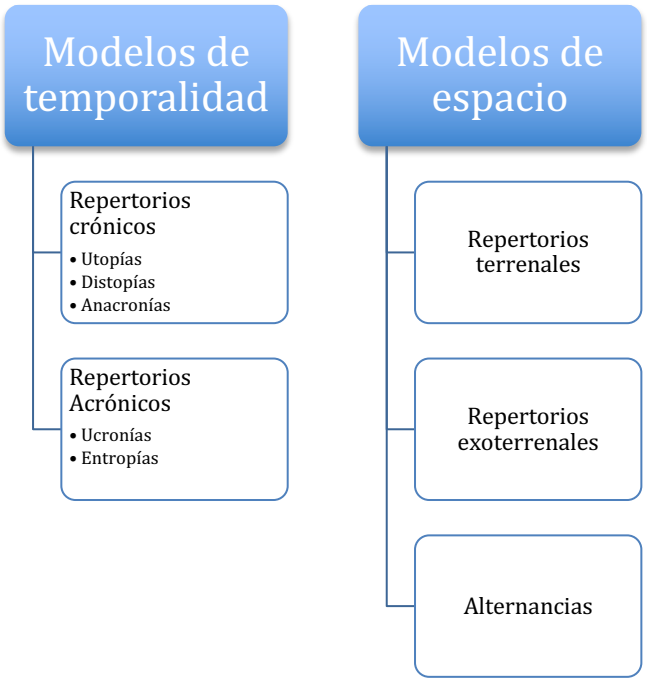

Fig. 5 Modelos y repertorios de la CF mexicana que presento de manera gráfica

3.1 Modelos de temporalidad

Partamos de la premisa de que un texto de CF, como cualquier otro, posee un cronotopo definido. Esto quiere decir que su diégesis[174] se desarrolla en un espacio y tiempo en particular. Aunque una gran parte de textos cienciaficcionales se desarrollan en el futuro, hay distintas temporalidades además de que, como hemos visto, dichas cronologías pueden influir en otra clase de productos además del texto escrito. Como ejemplo de esto último encontramos los artefactos, indumentaria y arte retrofuturista del *steampunk*. Dicho movimiento incorpora una transversalidad cultural basada

[174] Utilizaremos el concepto de diégesis, basándonos en los postulados de Gérard Genette, para quien, en el uso corriente es "el universo espacio-temporal designado por el relato: así, pues, nuestra terminología, en sentido general, diegético = que se refiere o pertenece a la historia" (334).

en un repertorio ucrónico, es decir que su estética deriva de un presente o futuro alterno basado en la tecnología de la época victoriana, así como en las obras de Verne, Poe o Wells.

Hemos dividido a estos primeros modelos de temporalidad en dos clases de repertorios: crónicos y acrónicos. Cabe agregar que dicha terminología la hemos tomado de Gérard Genette. En su obra *Figuras III*, este teórico nos habla del orden temporal del relato. Para esto debe identificarse, en primer término, lo que Genette denomina el "grado cero" (92) del orden temporal, un estado de referencia "más hipotético que real" (92) en el que se desarrolla la temporalidad del relato primario. En este contexto, Genette habla de la isocronía, que sería la concordancia entre la sucesión diegética y la narrativa con una rigurosa correspondencia entre la línea temporal del texto y la del narratario, lo que en términos prácticos se vuelve imposible: "Hay que renunciar, pues, a medir las de duración con respecto a una inaccesible, por inverificable, igualdad de duración entre relato e historia" (145).

Basados en lo anterior denominaremos crónicos a aquellos repertorios que se desarrollan en el futuro, por atender una linealidad, progresiva y especulativa, dentro de nuestro espacio-tiempo; y repertorios acrónicos a aquellos que se construyen a partir de una línea temporal distinta; es decir, que pueden desarrollarse en el pasado, un presente alterno o un universo atemporal.

Es importante reiterar, por último, que tanto el modelo de temporalidad, como el espacial, pueden englobar distintas dimensiones discursivo-simbólicas. Nuestro propósito no es establecer una clasificación basada en esquemas históricos o temáticos, sino una que permita concentrar un texto, película, festival o cualquier expresión artística, dentro de uno o varios modelos y repertorios, además de conferirle una o varias dimensiones discursivo-simbólicas.

3.1.1 Repertorios crónicos

3.1.1.1 Utopías

Uno de los repertorios más comunes, por presentarse desde los inicios de la ciencia ficción o en aquellos textos que se consideran precursores de la misma, es el de la utopía. Este término, que se popularizó a partir de que Tomás Moro publicara, en 1516, su *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo reipublicae statu, deque nova insula vtopiae*, no solo conformó un postulado filosófico basado en la búsqueda de la sociedad ideal, sino que también sirvió para que muchas obras escritas con anterioridad a la de Moro pudieran ser reconocidas por poseer una connotación especulativa, al crear metrópolis ideales o satirizar las existentes.

Para Lewis Mumford, utopía es un término que concierne a lo irreal, así como a lo imposible de un ideal (11).[175] Por lo tanto, dicho concepto ha sido asociado con grandes obras del pensamiento filosófico, político o social, que vaticinaban un futuro mejor para la humanidad, pero que terminaron por parecernos irrealizables con el paso del tiempo. Esta yuxtaposición de realidad/irrealidad que se presenta con un análisis *a posteriori* de dichas obras ha generado, hasta cierto punto, que la utopía se conciba como un mudo aparte, tal como apunta Mumford, aunque sus premisas parecerían de algún modo realizables en el nuestro.

Por lo mismo, la utopía no solo comprende la creación de un modelo de espacio o tiempo supuestamente perfectos, sino que también opera como un proyecto de aspiración, así como una crítica a ciertas cuestiones sociales, políticas o económicas del presente. A este respecto, nos dicen García Inda y González Ordovás:

> [Utopía] No es sino el epítome de esa tensión que se extiende a todas las artes y dimensiones de la actividad humana, es decir, la expresión en un género literario determinado de una amplia mentalidad que busca a través de la recreación de unas coordenadas geográficas y sociales inexistentes llamar la atención sobre la necesidad de una nueva organización social para el presente. (22)

Por ende, la utopía ha sido utilizada desde los inicios de la literatura debido a que se presenta como un campo para asentar los ideales del desarrollo y llevarlos a un espacio o tiempo concretos, ya sea al paraíso supraterrenal,[176] una isla o territorio lejanos, un planeta o astro distante o, también, a un

[175] "We become conscious of the part that the will-to-utopia has played in our lives, and we see our utopia as a separate reality" (Mumford 11).
[176] Lewis Mumford establece que el pensamiento utópico y la búsqueda de un mundo perfecto cambió con la llegada del cristianismo: "The utopía of the first fifteen hundred years after Christ is transplanted to the sky, and called the Kingdom of Heaven. It is distinctly a utopia of escape" (59).

futuro, próximo o lejano. Con base en lo anterior, comprendemos que una utopía puede atender dos aspectos diegéticos: el de un espacio idealizado, que se ejemplifica con la visión que tenía Tomás Moro sobre América y el Nuevo Mundo,[177] así como el de un porvenir mejor para la humanidad.

Una de las primeras utopías mexicanas que ejemplifica bien esta idealización del futuro, es "El remoto porvenir", capítulo XIII de la vastísima obra de Juan Nepomuceno Adorno que se titula *La armonía del Universo*, cuya primera parte se publicó en México en 1862, debido a que su introducción ya había sido publicada en Londres en 1851. En esta obra, Nepomuceno Adorno nos sitúa en un futuro sin fecha determinada y en un espacio de carácter universal, en el que existe una humanidad perfecta. Para llegar a esto último, el autor nos habla sobre el desarrollo tecnológico, progreso arquitectónico, equilibrio ecológico, avances médicos y demás circunstancias que proveen un panorama adecuado para asentar el paraíso en la Tierra.

En su utopía, Nepomuceno Adorno no busca un fundamento dogmático basado en la religión que ayude a asentar los ideales espirituales de la humanidad. Por el contrario, el autor logra elucubrar un equilibrio entre ciencia y religión de modo que la biología, la física o la mecánica se transforman en disciplinas que se mantienen en armonía con el alma del ser humano. Para

[177] A este respecto, cabe acudir a Henríquez Ureña y su libro *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. En el primer capítulo de esta obra, enfocado en un recuento histórico de la connotación imaginaria del descubrimiento del Nuevo Mundo, el autor señala que: "Cuando Tomás Moro buscó un rincón apartado y seguro de la tierra donde poder levantar su *Utopía* (1516), escogió deliberadamente una isla incierta, visitada por un compañero imaginario de Vespucio. El ideal utópico, una de las grandes invenciones del genio griego, una de las más bellas flores de la cultura mediterránea, no podía dejar de tener un nuevo brote en el Renacimiento […] Maquiavelo describe la Europa política tal cual es; Moro, que no la encontraba de su gusto, concibe una perfecta *politeia* y la sitúa en tierras nuevas, no corrompidas todavía. Siguiendo su ejemplo, Campanella levanta su *Ciudad del Sol* (1623) en otro país incierto situado al sur de Ecuador, pero le da algunos rasgos que toma, probablemente, de la civilización azteca o de la incaica. Bacon lleva su *Nueva Atlántida* más lejos todavía de la realidad, pero es significativo el que sus habitantes hablen español" (20). Como puede apreciarse, el descubrimiento del Nuevo Mundo permitió materializar la posibilidad de encontrar Utopía en dicho territorio y por lo tanto regresó la esperanza sobre su existencia.

Nepomuceno Adorno, la "Providencialidad" no solo funge como una aspiración de índole moral, sino también como un mecanismo para comprender el verdadero objetivo de la ciencia.

Numerosos temas son abordados en la utopía de Adorno. Por mencionar algunos ejemplos el ensayista retoma la posibilidad de que haya vida en otros planetas cuando a través de la construcción de observatorios astronómicos los pueblos del futuro logran observar: "A los habitantes de los diferentes planetas del solar sistema, quienes se comunican por medio de telegráficas señales con tus felices habitadores, ¡oh, Tierra portentosa!" (100). No se contrapone con la visión cristiana del antropocentrismo cósmico, sino que apela a esa perspectiva conciliadora de ciencia y religión: "Y en todas partes, en todos los mundos [el ser humano] reconoce los fines Providenciales de un sublime Criador, y á Él se prosterna el espíritu educado […] y ve del Paraíso final el centro prodigioso á donde todas las estrellas rutilantes se dirigen como al faro universal de la comitiva cósmica de faros" (100).

La utopía de Nepomuceno Adorno destaca entre otras cosas por la búsqueda de igualdad para crear un sistema político perfecto: "Por ti, divina igualdad, ya no hay antipatías, ya no hay odios, ya no hay crímenes, ya no hay venganzas, ya no hay vicios" (106). La homogeneización de clases y razas, así como la abolición del concepto tradicional de propiedad,[178] forman parte de este ideal social y económico que confirman la consecución de la utopía a través del paso del tiempo.

Todas estas aspiraciones muestran una visión innovadora sobre las condiciones sociológicas, políticas, económicas y tecnológicas que proveerán, en su momento, si acaso llegare, un mejor destino para la humanidad. Cabe resaltar que la obra de Nepomuceno Adorno, al

[178] Nos dice Nepomuceno Adorno: "Así la propiedad es general. ¿Cómo puede haber cercados ni balladares cuando la igualdad se equilibra y sostiene en el trabajo, y cuando todos tienen igual derecho a cultivar el Planeta?" (106).

establecerse como una utopía y concebirse como un repertorio crónico dentro de un modelo de temporalidad, también implica diversas dimensiones discursivo-simbólicas. “El remoto porvenir” infiere dimensiones de transformación social, religiosa, política y hasta sexuales o de género, además poseer las que denominaremos de ciencia y tecnología prospectiva.

Los aportes filosóficos de Nepomuceno Adorno resultan, por ello, sustanciales para comprender cómo opera la utopía en México. No es casualidad que Pablo González Casanova haya dedicado su obra *Un utopista mexicano*, a este gran pensador del siglo XIX. Es importante destacar que la labor de nuestro ensayista no se limitó a la pluma y el papel, sino que, como hemos dicho, el autor también fue un inventor que trató de adelantarse a su época con la creación de diversos artefactos, lo que materializa su visión utópica dentro de la CF.

Las invenciones mecánicas de Nepomuceno Adorno son muestra de que la utopía, como repertorio crónico, no está limitada al pensamiento escrito. Recordemos que en la conceptualización esquemática establecida por Even-Zohar los productores no se limitan a los escritores, así como que el producto no siempre consiste en un texto literario. Muestra de ello es la utopía, misma que funge como base ideológica para la trasformación de proyectos políticos, económicos, así como para grandes movimientos sociales. Prueba de ello es que el trabajo de Nepomuceno Adorno viajó a otros países con el objetivo de mostrar sus diseños e invenciones y concretar, por ende, sus aspiraciones utópicas: máquinas de vapor, casas contra sismos, ferrocarriles de alta velocidad o armamentos bélicos, fueron parte de sus diseños. Curiosamente, en el 2013, uno de sus relojes astronómicos fue subastado en la casa Sotheby’s por la cantidad de 70,000 dólares.

El trabajo de Adorno nos hace reflexionar sobre los alcances que puede tener una utopía en la vida científica de un país, así como en la manera en la que un sistema como la CF presenta una función dinámica con otros aspectos que van más allá de lo meramente literario. Después de todo los inventos de Nepomuceno, tales como el reloj astronómico que hemos mencionado, parecen saltar de la ficción especulativa asentada en su trabajo ensayístico para colocarse, con el pasar de los años, como *memorabilia*[179] para admiradores de un personaje que también parece extraído de una novela de CF. Esto reitera que los repertorios no se ciñen a la expresión escrita, materializada en textos clásicos como "El remoto porvenir". En este caso, la ejecución del ideal utópico también está traducida en las actividades, literarias y extraliterarias, que circundan el proyecto de una sociedad.

Procedamos a resaltar otra utopía como ejemplo para ahondar más en los alcances de los repertorios crónicos y su relevancia dentro del pensamiento científico de cierta época. Nos referimos a la obra del médico yucateco Eduardo Urzaiz: *Eugenia: Esbozo novelesco de costumbres futuras*, novela publicada en 1919. Aunque muchos han marcado a esta novela como una de las primeras distopías escritas en México, repertorio del que hablaremos más adelante, lo cierto es que, a pesar de que presenta similitudes a *Un mundo feliz*, de Aldous Huxley, la intención de Urzaiz era completamente distinta a la de mostrar una visión negativa sobre el futuro. Por el contrario, su proyecto e ideal biogenético consiste en una utopía que, bajo una interpretación *a posteriori*, resulta lo suficientemente polémica como para considerarse, más bien, una distopía.

[179] Aunque con un valor semiótico distinto, sucede lo mismo con aquellos productos que derivan de una saga o serie televisiva y que son adquiridos por algún fanático por cantidades de dinero estratosféricas. La silla del capitán Kirk, en la que William Shatner simulaba comandar la nave *Enterprise* de *Star Trek*, fue subastada por $305,000 USD. Una réplica del Delorean, el automóvil en el que Martin y el Dr. Brown volaron al pasado y al futuro en la trilogía *Back to the Future*, fue vendido por $541,000. Los escasos ejemplares de *Action Comics #1*, en el que debuta el personaje de Súperman, han llegado a venderse en más de 3 millones de dólares.

Los escasos estudios que existen sobre *Eugenia* discurren principalmente sobre las teorías de la eugenesia.[180] La labor de Urzaiz, así como la visión eugenésica que plasmó en su obra, tenían por objeto asentar parte de este pensamiento encaminado al mejoramiento de la raza y el uso de la tecnología para mejorar las condiciones de reproducción humana. En un estudio sobre el control de la natalidad en Yucatán,[181] Sarah A. Buck ahonda en las contribuciones que tuvo el autor hacia la ciencia médica en materia de obstetricia:

> Tanto en *Eugenia,* como en su trabajo dentro de la administración pública, Urzaiz combinó su saber médico con el social para impulsar su concepción de un Estado moderno, moral y de bienestar. El papel central que la planeación familiar desempeña dentro de la novela ilustra la convicción de Urzaiz de la necesidad de educar a los yucatecos reformistas y feministas[182] de intentar eliminar la pobreza y mejorar los niveles de salud, educación y bienestar general de la población. (Buck 22)

Aaron Dziubinskyj, destacado rescatista de la ciencia ficción latinoamericana establece que *"*[*Eugenia*] is a pioneering work of speculative sf that anticipates a future when the distinction between social organization and scientific dogma will be clouded by humanity's obsession with controlling human reproduction as a means to create an ideal society" (463).

[180] El término, que daría nombre a la obra de Urzaiz, fue acuñado en 1883 por Francis Galton. Primo de Charles Darwin y acérrimo seguidor de sus teorías, Galton creía que la selección natural de la especie humana se veía obstaculizada por las acciones de los hombres. A fin de contrarrestar esto último, el científico británico consideró la posibilidad de mejorar las características de la especie a través de la esterilización de los menos aptos para la reproducción; esto es, de los criminales, los locos y los que padecían algún impedimento neurológico.

[181] Esto se debe a que Urzaiz tenía una carrera médica y no literaria. Egresado de la Escuela de Medicina y Cirugía de Yucatán en 1902, Presidente de la Sociedad Yucateca de Obstetricia y Ginecología, Director de la Facultad de Medicina y, posteriormente, Rector de la Universidad Nacional del Sureste, las especialidades de este médico fueron la cirugía y la obstetricia.

[182] Como se verá más adelante, el papel de la mujer en los núcleos familiares que plantea *Eugenia*, dista de poder ser considerado feminista. Por el contrario, como muchos seguidores de esta teoría, su visión eugenésica presupone que el hombre es quien provee una mejor carga genética que la mujer. De ahí que, como se verá, Urzaiz planteé la supresión de la mujer en el proceso de reproducción de la especie.

En su estudio, Dziubinskyj enfatiza el hecho de que Urzaiz especula sobre un futuro que termina mostrándose como lo que se conocería como una distopía. Sin embargo, como mencionamos, esta posibilidad se debilita cuando consideramos que la obra pretendía el efecto contrario. Es decir, Urzaiz quería crear una visión esperanzadora del futuro y no, como podríamos interpretarlo, una crítica hacia el desarrollo de los avances tecnológicos.

Fuera de estos comentarios, las referencias a *Eugenia* se limitan a menciones sucintas en catálogos de ciencia ficción latinoamericana. De ahí que algunos la comparen con la novela de Huxley. Sin embargo, a pesar del olvido que ha sufrido, *Eugenia* representa un interesante paradigma puesto que su autor, al evocar su futuro soñado, estaba emulando la pesadilla de algunos tratadistas que han hablado de la llegada del poshumanismo.[183]

En el texto de Urzaiz, nos hallamos ante una sociedad futura, conocida como Villautopia, en la que niñas y niños ya no son gestados en el vientre materno, sino a través de procesos *in vitro.* Sin embargo, y aquí radica lo sustancial del contexto distópico de la novela, dichos mecanismos involucran únicamente al sexo masculino, debido a que, en concordancia con algunos postulados conservadores de la eugenesia, la carga genética de la mujer contamina la reproducción humana. Este pensamiento, que fue difundido por algunos pensadores en México,[184] establece que, en el mundo utópico de Urzaiz, los "gestadores" del sexo masculino son quienes reciben la inserción de

[183] El uso del término poshumano*,* se remonta, según ciertos autores, al ensayo de Ihab Hassan, "Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?". A partir de Hassan, dicho vocablo sería explotado por destacados tratadistas como Peter Sloterdijk, Leon R. Kass, Katherine Hayles o Ian Chambers, quienes llevaron el concepto a los campos de la política, las ciencias sociales y la cultura. Destaca, dentro de ellos, el trabajo de Francis Fukuyama. En su libro *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica,* Fukuyama utiliza el texto de Aldous Huxley, *Un mundo feliz,* como una visión profética que habría de anticipar la aparición de una tecnología que dominaría al mundo durante las siguientes generaciones: la gestación de seres humanos en un lugar distinto al útero materno o, lo que conocemos hoy en día, como fecundación *in vitro.*

[184] Lavalle Carvajal, perteneciente a la Sociedad Mexicana Sanitaria y Moral de Profilaxis Venéreas, escribió "La buena reglamentación de las prostitutas" en 1911, en el que expone a las prostitutas como seres inferiores. Otros miembros de esta Sociedad sostendrían hipótesis similares. Tales son los casos de Eduardo E. Cisero, así como Luis Lara y Pardo.

óvulos fecundados con el objeto de que los fetos puedan desarrollarse en un hombre y poseer una mejor carga genética.

Alienar a la mujer del proceso de reproducción[185] por representar una degeneración de la especie nos permite afirmar que la obra de Urzaiz consiste en una distopía de interpretación *a posteriori*. Aunque en su momento no fue escrita como una distopía, su trama y forma de denigrar a la mujer no pueden ni deben ser concebidas como utopías. La falta de personalidad jurídica e ideas imperantes de la época muestran que hoy debe ser considerada una novela distópica y no una visión alentadora sobre el porvenir.

En *Eugenia*, la disolución de la maternidad deviene en una restructuración de la sociedad. Los pobladores de Villautopia ya no se congregan debido al parentesco. En lugar de la familia biológica: "Unida por los imaginarios lazos de la sangre" (23), la sociedad se rige por el "grupo", asociación formada de manera voluntaria según los intereses comunes de sus integrantes. Tal como sucede en *Un mundo feliz,*[186] los nexos familiares y las relaciones de pareja en el mundo de *Eugenia* son factores intercambiables que responden más a un tipo de pasatiempo que a un verdadero vínculo sentimental. Los denominados grupos son congregaciones que pueden disolverse,

[185] En este contexto, cabe resaltar que los postulados de Urzaiz contravienen lo que pensadoras como Simone de Beauvoir consideraban respecto a la fecundación *in vitro*, misma que consistiría en un factor para liberar a las mujeres del esclavismo impuesto por la maternidad. En su célebre obra *El segundo sexo*, Beauvoir afirma: "Por medio de la inseminación artificial se corona la evolución que permitirá a la Humanidad dominar la función reproductora. Tales cambios tienen enorme importancia, sobre todo para la mujer, que puede reducir el número de sus embarazos, integrarlos racionalmente en su vida, en lugar de ser su esclava. A su vez, la mujer, en el curso del Siglo XIX, se emancipa de la Naturaleza, conquista el dominio de su cuerpo. Sustraída en gran parte a las servidumbres de la reproducción, puede asumir el papel económico que se le ofrece y asegurará la conquista de su persona toda entera" (114-115).
Sin embargo, a diferencia de lo previsto por Beauvoir, la naturaleza humana ha transformado por completo el papel de la mujer en Villautopia. En lugar de considerar la supresión de la maternidad como un factor que le permita actuar libremente dentro de la sociedad, la convierte en una mera, acompañante, en todo caso una pareja de utilidad sexual que, al suprimirse, permite el perfeccionamiento de la raza humana.

[186] "[En *Un mundo Feliz*] Ya no se esfuerzan ni tienen aspiraciones, no aman, no experimentan dolor, no afrontan difíciles elecciones morales, no tienen familia ni hacen nada de lo que, tradicionalmente, se asocia con el ser humano" (Fukuyama 23).

reintegrarse o modificarse con extrema facilidad. Nadie está obligado a permanecer con una sola persona. Todo esto se facilita si pensamos que Villautopia ha sido relevada del concepto de paternidad. Siendo que todos los niños son creados, criados y educados a través del *Bureau,* nadie siente la necesidad de buscar una conexión afectiva con sus *productos*. Todos son, al fin, hijos del Gobierno

La disolución del núcleo familiar tiene otra implicación importante en el mundo de Villautopia: al no existir la necesidad, básica y humana, de procrear y formar una familia, la esterilización[187] se convierte en una alternativa ineludible. Conforme a los postulados de la eugenesia, aquellos que no cumplen con las condiciones estipuladas por el gobierno de Villautopia, deben abstenerse voluntariamente de participar en la reproducción de la especie. No es extraño que los estériles pertenezcan a una clase social inferior mientras que los seres con cualidades físicas y mentales superiores ocupan puestos militares y gubernamentales.

Todo esto nos puede conducir a pensar que la obra de Urzaiz es en verdad una distopía, particularmente por las similitudes que tiene con la novela de Aldous Huxley. Empero, como hemos dicho, hay suficientes elementos para afirmar que se trata de una utopía que incluso pretendió trascender lo literario para consolidarse como política pública. Desde el prólogo de la novela, Urzaiz advierte que la intención de *Eugenia* es mostrar sus expectativas respecto al futuro de la medicina: "La sencilla trama amorosa que se desenvuelve en este conato de novela, me ha servido tan sólo de pretexto para evocar una visión –si quiera sea pálida e imprecisa- de esa humanidad futura de mis sueños y esperanzas" (3). La trama es en realidad de corte romántico: el

[187] "La simple ligadura de los oviductos que, sin alterar el dinamismo de las secreciones internas y conservando las demás funciones sexuales, impide tan sólo la concepción" (Urzaiz 61).

conflicto amoroso de Celiana, mujer estéril, y Ernesto, cuando este último es seleccionado como Reproductor Oficial de la Especie.

Aunque sencilla en apariencia, la historia no deja de poseer un mensaje desolador: Celiana, al ser una mujer estéril, es un símbolo del pasado, propiamente, un símbolo de humanidad. A pesar de saberse inferior, ella ama apasionadamente a Ernesto cuando amar es, en sí, un sentimiento primitivo. Por el otro lado, el conflicto de Ernesto radica en la situación contraria, es decir, al ser elegido reproductor oficial y, por ende, pertenecer a una clase social superior, no sabe cómo deshacerse de Celiana. En esto último estriba el mensaje de la obra: Celiana representa un obstáculo para el progreso. Ella es un símbolo de regresión. Ernesto debe desprenderse de ella para abandonar sus aprehensiones con el pasado y entrar a la poshumanidad. Esto último ocurre cuando, durante un baile institucional organizado por el *Bureau*, Ernesto conoce a Eugenia, personaje femenino que a diferencia de Celiana compone el verdadero portento del futuro humano: "Armonía de líneas y proporciones, frescura juvenil y salud perfecta, se adunaban para hacer de Eugenia un admirable ejemplar de la especie humana, el prototipo de la belleza femenina" (180).

A través de Eugenia, Ernesto decide romper finalmente con las ataduras del pasado y con el concepto de una humanidad ya obsoleta. Su unión con Eugenia ocurre de manera natural y hasta predecible y no es menos fortuito el hecho de que, pocas páginas después, Eugenia le anuncie a Ernesto que ha concebido un hijo de él: "Al enterarse de que tendría un hijo adorable, por serlo también de la mujer adorada, adquirió la noción exacta de la utilidad de su existencia" (192). Este es el mensaje final de la obra. El rompimiento definitivo con el pasado. El abrazo hacia el futuro de los sueños y esperanzas de Urzaiz. El sacrificio de Celiana permite a Ernesto mirar hacia atrás y entender que la humanidad ha llegado a su fin: "Esto, vida mía, es el pasado que ha muerto definitivamente y al que acabo de enterrar. Ahora para mí, ya no existen más que el presente y el

porvenir. Y como ambos se encarnan en ti, único amor de mi vida, ven a mis brazos" (198). Con esta inocua escena romántica, Urzaiz declara cuál debe ser el destino de la humanidad. [188]

Hay que apuntar *Eugenia* nos muestra una discrepancia entre el tiempo del relato y el del momento en que la historia fue escrita. Aunque en su momento estas ideas podían parecer comunes, la lectura de esta novela, bajo la óptica de que se trataba de una utopía, puede resultar chocante por la misoginia, el clasismo y los postulados que emulan regímenes fascistas. Leer la obra desde el contexto de su producción nos la presenta como un repertorio distinto al que se concibe al hacerlo bajo una perspectiva contemporánea.

Tanto "El remoto porvenir", de Juan Nepomuceno Adorno, como *Eugenia* de Eduardo Urzaiz, son claros ejemplos de repertorios utópicos derivados de los repertorios crónicos de los modelos de temporalidad. Como puede apreciarse, los ideales que los componen son prácticamente opuestos. Si el texto de Adorno postula un porvenir basado en la homogeneización de las razas, las clases sociales y los géneros, el de Urzaiz plantea el perfeccionamiento de la raza humana a través de la separación de clases, la alienación de la mujer y de aquellos que no cumplen con condiciones genéticas de primer nivel. Aun así, ambos se presentan como repertorios de esa índole por desarrollarse en nuestro futuro. Podemos adelantar que, por tratarse de utopías que vaticinan el porvenir de México, al hablar de modelos de espacio, nos encontramos ante repertorios terrenales. Si añadiéramos las dimensiones discursivo-simbólicas que encontramos en ambas novelas,

[188] Aparte del replanteamiento que la eugenesia sufrió a raíz de las políticas extremas de la Alemania Nazi, los numerosos avances que han presupuesto una amenaza a la bioética provocaron que en 1997, la Comisión Europea para la Biomedicina declarara que el genoma humano es Patrimonio de la Humanidad y por lo tanto, prohibiera aquellas investigaciones que pudieran afectar la composición genética de las generaciones futuras; lo anterior, en el entendido de que la especie humana no debe ser modificada por ningún motivo.

apuntaremos, dentro de nuestra categorización, que al hablar de dimensiones de transformación social, ambas obras poseen un discurso político y sexual o de género, aunque en sentidos opuestos.

Debemos insistir, antes de abordar las distopías, en que, al tratarse de visiones utópicas, los repertorios no están limitados al texto escrito, sino que existe una función volitiva de hacer valer los postulados de sus obras. Por un lado, Nepomuceno Adorno era un inventor que trató de plasmar su visión tecnológica en los artilugios que promovió en México y otros países. Asimismo, Urzaiz, como especialista en obstetricia y funcionario de Yucatán, pretendió llevar las nociones eugenésicas de su novela que existían en la época al ámbito de las políticas públicas en materia de salubridad. Esto último es sustancial para comprender la complejidad que rodea a esta clase específica de repertorios. A diferencia de las distopías o las ucronías, la utopía suele aspirar a un cambio social sustantivo, por lo que está acompañada de una ideología, corriente o movimiento, que trata de sustentar la metáfora que se propone. Por ende, las visiones literarias sobre el futuro influyen al presente.

3.1.1.2 Distopías

Se atribuye el primer uso de la palabra *dystopia* al político británico John Stuart Mill, quien durante un debate parlamentario acecido en 1868 atacó la posición conservadora del gobierno al negarse a conceder a los irlandeses el derecho a poseer sus tierras o escoger su religión: “They ought rather to be called dys-topians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable” (Trahair 110). Sin embargo, lejos del contexto político, el uso de este vocablo ha sido trasladado al mundo literario donde numerosas obras de ciencia ficción han sido calificadas bajo este rubro.

El repertorio distópico, en este sentido, puede tener dos vertientes: la primera es la crítica directa a un contexto social, político o tecnológico, constreñido a cierto lugar y determinado tiempo. La segunda, mucho más interesante, es la crítica hacia los postulados aspiracioncitas de la

utopía. De ese modo, numerosos repertorios distópicos consisten en una réplica a los preceptos establecidos en las utopías asegurando que la consecución de dicha realidad no solo es insostenible,[189] sino que de lograrse sería contraproducente para la sociedad.

> From this angle, science fiction and dystopian narratives become critiques of the wider world and converge at the point where authors of such literatures strive to highlights deficiencies in contemporary western ideology, rather than provide a solution to the problems chronicled in the formal frameworks of their fictions. Of course, this form of projection proves useful in its own way, in that the dystopian novel helps readers map possible outcomes for the species as a whole if existing trends continue unabated or go unchallenged. (Taylor 6)

La distopía también critica las soluciones ideológicas planteadas para reparar los conflictos de una sociedad determinada. Su doble discurso termina por derrotar lo que denominaremos "principio de la lejanía utópica", el cual decreta, en pocas palabras, que el mundo perfecto existe, pero nunca en nuestro espacio ni en el ahora. Siempre estará un poco más allá, y se desplazará conforme los avances tecnológicos o el mismo transcurrir del tiempo derroque la posibilidad de encontrarlo. La utopía del Nuevo Mundo se derrumbó con el proyecto de colonización. El Paraíso Celestial, con la conquista del espacio.

Si la utopía suele estar acompañada de un proyecto aspiracionista, que suele verse respaldado por postulados filosóficos, movimientos o corrientes del pensamiento, la distopía

[189] Según Paul Ricoeur: "Las contrautopías derivan de una inversión de la utopía baconiana. Si llevamos lo bastante lejos la utopía baconiana ésta nos conduce a un mundo absurdo. La utopía se frustra por sí misma" (307).

constituye en sí una crítica hacia esta clase de repertorios, asegurando, más bien, que la humanidad está destinada a no alcanzar el estado ideal:

> Si la utopía era la descripción de la comunidad a través de figuras positivas, es decir, la propuesta de lo que debe ser la organización social, la antiutopía venía a ser la expresión de lo que *no debe ser.* El optimismo venía a ceder el paso al pesimismo, la esperanza a la desesperanza, y frente a las idílicas apuestas que encarnaban los sueños utópicos de un mundo racional en progreso que se presenta como realización de la justicia, la utopía negativa representaba el despertar a la pesadilla real del totalitarismo, el embrutecimiento, la deshumanización y la tecnificación. (García Inda y González 27-28)

En contraposición a esta imposibilidad de hallar el ideal utópico, las distopías terminan por convertirse en sátiras de nuestra realidad, así como de los ideales de dicha realidad. Los antecedentes más importantes fueron aquellas obras que comenzaron a ironizar sobre la sociedad, tal como ocurría con los textos de Jonathan Swift y Voltaire, quienes lograron combinar el viaje extraordinario, la utopía y la sátira en obras que, al armonizar estas vertientes, crearon: "El trípode basal de la ciencia ficción que vendría después, considerándose a ésta su etapa embrionaria" (Crash Solomonoff 18-19).

América Latina no sería una excepción a esta fórmula tripartita. Tanto México, con el mencionado texto de *Sizigias y cuadraturas lunares*, como Argentina, con el *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* de Eduardo Holmberg, utilizan esta contraposición satírica y contrautopista para realizar viajes extraordinarios a la Luna y otros planetas con el fin de establecer una crítica sobre algunos aspectos sociales, políticos y económicos de su época. Al igual que con

los repertorios utópicos, las distopías pueden ser llevadas en nuestro espacio, así como en otros planetas o realidades alternas, lo que permiten ajustarse a modelos de espacio como el terrenal, el exoterrenal o en repertorios de alternancia. Como en el caso anterior, nos limitaremos a ejemplificar aquellas que se desarrollan en el futuro, por atender al modelo crónico que hemos planteado.

Entre las distopías que abren esta corriente en México encontramos a "La última guerra", relato del modernista Amado Nervo, quien nos presenta una rebelión de animales en contra de la especie humana, un tema que, años después, conformaría el argumento central de *La rebelión de la granja*, del escritor británico George Orwell.

El vínculo de Amado Nervo con la ciencia ficción ha sido establecido por los distintos historiadores y rescatistas del género debido a que Nervo es de los pocos autores que escapan el espacio periférico de la CF en México; es decir, se trata de un autor que pertenece al canon de la literatura mexicana tanto por sus trabajos en prosa como su vasta creación poética, de ahí que sus textos fantásticos y de ciencia ficción tengan cierto alcance dentro de la historia de la literatura nacional, a diferencia de otros autores.

Como lector, Nervo conocía el trabajo de escritores como H.G. Wells y Edgar Allan Poe. En "La literatura lunar y la habitabilidad de los satélites", conferencia impartida por el nayarita en la Sociedad Astronómica de México en 1904, Nervo, además de mencionar los viajes selenitas descritos por Cyrano de Bergerac y Egar Allan Poe, se detiene con particularidad en H.G. Wells, a quien describe como: "Autor de las obras en que sobre una base perfectamente científica emplea una de las imaginaciones más privilegiadas del planeta" ("Literatura lunar" 22). En esta conferencia, Nervo elogia distintas obras del autor británico, tales como *Los primeros hombres en la Luna* y *La guerra de los mundos*. Asimismo, en una conferencia posterior, destaca la labor de

otros antecesores de la literatura de ciencia ficción, refiriendo algunas sátiras que podríamos llamar protodistópicas, tales como el *Micromegas* de Voltaire, así como los viajes descritos por Jonathan Swift.

Otro texto que nos permite inferir el acercamiento que tuvo Amado Nervo, no solo con la ciencia ficción, sino con la literatura de la imaginación, es el de "La literatura maravillosa", en el que, aludiendo a los cuentos que suelen narrar las nodrizas, el autor se expresa de la siguiente manera:

> —«Nana» cuéntame un cuento… Resuélveme lo que yo no puedo resolver. Dime lo que sucederá mañana. Descríbeme los sortilegios del siglo futuro… Explícame cómo se despejarán todas esas enredadas ecuaciones que me rodean. Y la «nana», esa «nana» de todos los siglos, la nana que nos ha hablado por boca de un Luciano de Samosata, de un Ariosto, de un Rabelais, de un Kepler, de un Godwin, de un Wilkins, de un Cyrano de Bergerac, de un Kirchen, de un Holmberg, de un Voltaire, de un Swedenberg, de un Alqueberg, de un Edgar Poe, de un Egrand, de un Wells . . . nos cuenta su cuento, su eterno cuento estelar, su luminoso cuento de fantasmas, mientras gravita sobre nuestras frentes todo el silencio arcano de la inaccesible noche, en que tiemblan los mundos desconocidos. ("Literatura maravillosa" 146)

Por lo anterior, podemos deducir que Nervo era un conocedor de viajes fantásticos como los descritos por Luciano de Samosata en *Historia verdadera*; o que conocía, como se ha dicho, los *space opera* de H.G. Wells. Por lo mismo, "La última guerra" se presenta dentro de esa clase de literatura que Nervo clasificó como "maravillosa" al emular la ecuación de los siglos venideros, en

los que la humanidad encontrará, distinto a los cuentos de las nodrizas que refiere, un porvenir devastador.

El cuento de Amado Nervo "La última guerra", consiste en una especulación futurista que augura la extinción de la especie humana. Cosa necesaria, por cierto, y bastante polémica dentro de un discurrir agotador sobre la prevalencia del pensamiento humanista de aquella época. Sin embargo, el discurso de este cuento parte de premisas que se empatan con los estatutos de la distopía imperante en la segunda mitad del Siglo XX. Para empezar, Nervo nos habla de tres grandes revoluciones en la historia humana: la cristiana, la francesa y, por último, la socialista. Esta última, que tuvo lugar, por ajustarnos a la diégesis del texto, en el año 2030: "Inútil sería insistir sobre el horror y la unanimidad de esta última revolución, que conmovió la tierra hasta en sus cimientos y que de una manera tan radical reformó ideas, condiciones, costumbres" (Nervo, "Última" 240).

Gran parte de las distopías de aquella época basaban sus futuros en la consecución de los sistemas socialistas en el mundo. Esto se debe, en parte, a que los principales textos eran de producción primermundista y que, aunado a la Primera y Segunda Guerra Mundial, imperó un temor creciente hacia estos sistemas políticos. Esto no quiere decir que Amado Nervo criticara o favoreciera al socialismo, sino que, consciente de esta disputa global, augura que para el Siglo XXI se desatará una gran guerra derivada de esta reyerta ideológica. El autor nos explica que, a raíz de esta tercera revolución, se gestaron cambios importantes en la especie humana, incluso en el aspecto biológico debido a que la distinción de clases marcaba diferencias de esta índole entre los privilegiados y los proletarios, como puede ser el aspecto de las manos de los trabajadores[190] o la

[190] Curiosamente, para Nervo, la clase proletaria comenzó a desarrollar un sexto dedo "un poco rudimentario, a decir verdad, y más bien formado por una callosidad articulada" (240).

atrofia de las extremidades inferiores para conductores de "vehículos y locomóviles de cualquier género" (240):

> La Revolución social vino, empero, a cambiar de tal suerte la condición humana, que todas estas características fueron desapareciendo en el transcurso de los siglos, y en el año tres mil quinientos dos de la Nueva Era (o sea cinco mil quinientos treinta y dos de la Era cristiana) no quedaba ni un vestigio de tal desigualdad dolorosa entre los miembros de la humanidad. (240)

A pesar de lo anterior, Nervo no elucubra un futuro ideal como lo hiciera, por ejemplo, Juan Nepomuceno Adorno en "El remoto porvenir", sino que aprovecha esta línea argumental para anticipar el fin del ser humano como especie dominante. De acuerdo al autor, después de esta tercera revolución, la humanidad goza de una paz y estabilidad inconmovibles (241); sin embargo, esta supuesta armonía también es la causa de su declive: "Gracias a la maravillosa sabiduría de las leyes y a la alta moralidad de las costumbres, [el ser humano] había perdido hasta la noción de lo que era vigilancia y cautela, y a pesar de su aprendizaje de sangre, tan largo, no sospechaba los terribles acontecimientos que estaban a punto de producirse" (241). El terrible acontecimiento al que se refiere Nervo es el de la rebelión de los animales; lo anterior, debido a que el ser humano, como raza "élite", no se percata de esa otra inferior que confabulaba en su contra. Esto deriva de que, tras la Revolución Socialista, los animales eran ocupados para realizar las labores del "hombre", incluyendo trabajos tan complejos: "Como los de la cocina (preparación química de pastillas y de jugos para inyecciones), el aseo de la casa, el cultivo de la tierra, etc." (241). Lo anterior, aunado a la incomprensión de un idioma que el ser humano consideraba erróneamente "inferior", así como el tiempo que disponían los animales para conspirar, desatan esta última guerra que da título al cuento de Amado Nervo.

Las causas que dan pie a esta nueva guerra: "La última (así lo espero) de las que han ensangrentado el planeta" (241), son para Nervo las mismas que han ocasionado todas las revoluciones: "Viejas hambres, viejos odios hereditarios, la tendencia e igualdad de prerrogativas y de derechos y la aspiración a lo mejor, latente en el alma de todos los seres" (241); es decir, el oprobio de las clases inferiores.

Una de las diferencias que podemos destacar de "La última guerra" como escenario geográfico para la aniquilación de la humanidad, es el hecho de que dicha rebelión se geste en México: "Uno de los grandes focos directores, y que, cumpliendo la profecía de un viejo sabio del siglo XIX, llamado Eliseo Reclus,[191] se había convertido, por su posición geográfica en la medianía de América y entre dos grandes océanos, en el centro del mundo" (241-242). Así, en el año 5532 de la Nueva Era, Equs Robertis, caballo designado como primer orador, en compañía de Can Canis: "Un perro de inteligencia notable" (242), realizan una asamblea en la falda del Ajusco que será escuchada por todos los animales del mundo debido a que se trasmite por emisores especializados. En dicha asamblea, Can Canis expresa la necesidad de derrocar la tiranía del hombre y recuperar sus dominios y enfatiza las arduas tareas a las que fueron sometidos por la especie humana, así como el hecho de que formaran parte de su alimentación cotidiana.

A partir de esta asamblea, la humanidad es sorprendida cuando los animales atacan empleando las maquinarias más complejas: "La química era para ellos eminentemente familiar,

[191] Elisée Reclus, geógrafo y sociólogo que nace en el Sur de Francia, en Sainte-Foy-La Grande, en 1830; y muere en Thorout, Bélgica, en 1905. Es, para muchos, un importante precursor de la geopolítica. Su vastísima obra presenta una importante influencia en el pensamiento liberal que el mismo pregonó en sus distintos viajes y que de hecho le valieron un encarcelamiento y posterior exilio a Suiza. Para Ribera Carbó, destacan, en este ámbito, los seis tomos de *El hombre y la tierra*, escritos al final de su vida, y en los que "la dimensión política cobra un papel primordial, y que no prescinde de las relaciones de las sociedades con la naturaleza, como después harían las geografías de corte marxista. Varios ejes fundamentales organizan el conocimiento: la lucha de clases, la búsqueda de equilibrio y el lugar principal del individuo" (160). No es extraño, entonces, que Amado Nervo haga referencia a este pensador, particularmente, al considerar el contenido de crítica marxista reconocible en "La última guerra".

pues que a diario utilizaban sus secretos: ellos poseían además y vigilaban todos los almacenes de provisiones, ellos dirigían y utilizaban todos los vehículos" (244). Queda entonces uno de los pocos supervivientes de la especie humana, quien nos narra las vicisitudes de esta gran batalla ante un fonotelerradiógrafo y reflexiona de la siguiente manera:

> Así, de raza en raza, de hegemonía en hegemonía, de preeminencia en preeminencia, de dominación en dominación, el hombre llegó perfecto y augusto a los límites de la historia… Su misión se cifraba en desaparecer puesto que ya no era susceptible, por lo absoluto de su perfección, de perfeccionarse más. ¿Quién podía substituirlos en el imperio del mundo? ¿Qué raza nueva y vigorosa podía reemplazarle en él? Los primeros animales humanizados, a los cuales tocaba su turno en el escenario de los tiempos. (244)

La distopía de Amado Nervo, como puede apreciarse, es un claro ejemplo de aquellos repertorios que, basándose en las premisas establecidas en utopías, crean un futuro o espacio que resulta pernicioso para el ser humano. La gran mayoría de esta clase de textos o visiones sobre el porvenir construyen un plano crítico hacia una temática en particular, bien sea algún adelanto tecnológico de la época, un suceso políticamente relevante o un movimiento social, por mencionar unos ejemplos.

Otra distopía que podemos mencionar brevemente como ejemplo de aquellas que aluden a un futuro devastado a causa del desarrollo tecnológico es el cuento "La pequeña guerra", de Mauricio-José Schwarz. Como ya se estableció, dicho cuento, además de poseer un sentido de universalidad temática, que responde a los procesos de importación del sistema de la CF, claramente critica el dominio social que la televisión ha tenido desde esa época.

En ese contexto, el *reality show* es una muestra clara de los procesos de la suplantación de la realidad.[192] Lo anterior se aprecia en el fenómeno social que gira en torno a los combatientes del cuento. Por más cruel que pueda resultar tener a varios niños peleando hasta la muerte, la situación termina por tornarse convencional. Los personajes aceptan ser partícipes de un espectáculo que necesita espectadores para funcionar.

Los tíos y el hermano de Arianne, por ejemplo, observan los sucesos con alarmante desapego: "Estaban todos cenando en casa de Karl cuando Jüngue, corriendo sin despegar los ojos de la pantalla del televisor, empezó a gritar triunfalmente ante la imagen de su hermana" ("Pequeña" 25). El hecho de que la familia "cene" frente al televisor mientras Arianne mata a otro niño, como si observaran un *reality* cualquiera, representa esta imagen común, casi caricaturesca, de la glorificación de la TV. Tal como sucede con el inicio de un episodio de *Los Simpsons* en el que toda la familia se sienta en un sillón con el fin de contemplarse a sí misma, solo que en este caso presencian cómo Arianne corta la tierna carne del cuello de su oponente ("Pequeña" 25). Por eso, aunque el tío Karl muestra estremecimiento ante los cadáveres que se exhiben en pantalla, la televisión permanece ahí, encendida, completamente hogareña. Incluso, en el caso de Jüngue, el espectáculo posee un significado más ominoso: el niño se entusiasma con la transmisión de los combates como lo haría ante una caricatura de acción. No le contraría el hecho de que la vida de su hermana está en juego, sino que él: "Imaginaba la maravilla de poder ser un destructor, cortando cuellos, aplastando cabezas, señor de vidas y temible maestro" (26).

[192] Baudrillard alude a *An American Family*, programa realizado en 1971 que transmitió 300 horas de la vida de una familia. El resultado presenta una doble complejidad: con un acto así, no solo se pretende reproducir la vida de una familia norteamericana, sino que también se reproduce la vida de una familia norteamericana que está siendo filmada: "resulta más interesante todavía el espejismo de filmar a los Loud como si la TV no estuviera. El realizador basaba el acierto de su trabajo en la afirmación: «Han vivido como si nosotros no estuviéramos», fórmula absurda y paradójica, ni verdadera ni falsa, simplemente utópica" (58).

De esa manera, la serie de signos sobre la violencia, al ser transmitidos por la TV, terminan por suplantar el verdadero sentido de la violencia. No resulta extraño que los personajes se familiaricen con la situación de ver a sus hijos perecer de manera tan brutal en la arena, que acepten sus asesinatos como algo inevitable e incluso continúen participando en la dinámica de entrenar combatientes:

> El tío Karl había tratado durante muchos años de insensibilizarse ante los juegos. Había luchado por su existencia cuando fue joven, pero la muerte de su primer hijo y el extraño triunfo del segundo —una terrible lucha que había vencido cuando ya estaba en el suelo y sin un brazo— le habían dejado un hueco, una zona del cerebro totalmente anestesiada. Ni siquiera quería pensar en que aún tenía otro hijo a quien entrenar y acompañar al campo de la muerte. (27)

Por lo mismo, ante la amenaza insinuada de ese gobierno o autoridad que se encarga de regular la sobrepoblación en "La pequeña guerra", los hechos adquieren mayor significado por ser transmitidos por televisión. En ninguna parte de la historia, salvo en el inicio, se menciona ese gobierno o fuerza ominosa que vigila el índice demográfico de la sociedad. No se alude, tampoco, a los mecanismos de coerción que utilizan para que los padres de los niños acudan a los estadios o enciendan la TV. Las cosas parecen irremediables, en gran parte, porque verlas en una pantalla las hace más reales y amenazantes que cualquier otra intimidación por parte de la autoridad. No es extraño que cuando Arianne perece en su tercera contienda, Akira, su padre, se limite a realizar los trámites administrativos rápidamente, reciba el cheque que cubre los gastos del armamento de Arianne (29) y al día siguiente comience el entrenamiento de su otro hijo:

> Cuando Jüngue bajó encontró a su padre listo. Vestía un karategui negro y sostenía en las manos dos varas de kendo para entrenamiento y otro karategui más pequeño, de color azul, con el que se había entrenado Arianne. Sin decir una palabra, se lo ofreció a Jüngue. Desde el interior de la casa, Guinnivere pudo ver entre las pocas lágrimas que le quedaban, el primero de los largos y fatigosos entrenamientos de su hijo más pequeño. (29)

Tanto "La última guerra", de Amado Nervo, como "La pequeña guerra", de Mauricio-José Schwarz, presentan, como modelos de temporalidad y repertorios crónicos, una visión decadente sobre el futuro. Ambos textos conciben también un mal porvenir para el ser humano, lo que nos permite identificarlos como distopías. Mientras el primero lo hace a partir de un planteamiento filosófico como es la diferencia de clases o razas y esboza los paradigmas de las revoluciones históricas, como la industrial o la socialista, el cuento de Schwarz se centra en una crítica hacia el poder de la televisión y manifestaciones particulares como el *reality show*.

3.1.1.3 Anacronías

A manera de preámbulo a este apartado, cabe mencionar que el término anacronía lo hemos tomado de Gérard Genette. Para dicho ensayista, la anacronía es la: "Discordancia entre el orden de la historia y el del relato" (91), es decir, cuando la disposición de acontecimientos narrados se presenta en un orden de sucesión distinto a la consecución lógica y lineal de los mismos. Por ende, hemos empleado este concepto para hablar de aquellos repertorios que parten de nuestra línea temporal, pero que en lugar de llevarnos al futuro, como en las utopías o distopías, nos llevan al pasado.

Desde los inicios de la ciencia ficción, el viaje en el tiempo ha sido una constante para sus principales autores. En un inicio, las visiones sobre el porvenir respondían a métodos oníricos o espirituales, como ocurre con el caso de Rip Van Winkle, protagonista del cuento homónimo de Washington Irving que se queda dormido y despierta varias décadas después. Sin embargo, dichos viajes temporales no estaban centrados en la especulación tecnológica, ni se hacían a través de algún invento surgido de la mente de un inventor o científico avezados, como sucedió con autores como H.G. Wells o muchas de las obras norteamericanas que pertenecen a la "edisoniada".[193]

[193] Se le llama así al conjunto de *dime novels* o novelas por entregas en publicaciones de bajo costo publicadas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, las cuales tenían de protagonista a Thomas Alva Edison, "El mago de Menlo Park", o a algún científico o inventor que creaba un artilugio que les permitía viajar a destinos lejanos, otros planetas o épocas distintas. Como ejemplo inaugural, encontramos *The Huge Hunter, or the Steam Man of the Prairies*, de

Historias como *Anno 7603* (1781), de Johan Herman Wessel, o *A Christmas Carol*, de Charles Dickens, usaban métodos completamente fantásticos, no por ello científicos, para justificar las visitas a otros tiempos. En el caso de la obra dramática del pastor noruego, Leander y Julie viajan al futuro a través de la intervención de un hada. Por su parte, Ebenezer Scrooge visita tanto el pasado como el futuro por medio de unos espíritus que lo llevan a otros tiempos a fin de analizar las malas decisiones y las consecuencias de su deterioro moral.

Uno de los primeros textos en usar un método científico para llevar a los personajes a otra época es *El Anacronópete* (1887), de Enrique Gaspar y Rimbau, escritor madrileño que narra en esta obra los viajes de Don Sindulfo, quien por medio de una nave similar a un arca de propulsión eléctrica se traslada a distintos momentos de la historia como la reconquista de Granada en 1492 o la explosión del Vesubio en Pompeya. Sobresale que dicho autor hace un planteamiento sobre la "Teoría del tiempo" en el capítulo II, explicando cómo se conforma y cómo podría descomponerse, lo que le permite trasladarse a otros años y por lo tanto alejar la hipótesis narrativa de las cuestiones fantásticas, como el sueño o la magia, para centrarse en auténtica ciencia ficción. Cabe agregar que el planteamiento de Gaspar y Rimbau incluye cuestionamientos sustanciales sobre el viaje en el tiempo, tales como la duda de si los personajes rejuvenecerán al retroceder o qué repercusiones tendría alterar el pasado. Por ello, la novela va más allá de la creación de un artefacto mecánico que les permita trasladarse al pretérito, debido a que también plantea interesantes especulaciones sobre este tipo de viajes.

Edward S. Ellis, publicada en 1868. En esta novela, los protagonistas viajan al Oeste en un hombre artificial propulsado por vapor, de manera que los temas cienciaficcionales se combinaban con las fórmulas *westerns*, tan populares en la época. Esta novela dio origen a otras *dimes* similares, como *Frank Read and His Steam Wonder*, de Harry Enton, que llegó a tener 178 entregas.

Aunque *El Anacronópete* pasó mayormente desapercibido, en 1895, cuando Herbert George Wells publica *La máquina del tiempo*,[194] estas historias comenzaron a hacerse inmensamente populares. Por ello, aunque en muchas ocasiones los personajes se trasladen a un futuro utópico o distópico, el hecho de poder viajar al pasado y hacer un análisis retrospectivo sobre el mismo conforma un modelo temporal distinto.

En México, el primer viaje en el tiempo emergería de la pluma de la misma persona que escribió la primera ucronía. Nos referimos a Diego Cañedo. En 1945, este autor publicó su novela *Palamás, Echevete y yo, o el Lago asfaltado*.

Diego Cañedo, pseudónimo de Guillermo Zárraga, es un autor poco estudiado a pesar de haber aportado obras de ciencia ficción de relevancia como es el caso de *El réferi cuenta nueve* (1943), primera ucronía escrita en México, así como *La noche anuncia el día* (1947). Entre los escritores que han hecho referencias sobre su obra encontramos a Alfonso Reyes, quien menciona que Cañedo: "Ocupa un sitio único en nuestra novelística actual, pero que va por el mundo con la etiqueta de arquitecto y no literato" ("Marginalia" 441). De igual modo, Reyes dedica una breve reseña a su obra en "Las burlas veras", en donde refiere que *Palamás, Echevete y yo* es una: "Fantasía sobre un catedrático —Palamás— de alguna universidad futura, que emprende un viaje a través del tiempo y se detiene en nuestro momento actual, donde se encuentra con el doctor Echevete" ("Marginalia", 482).

La historia narrada por Cañedo consiste en un ejemplo clásico de anacronía que implica, en este caso, un viaje al pasado. Basándonos en lo anterior y aludiendo nuevamente a los términos de Genette, podemos distinguir que existen tres tipos de anacronías: primero, las de carácter

[194] Obra antecedida por el cuento escrito por el mismo Wells, "The Chronic Argonauts", publicado en 1888.

analéptico, que implican un desplazamiento al pasado; [195] segundo, las de carácter proléptico, o que involucran una visita al futuro; así como de índole mixto, que tiene lugar cuando los personajes se mueven, en una misma historia, al pasado y al futuro, tal como ocurre con la célebre novela de H.G. Wells, *La máquina del tiempo.*

El caso de *Pálamas, Echevete y yo* es un claro ejemplo de anacronía analéptica puesto que la historia se centra en el viaje al pasado a través de un artefacto creado para tal efecto. Sin embargo, la trama también presenta una particularidad. Comúnmente, esta clase de historias consisten en el traslado de un personaje de nuestro tiempo, ya sea al futuro o al pasado. De esta manera, la focalización del texto, ligada al personaje, nos permite contemplar un tiempo distinto al nuestro y analizar, desde esa misma perspectiva, lo que sucede en una época anterior o posterior a la nuestra. En la obra de Diego Cañedo, Pálamas es un personaje del futuro que viaja a nuestro presente para posteriormente trasladarse al pasado. Aunque la mayor parte de la obra consistirá en la visita a este tiempo pretérito, el primer nivel de viaje, es decir, del futuro a nuestro presente, permite establecer una focalización distinta que permite construir una crítica al tiempo en el que la novela fue escrita.

Recordemos que en el repaso histórico realizado a la CF mexicana hablamos sobre "Cuentos del porvenir", textos que Natalis, posible seudónimo de Amado Nervo, publicaba en *El Mundo* y que consistían en artículos supuestamente escritos en el futuro que hacían un análisis sobre el presente. En "El interés del dinero", se establecía una crítica contra los usureros y los bancos mientras que "La guerra y los ejércitos" hablaba sobre la manera en la que humanidad se

[195] El ejemplo más claro de esto último lo encontramos en una de las *Space opera's* más famosas de todos los tiempos: la saga de películas de *Star Wars*, que dio inicio en 1977 con *A New Hope.* Como recordará cualquier espectador, en la presentación de esta, y todas las películas subsecuentes, encontramos la leyenda que dice: "Hace mucho tiempo, en una galaxia muy, muy lejana….", lo que convierte a esta historia en un repertorio muy particular, ya que, además de ser una anacronía y, como se verá más adelante al hablar de modelos de espacio, un repertorio exoterrenal, suscita en nuestro pasado y no, como comúnmente sucede en el *space opera*, en el futuro de la humanidad.

asesina a sí misma. Al igual que en estos textos, la novela de Diego Cañedo plantea una crítica al presente, a través de una perspectiva del supuesto futuro:

> Cañedo pone la censura en boca de Pálamas, un Profesor viajero en el tiempo, que ha llegado del futuro al México de los años cuarenta. Al principio la crítica es muy general y apunta al materialismo civil […] Sin embargo, la crítica del Profesor va más allá, al punto de hacerle un agudo ajuste de cuentas a la Revolución Mexicana y a los gobiernos que ella trajo. (J.C Ramírez 213)

La perspectiva del personaje del futuro nos convierte en los receptores de una crítica hacia nuestra realidad. Para ahondar en esto último, podemos acudir al concepto de punto de vista, establecido por Boris Uspensky. De acuerdo con este teórico, una cuestión básica para abordar el tema de la perspectiva en un relato es identificar cuál es el punto de vista que asume un narrador cuando evalúa y percibe ideológicamente el mundo que describe (8). Al igual que con la focalización externa o interna que propone Mieke Bal, el punto de vista puede coincidir con el autor, ser diferente a este último aunque se encuentre dentro de su sistema normativo o bien ser el de uno o varios de los personajes.

Un narrador puede estructurar los eventos y personajes a través de una conciencia subjetiva o puede presentar los hechos de la manera más objetiva posible (Uspensky 81). La combinación de ambas técnicas también es usual, por lo que un narrador puede ingresar en la conciencia de un personaje para posteriormente salir de esta y hacer una descripción objetiva de los lugares y acontecimientos. En el caso de *Palamás, Echevete y yo* la historia se cuenta, primero, a través del propio Cañedo, quien se asume como primer narrador para dar paso a un segundo: don Ignacio Mendoza, tío de Emilio Echevete y testigo de los acontecimientos. Por ello, al tratarse de un

narrador testigo, la acción del relato se describe a través de las vivencias de este último. A pesar de lo anterior, existe una fluctuación entre posturas "externas" e "internas" del plano psicológico del Profesor Palamás y el Doctor Echevete. Tanto del narrador como los personajes evalúan los acontecimientos del presente y el pasado de modo distinto con el fin de construir una visión crítica: "En la obra de Cañedo no solo el presente y el pasado entran en juego en la autocrítica, sino también un futuro —de donde proviene Palamás— que permite poner en perspectiva muchos de los problemas que aquejan a México del medio siglo" (J.C. Ramírez 214).

Otro caso de anacronía que podemos analizar, por su carácter mixto, es el cuento "El viajero", de José Luis Zárate. Cabe agregar que dicho texto forma parte de la narrativa que usa modelos universales, como el tema del viaje temporal, pero lo adecúa a un discurso de mexicanidad. A este respecto, Ramón López Castro comenta que "El viajero" posee: "Una narración llena de mexicanismos y palabras biensonantes pero poco aceptadas por la sociedad, lo cual provocó un debate en el seno de la revista *Ciencia y Desarrollo* acerca de la «necesidad» de dar cabida en tan pulcra publicación a un relato temporal tan prosaico y poco educado" (145).

Como sucede con el analizado "El que llegó hasta el metro Pino Suárez", de Arturo César Rojas, el lenguaje empleado en "El viajero" ayuda a construir el sentido de identidad del texto de Zárate. Asimismo, dicho cuento es un buen ejemplo de intersticialidad, toda vez que el narrador poblano hace una mezcla de repertorios al usar el viaje temporal y el género detectivesco.

"El viajero" narra la historia de Eliseo Hernández, un investigador privado que recibe la visita de un cliente que afirma haber inventado una máquina del tiempo. Este hombre, que dice llamarse Alejandro Leyva, contrata los servicios del detective a fin de que investigue quién lo asesinó dos años antes del tiempo del relato primario. Al iniciar sus pesquisas, Eliseo irá

embrollándose en una trama que juega con el tiempo, la cordura, el crimen, y las fórmulas empleadas en esta clase de relatos criminales.

"El viajero" no solo hace una interesante mezcla de repertorios, sino que también juega con los clichés o fórmulas estandarizadas de la CF y el relato criminal. Esto permite acentuar el aspecto humorístico de la trama. Como bien apunta Tomashevsky, "Si al desenmascarar un procedimiento se produce un efecto cómico, estamos ante una parodia, cuyas funciones son múltiples: ridiculizar a la escuela rival, destruir su sistema creador, «desenmascararlo»" (309). Siguiendo esta línea del pensador ruso, al jugar con los clichés del cuento policial o detectivesco, Zárate crea un personaje singular que se convierte en una parodia de investigador privado. El lenguaje, como hemos dicho, ayuda a "rivalizar" con el conservadurismo de la CF mexicana, tratando de destruir el sistema creador con el objetivo de crear un cuento original, agudo, con interesantes peripecias y un discurso sardónico.

"El viajero" no solo se presenta como un cuento de imbricaciones temáticas, sino que además usa distintos motivos[196] de los sistemas fuente, como el hecho de que Leyva haya sido asesinado en un cuarto cerrado, un tipo de misterio que acaparó numerosas novelas y cuentos del género negro o criminal.[197]

Eliseo es, como muchos detectives, un hombre solitario. Al referirse a Alma, la novia, comenta lo siguiente: "Me había mandado a la chingada unas semanas antes, dejándome a su maldito gato y a la cual jamás oí la palabra cariño" (48). Aunque, de manera sospechosa, ella

[196] Usamos el concepto de "motivo" de Boris Tomashevsky, quien lo define como la unidad temática que aparece en distintas obras, como el rapto de la novia o los animales que ayudan a los protagonistas en el cuento fantástico (277).
[197] Encontramos, como ejemplo, varios misterios del canon de Sherlock Holmes, escritos por Arthur Conan Doyle, tales como los cuentos "The Speckled Band" y "The Crooked Man", asi como la novela de 1907, *Valley of Fear*. Otros autores del siglo XX abordaron este tipo de enigma criminal, como Gaston Leroux en *El misterio del cuarto amarillo*.

regresa durante las investigaciones y se muestra más cariñosa que nunca, Eliseo no se equivoca al declarar que: “Como alguien escribió en un libro: el amor de los detectives siempre termina en la basura” (51). Asimismo, al referirse al cliente asesinado, Eliseo se expresa de la siguiente manera: “A nadie le importaba un bledo Alejandro Leyva. Por eso la carta. No tenía a quién decírselo, a quién molestarle su triunfo y presumir. Nadie se iba a tomar la molestia de matarlo. Se parecía a mí” (53).

Como sucede con muchos relatos de anacronías, el viaje temporal suele estar acompañado de paradojas. El cuento de Zárate no es la excepción a ello. Conforme la historia avanza, comprendemos que las excentricidades que rodean las visitas de Leyva traen aparejados cambios al entorno de Eliseo, lo que pone en duda la realidad del investigador. De ahí que cliente y detective también comiencen a mezclarse en un mismo tropo, como símbolo de esa soledad inherente a los personajes del género negro. La solución del asesinato de Leyva será la vuelta de tuerca que pone en relieve el planteamiento circular del relato.

En resumen, los repertorios anacrónicos, ya sean analépticos, prolépticos o mixtos, tienen una construcción del orden temporal que resulta sustantiva, en muchas ocasiones, para construir su dimensión discursivo-simbólica. Una máquina del tiempo es más que un pretexto especulativo para crear una historia.

3.1.2 Repertorios acrónicos

3.1.2.1 Ucronías

El término de ucronía representa una complejidad temática y conceptual que ha dado pie a numerosos debates. Algunos constriñen este repertorio a una clase de textos específicos, mientras que otros lo han abierto a un universo mucho más amplio, en el que entran fenómenos tan interesantes como el ya mencionado *steampunk* que analizaremos en este apartado.

La ucronía, también conocida como historia alternativa o literatura contrafractual,[198] parte de la alteración ficcional de sucesos históricos de relevancia, para generar un pasado, presente o realidad alterna. De ese modo, la línea temporal disyuntiva que plantea en el texto permite un análisis historiográfico, sociológico o filosófico, de nuestro pasado o presente.

Las reglas lógico-temporales de una obra se perciben como una condición que demuestra la subjetividad de la realidad narrativa. Para ello debemos considerar que la condición de temporalidad en el mundo literario existe como una: "Referencia cruzada entre la historiografía y

[198] "Se conoce como historia contrafractual el ejercicio de imaginar escenarios alternativos que respondan a la pregunta: ¿Qué hubiera pasado si…? La historia contrafractual es, simultáneamente, un método de análisis historiográfico y un género de creación literaria" (Beck).

la narrativa de ficción" (Ricoeur 155); lo anterior, en el sentido de que un relato de ficción va a ser contado de igual manera que un texto historiográfico; es decir, como si éste hubiera tenido o estuviera teniendo un lugar ya sea en el pasado, presente o futuro.

Por ejemplo, en el caso de "La última guerra", el cuento distópico de Amado Nervo que analizamos en las distopías, los acontecimientos son relatados por un superviviente que presenta los hechos ante un fonotelerradiógrafo.[199] Acudimos nuevamente a ese texto debido a que el narrador, como testigo indirecto, hace un recuento de las circunstancias sociológicas, evolutivas e históricas que llevaron a los animales a rebelarse. Ahora bien, si partimos de este supuesto, entendemos que el texto, al ser narrado desde un punto temporal del futuro, responde, como hemos dicho, al repertorio crónico, debido a que plantea un futuro para nuestra realidad.

En "La última guerra" sabemos desde un inicio que la historia tiene lugar en el futuro. Esto no quiere decir que transcurra en una época determinada. Por el contrario, los años en los que se desarrolla resultan esquivos. Conocemos únicamente que se trata de un tiempo bastante lejano. La Asamblea del Ajusco transcurre en el año 5532 de la Nueva Era (Nervo 242).[200] Esta fecha es prácticamente el único referente que tenemos como narratarios. Sabemos que, en ese momento, Can Canis proclama el: "Ultimo discurso pronunciado antes de la espantosa conflagración que relatamos" (244), es decir, de la guerra que llevaron a cabo los animales, misma que, de acuerdo

[199] "Las vibraciones del cerebro, al pensar, se comunicaban directamente a un registrador especial que a su vez las transmitía a su destino. Hoy se ha reformado por completo este aparato" (240).

[200] Es importante establecer que esta "Nueva Era" se refiere a los años posteriores a la "Revolución social" (240). Como se había mencionado en un inicio, el primer segmento de "La última guerra" nos habla acerca de las tres principales guerras que asolaron a la humanidad. La tercera de ellas es la revolución socialista, la cual repercutió en la humanidad de tal manera que, a partir de entonces, se empezó a emplear el término "Antes de la Revolución socialista" y "Después de la Revolución socialista" (240). Por lo mismo, podemos inferir que al hablar del año 5532, el narrador se refiere a los años transcurridos después de la Revolución socialista, la cual, de acuerdo con el testigo que nos refiere los hechos, tuvo lugar en el año 2030 de la Era Cristiana (240). Esto quiere decir que los años en los que se lleva la Asamblea del Ajusco son, de igual manera, mucho más lejanos de lo que aparentan.

con el narrador, tuvo una duración de diez años. Desde este futuro impreciso, el narrador reflexiona sobre las circunstancias que condujeron a la extinción de la especie.

Con base en lo anterior, podemos establecer que ese "grado cero" al que hace referencia Gérard Genette está situado en dicho futuro lejano, del que no sabemos mucho salvo porque la humanidad ha sido aniquilada y desde el cual, un testigo, un superviviente anónimo, nos narra los hechos que son referidos a un fonotelerradiógrafo. De esa manera, el estado de referencia temporal del "relato primero", por aplicar el término de Genette, este punto de inflexión del que parten las analepsis de la estructura anacrónica consiste en ese futuro indefinido en el que habita el narrador.

En el caso de repertorios acrónicos como el de la ucronía, podríamos decir que el grado cero o punto de inflexión a partir del cual suscitan una gran cantidad de historias u otras expresiones como el *design fiction* del *steampunk*, suele establecerse a raíz de la alteración de una hipótesis específica del pasado, con el objetivo de crear una línea temporal distinta a la nuestra:

> [La historia contrafractual] Opera en dos momentos. En el primero se identifica un punto de divergencia con la historia real (una bifurcación significativa, la supervivencia o muerte de un personaje, la victoria o derrota de una batalla crucial). En el segundo se realiza la reescritura de la historia de manera consecuente con los cambios introducidos por la divergencia. (Beck)

Estructuralmente, la ucronía puede responder a un orden temporal similar al que se usa en cualquier clase de diégesis. Por ceñirnos a la teoría de Genette, este repertorio utilizará, al igual que cualquier otro relato, elementos como la analepsis o la prolepsis para estructurar el orden temporal de la historia. Sin embargo, y en esto radica lo interesante del repertorio, no solo se plantea una estructura anacrónica en cuanto al orden temporal interno, sino también en cuanto a la perspectiva del

narratario. Esto implica que el sentido disruptivo de la temporalidad existe conforme es confrontado con nuestra realidad y por tanto con nuestra historia.

Expliquémonos: una de las más célebres ucronías a nivel internacional es *The Man in the High Castle*, novela de Phlip K. Dick cuya trama parte del supuesto alterado de que las Potencias del Eje ganaron la Segunda Guerra Mundial, en lugar de los Aliados. Esto nos traslada a unos Estados Unidos de América completamente distintos a los que conocemos, cuyos habitantes viven bajo el oprobio de las políticas nacional socialistas, además de adecuar su modelo de vida a los modos y costumbres orientales, ya sea de China o de Japón. Las alteraciones del universo imaginado por Dick solo adquieren sentido cuando son confrontadas con nuestra realidad. Esto implica que la línea temporal, como se ha dicho, no solo se bifurque en el sentido interno o diegético, sino, también, en uno externo, permitiendo un juego metanarrativo en el que está implícito el narratario.

En el caso de *The Man in the High Castle*, esto se ejemplifica cuando descubrimos que uno de los personajes de la novela ha escrito un libro en el que imagina lo que habría sucedido si los Aliados hubieran ganado la guerra: *The Grasshoper Lies Heavy*. Sin embargo, la especulación planteada en esta obra interna no coincide con nuestra realidad. De hecho, plantea un mundo que también resulta diferente al nuestro. De ahí que, más que una disertación sobre lo humano, la obra de K. Dick cuestione nuestra realidad y la percepción que tenemos sobre ella.

En la misma línea del texto de K. Dick, existe una obra mexicana cuyo planteamiento es justamente la especulación sobre lo que habría ocurrido en caso de que las Potencias del Eje hubieran ganado la Segunda Guerra. Nos referimos a *El referí cuenta nueve*, novela de Diego Cañedo publicada en 1943.

Es sustancial remarcar, en primer lugar, que el narrador de *El referí cuenta nueve* es una persona que rememora, a través de un texto ajeno, los sucesos ocurridos durante el periodo previo y posterior a la II Guerra Mundial. Aun así, la complejidad estructural puede resultar confusa, por lo que deberemos establecer algunas cuestiones narratológicas del orden temporal y los narradores, a fin de profundizar en nuestro tema. El "grado cero" del relato, al que nos hemos referido previamente, tiene lugar durante la estancia del protagonista en la propiedad de un amigo, situada en San Miguel de Allende, durante el año 1938. Ahí, al explorar un resquicio en la chimenea de la casa, este narrador, que de hecho es el mismo Cañedo, encuentra un manuscrito fechado el 7 de junio de 1961.[201] El manuscrito hallado contiene un relato testimonial de los hechos ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial. Su alcance[202] va desde el año de 1912, pasando por lo ocurrido en 1938, que es el año en el que el primer narrador encuentra dicho manuscrito, y llega hasta 1961, que es cuando se concluye el mismo. De ese modo encontramos tres líneas temporales: la del narrador que encuentra el texto, la del tiempo futuro en el que un segundo narrador concluye y esconde el manuscrito, así como la de los hechos que contiene este documento, los cuales comprenden el periodo de 1912 a 1961. Con el objetivo de ser más claros, asentamos el siguiente esquema:

[201] De hecho, el ejemplar del periódico Excélsior, que cubre al manuscrito hallado, data del día 11 de junio de 1968, de modo que se le confirma al lector que el texto proviene del futuro.
[202] De acuerdo con Genette, se denominará alcance de la anacronía a la distancia temporal entre el relato primario y la analepsis o prolepsis (103).

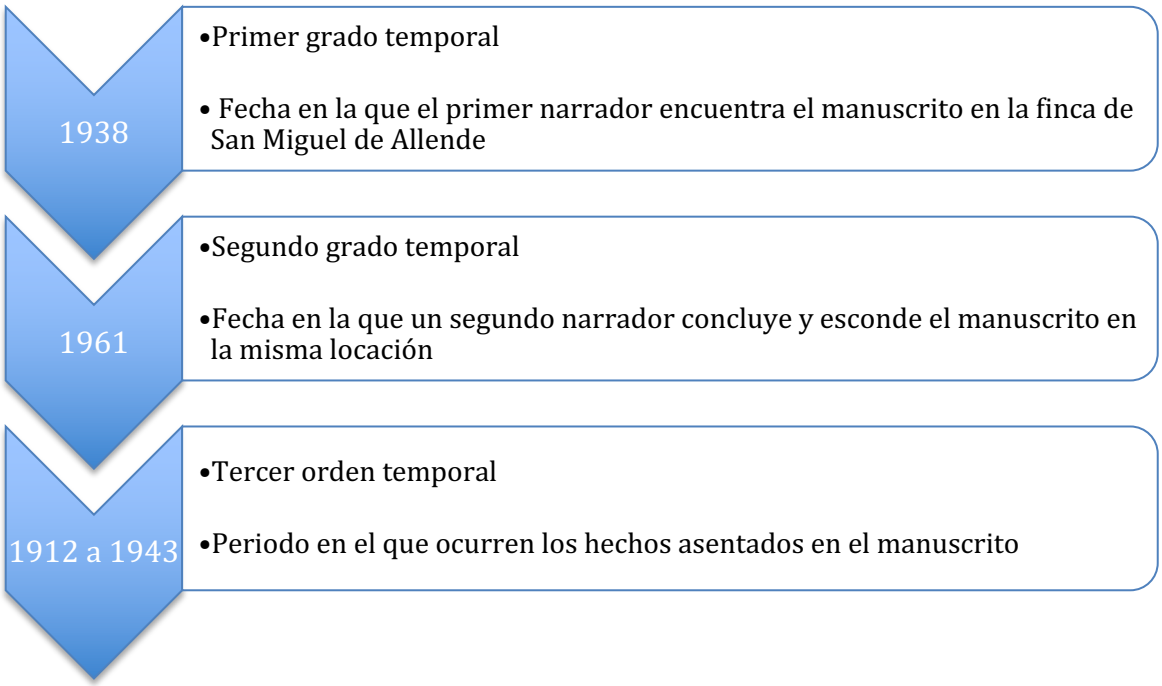

Fig. 6 Esquema temporal de El réferi cuenta nueve que se presenta de manera gráfica.

Con base en este esquema podemos ver que *El referí cuenta nueve* presenta tres grados temporales y por lo mismo tres dimensiones narrativas: la primera es la del protagonista que halla el manuscrito, quien nos cuenta desde el tiempo del relato primario la manera en la que encuentra dicho documento. Por lo anterior, nos encontramos ante un primer narrador homodiegético. Sujetándonos a lo establecido por Carlos Reis, esta clase de narrador: "Vehicula informaciones adquiridas por su propia exigencia diegética; esto quiere decir que, habiendo vivido la historia como personaje, el narrador ha extraído de ahí las informaciones para construir su relato" (161).

Sabemos que este primer narrador solo puede contar lo que ocurre en su amplitud temporal, es decir, la diégesis que constituye, únicamente, el hallazgo del manuscrito. A partir de este punto la historia se construye, primero, con lo que narra el redactor del documento y, segundo, con el

contenido de este. Comprendemos que el segundo nivel narrativo también está conformado por un narrador homodiegético que contará lo ocurrido antes y después de la guerra por medio del texto que redacta. Aun así, este segundo narrador solo es un "testigo" de los acontecimientos principales, puesto que toda la obra versa sobre la vida de la familia Guerrero, quienes resultan ser los verdaderos protagonistas o actantes[203] del relato. Por lo tanto, encontramos un tercer nivel narrativo, construido con el discurso, tanto directo como indirecto, de los personajes de la historia.

Asentado el tema del orden temporal y los niveles narrativos de *El réferi cuenta nueve* podemos proceder al análisis de la historia y, por lo mismo, comprender los repertorios ucrónicos. Particularmente, haremos énfasis en el momento en que la disyuntiva histórica separa nuestra realidad de la del relato.

Como habíamos asentado, la historia plasmada en el manuscrito retrocede hasta el año de 1912, cuando Verónica Arriaga y Rodrigo Guerrero se conocen en la misma ciudad de San Miguel de Allende. En este segmento temporal, se nos brinda un recuento de ciertas anécdotas revolucionarias que circundan a la vida de este matrimonio para, posteriormente, llegar hasta los años anteriores a la guerra:

> En septiembre de 1938 Hitler se reunió en Munich con Mussolini, Deladier y Chamberlain y condenaron a muerte a Checoslovaquia, la cual cayó en poder de Alemania. En 1939 se declaró la guerra, Bélgica, Holanda, Noruega y Dinamarca fueron invadidas; Polonia, crucificada; Francia había sido derrotada y en 1940 los

[203] En cuanto al estudio de los actantes, cabe mencionar que nos sujetaremos a la teoría de Mieke Bal. Para esta autora, los actantes son la: "Clase de actores que comparten una cierta cualidad característica [y] que tienen una relación idéntica con el aspecto de la intención teleológica" (34).

> alemanes entraron a París […] En mayo de 1942 México declaró también que nos encontrábamos en estado de guerra.[204] (66)

Estos datos, que responden a nuestra realidad histórica, proporcionan un plano realista que nos coloca en una primera línea discursiva. Comprendemos que hasta el año de 1943, fecha en la que Diego Cañedo publica su novela, la diégesis del relato corresponde a nuestro pasado puesto que el autor da cuenta de lo sucedido con un apego parcial hacia los hechos históricos. Decimos parcial puesto que justamente en el año 1943[205] los hechos empiezan a tomar otro cauce. En la antesala de la Guerra abandonamos "nuestra" historia para entrar en una distinta. Así lo declara el redactor del misterioso manuscrito:

> Lo que voy a referir ahora a grandes rasgos, es perfectamente conocido y puede leerse en multitud de periódicos de la época, no solo publicados en el país, sino en el mundo entero. Lo más interesante es la obra de un historiador, cuyo nombre se me escapa, pero que fue un periodista conocidísimo hace veinte años. Sus «Crónicas mexicanas de la invasión nazi», en tres volúmenes, pueden considerarse por su claridad, su construcción y su doctrina lo mejor sobre el tema. A esas páginas debe acudirse para conocer con exactitud el fondo sobre el cual se mueven mis personajes desde 1940 hasta la expulsión de los alemanes. (91)

En este punto de inflexión histórica, los nazis, que llevaban tiempo instalándose en México, comienzan a agruparse en partidos influyentes con el objeto de apoderarse del país. Aprovechando la lamentable situación económica en la que México quedó sumido después de la Segunda Guerra,

[204] El 22 de mayo, el Congreso de la Unión emite la Declaratoria de Estado de Guerra.
[205] No debemos olvidar que el primer narrador encuentra el manuscrito en 1938, lo que lo sitúa en un tiempo anterior al de la misma publicación de *El réferi cuenta nueve*.

el 9 de febrero de 1946 los nazis invaden la capital (114). A raíz de este suceso, la historia del manuscrito versa en las vicisitudes que la familia Guerrero padece bajo el dominio de los nazis, estableciéndose, incluso, un papel más definido de los actantes:[206] mientras uno de los hijos se une a las "Juventudes Hitlerianas de México", otro se enlista con un grupo de libertadores. La batalla por una nueva independencia no solo se presenta como un hecho externo, sino que se vive en el núcleo de la familia Guerrero.

La quema de obras en idioma inglés, de origen americano o judío, el establecimiento de campos de concentración y las ejecuciones de los detractores del régimen Nacionalsocialista, son algunos de los temas que ocupan el manuscrito de *El réferi cuenta nueve.* El libro de Cañedo constituye una crítica hacia las políticas nazis y el pensamiento de supremacía aria. Sin embargo, dicho argumento se proporciona a través de la especulación ficcional sobre un cambio específico de presupuestos históricos: el hecho de que las Potencias del Eje ganaran la Guerra y se apoderaran de la República Mexicana.[207]

Tanto *El réferi cuenta nueve* como, años después, *The Man in the High Castle*, presentan un interesante discurso histórico a partir de la reescritura de acontecimientos específicos como la victoria de los Aliados sobre las Potencias del Eje. El texto de Cañedo, como casi toda su obra, ha

[206] Nos referimos al esquema de actantes "ayudantes/oponentes", los cuales, de acuerdo con Bal, "no están en relación directa con el objeto, sino con la función que relaciona al sujeto con el objeto" (38).

[207] Esta situación no es enteramente ajena a nuestra realidad. Basta recordar agrupaciones como la "Quinta Columna", que dieron pie a la leyendas sobre organizaciones nacionalsocialistas que operaban, a través del espionaje, en territorio mexicano, así como a la polémica creada en torno a la revista *Timón,* encaminada a la difusión de propaganda hitleriana y que en su momento fue dirigida por José Vasconcelos: *"*Desde entonces, ya sea como omisión involuntaria en las biografías del escritor mexicano o como calculado paréntesis en las historias de las ideas nacionales, el extraño momento en que un heterogéneo grupo de escritores, políticos, periodistas, traductores y admiradores de Hitler se reúne para dar luz al mayor medio propagandístico favorable al III Reich en América Latina, ignorando en buena medida la realidad de Alemania y de los alemanes de la época, parece haber quedado borrado de toda memoria literaria y registro histórico" (Orestes Aguilar, 149).

pasado desapercibido al grado de que dicha novela nunca ha sido reeditada. Sería con Philip K. Dick que la ucronía se convertiría en un subgénero de la ciencia ficción que hasta la fecha sigue escribiéndose.

Como se ha establecido, las ucronías no se limitan a la especulación literaria sobre acontecimientos históricos, sino que ha habido fenómenos multifacéticos de gran popularidad en el medio masivo como en el caso del *steampunk*, un repertorio ucrónico que ya analizamos al hablar de los elementos del esquema comunicativo de Even-Zohar. Cabe reiterar, empero, que el *steampunk* surge de la alteración de ciertos hechos pretéritos que crean una realidad alterna que bien puede situarse en nuestro pasado, nuestro presente o futuro. Estos hechos se vinculan, principalmente, con la época victoriana, de modo que gran parte de los productos *steampunk* consisten en expresiones como el *design fiction*, o confección de ropa de dicha época, así como la creación de artefactos de corte retrofuturista. Debemos recordar que la configuración del esquema semiótico de Itamar-Even-Zohar implica una resignificación del papel de productores, consumidores, productos, instituciones y mercado. De ahí que, en el *steampunk* hallemos un vasto universo de expresiones artísticas que ejemplifican el dinamismo de un sistema complejo como el de la ciencia ficción.

En México, el fenómeno *steampunk* no ha tenido el auge que en Norteamérica o Europa. Aun así, el ánimo de la estética victoriana, de innovación y creación de artilugios, ha alcanzado las grandes convenciones de cómic, en donde algunos *cosplayers* basan su indumentaria en estos mundos victorianos.[208] De igual modo, es posible rastrear que las bases de este espíritu de ficcional

[208] La escritora y modelo Lola Ancira, autora de los libros de cuentos *Tusitala de óbitos* (2013) y *El vals de los monstruos* (2018), ha realizado diversas sesiones de modelaje *steampunk* con el fotógrafo Alejandro Zetina, en las que hacen uso de máscaras de gas, gorros y gafas de aviadores.

han sido exploradas por un autor en el siglo XIX. Basta recordar que Juan Nepomuceno Adorno, autor de "El remoto porvenir" no limitó su labor al papel, sino que, en la misma línea del DIY, creó artefactos innovadores que han sido subastados recientemente por poseer esa estética retrofutirista, como el caso de uno de sus relojes astronómicos que fue adquirido en la casa Sotheby's y que parece extraído de alguna novela de Julio Verne.

Las ucronías *steampunk* escritas en México no son vastas. El movimiento en este país se ha centrado principalmente en escasas revistas, unas cuantas agrupaciones y contados festivales en torno a esta corriente. En literatura, podemos remontarnos al cuento "La bestia ha muerto", publicado en 2003 por el citado Bernardo Fernández *Bef*. Este texto, que apareció en el libro *El llanto de los niños muertos*, del Fondo Editorial Tierra Adentro, habla sobre un Segundo Imperio Mexicano, construido bajo la extensión del régimen monárquico de Maximiliano y Carlota, aunque con un panorama tecnológico alternativo que incluye zepelines y autómatas, dos temas que suelen formar para el *steampunk.*

Asimismo, podemos acudir a un ejemplo, aún anterior, por considerarse una muestra de un repertorio protosteampunk mexicano. Nos referimos al filme *Bloody Marlene*, un *western* dirigido por Alberto Mariscal en 1979. Aunque, a diferencia del cuento de *Bef*, esta película no fue creada con la intención de hacer una obra *steampunk*, contiene elementos de dicha corriente que hoy la convierten en cine de culto para esta clase de consumidores. Tal es el caso del brazo mecánico de Timothy, interpretado por Héctor Bonilla. Dicho artefacto, que presenta una estética *steampunk*, convierte al vaquero en el mejor tirador de la región y le permite vengarse de la familia McCutchen, quienes asesinaron a su esposa.

Con la salvedad de los dos ejemplos anteriores, el *steampunk* se ha asentado, más bien, en revistas, comics, agrupaciones y festivales. El ejemplo más relevante es la publicación virtual FIUSSS, creada en 2012. Previo a ese año, en 2011, se llevó a cabo el festival *Cronopia, encuentro de literatura e historieta*, en la ciudad de Guadalajara. Ahí, Daniel Malagón, también conocido como Lukyan Corvinus, presentó el Foro Steampunk México, primera comunidad en torno al movimiento que dio pie a otras asociaciones como la Seffir Arte Lúgubre, así como a eventos masivos como La Feria Internacional Neo-Victoriana "La máquina del tiempo", llevada a cabo en la CDMX en 2012 y, más recientemente, Ucrómata, que tuvo lugar el 9 de julio de 2016 en el Faro Indios Verdes, bajo la gestión de Brianda Zareth Huitrón, y que contó con el apoyo de la Secretaría de Cultura del Gobierno Federal

En materia de comics y narrativa gráfica podemos mencionar a *Monstruos de vapor. Antología de steampunk mexicano*, publicada en 2017 por Santos Comics bajo la curaduría de Abraham Martínez Cuervoscuro, quien reúne el trabajo de autores como Carlo Chablé o Alberto Calvo, e ilustraciones de Miguel Ángel Hernández, Alexis Rueda, Diana Noriega, por mencionar a algunos. La antología contiene ocho historias ambientadas durante el Porfiriato y la Revolución Mexicana, aunque, por mantenerse fieles a la corriente, incorporan autómatas, zepelines, tecnología Tesla, y otros temas de corte retrofuturista.

En resumen, las ucronías, al proponer la creación de realidades alternas, basadas en la alteración de supuestos históricos, implican más que la concepción de mundos literarios. Sus planteamientos suelen trascender la cuestión escrita para generar dinámicas tan interesantes como las del *steampunk*, que ha creado toda una corriente estética materializada en confección de vestimenta, artefactos *do it yourself*, coches alegóricos, y una gran cantidad de productos que derivan de esa reformulación histórica que no solo plantea una temporalidad distinta, sino que

también rescata la obra del gran trípode de la CF, como sucede con el arte derivado de las narrativa de Julio Verne, Edgar Allan Poe y H.G. Wells.

3.1.2.2 Entropías

Dentro del modelo de temporalidad y, particularmente, dentro de los repertorios acrónicos, debemos mencionar, aunque sea de manera breve, aquellos que no se desarrollan en nuestro pasado, un posible futuro, ni en una línea temporal alterna construida, como en el caso las ucronías, a partir de la variación de hechos históricos. Nos referimos a aquellos repertorios que tienen lugar en un lugar completamente ajeno a nuestra realidad y por lo mismo se desarrollan en un tiempo que resulta extraño a nosotros, así como aquellos que se construyen a partir del caos temporal, especulando sobre lo eterno o lo atemporal, como en el caso de otras dimensiones, así como en los mundos creados por los sueños, la locura, las drogas o la realidad virtual. De ahí que decidamos nombrar a estos repertorios como entrópicos.

Las historias que se desarrollan en mundos alternos, como en el caso de los multiversos o las dimensiones paralelas, son recurrentes en la CF de finales del siglo XX. En este ámbito, el autor norteamericano Philip K. Dick no solo exploró cuestiones relativas al concepto de humanidad, con novelas tan icónicas como *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?,* de 1968, obra en la que se basa *Blade Runner*, la adaptación cinematográfica de 1982, dirigida por Ridley Scott. De ahí que, apoyado en una especulación psicodélica y cienciaficcionalista, este autor haya creado, en otras novelas, realidades alternas a las que se ingresa por medio del consumo de sustancias enteógenas o alucinógenas, como sucede con la droga Can-D en *Los tres estigmas de Palmer Eldritch* (1965), droga que permite a los consumidores trasladarse al mundo idealizado de Perky Pat.

El cuestionamiento de nuestra realidad se convirtió en una constante para los escritores de CF. La evasión de la segunda mitad del siglo XX, construida, en parte, por la paranoia de la Guerra Fría, los efectos del desarrollo de armamento nuclear, así como la era de la psicodelia norteamericana nacida con el descubrimiento del LSD, contribuyeron a catapultar estas cavilaciones existenciales sobre lo que es real y no lo es. Estas circunstancias, aunadas a los avances en materia de simulaciones de vuelos creadas con fines militares o de exploración espacial, sentarían las bases para el nacimiento de culturas y movimientos como el *cyberpunk*.

Los replanteamientos sobre el concepto de la realidad y, particularmente, la aglutinación de temores sociales como los ya expresados, dispararon la popularidad de series como *The Twilight Zone,* cuyos episodios cuestionaron la percepción humana de la realidad. Basta recordar lo que la voz del autor Rod Serling manifestaba al inicio de la serie: "There is a fifth dimension beyond that which is known to man. It is a dimension as vast as space and as timeless as infinity. It is the middle ground between light and shadow, between science and superstition, and it lies between the pit of man's fears, and the summit of his knowledge. This is the dimension of imagination" (*Twilight*).

Estos lugares que están "en medio de la luz y la sombra, de la ciencia y la superstición", no solo sentaron las bases de una nueva ciencia ficción enfocada, como en el caso de K. Dick, en especular sobre nuestra realidad. La conquista del espacio y las grandes teorías astrofísicas que surgieron a la par de esta, se implantaron en la especulación teórica de numerosos autores quienes, por ejemplo, fundaron sus hipótesis en la relatividad de Einstein, así como a los agujeros negros y los multiversos propuestos por científicos como Roger Penrose o Stephen Hawking. Dentro de la *hard science fiction*, que suele basar sus hipótesis narrativas en teorías tan complejas como las de la física cuántica y que tratan de ser lo más apegadas a principios duros de la ciencia, hay numerosos

ejemplos de obras enfocadas en lugares donde el tiempo se vuelve relativo y nuestra percepción sobre la realidad, algo cuestionable.

De ese modo, el *space opera*, al combinarse con el rigor de la *hard science fiction*, llevó los viajes espaciales a otro nivel, al empezar a especular sobre la existencia de los agujeros negros y las consecuencias, temporales o espaciales, de ingresar a uno. Un ejemplo claro de esta mezcla lo encontramos en la Saga de los Heechee, conjunto de novelas y cuentos de Frederik Pohl, iniciados con *Pórtico* en 1977, que especula sobre la existencia de otras civilizaciones, las consecuencias de viajar a la velocidad de la luz, así como sobre los agujeros negros.

Aun así, toda vez que hablaremos del *space opera* en el apartado de repertorios exoterrenales, y de que analizaremos la realidad virtual y el *cyberpunk* en las alternancias espaciales, hablaremos, en este apartado, sobre ejemplos de entropías mexicanas construidas en paradojas temporales, los viajes oníricos y, en tercer lugar, por alucinaciones o efectos psicotrópicos.

En la primera clase, mencionaremos brevemente la obra cinematográfica del director mexicano Isaac Ezban, cuya primera película, *El incidente* (2014), nos cuenta dos historias en las que un par de grupos de personajes quedan atrapados en un sitio entrópico, en donde el tiempo se vuelve relativo y, por lo mismo, una prisión paradójica.

En el primer segmento de la película, dos hermanos y un policía permanecen cautivos en las escaleras interiores de un edificio, mismas que se extienden al infinito puesto que, ya sea al subir o bajar, los personajes continúan en el mismo sitio.[209] La segunda historia narra la travesía

[209] Una especie de escalera "escheriana", llamada así por los objetos imposibles creados por el holandés M.C. Escher. También se le conoce como Escalera de Penrose, en honor al físico cuántico experto en relatividad.

de una familia que conduce por una autopista sin fin, la cual, al igual que con las escaleras, se extiende de manera perpetua, llevando a los personajes a las mismas locaciones, una y otra vez.

En la película de Ezban, y, particularmente, en el limbo en el que se desarrollan, encontramos que tanto el tiempo como las locaciones se proponen bajo un concepto de relatividad. Dos sitios comunes, como las escaleras de un edificio y una autopista, funcionan como prisiones conceptuales, estancadas en una temporalidad circular a pesar de que para los personajes el reloj biológico continúa su andar. Por ello, en la segunda parte del filme, vemos que todos los prisioneros de este infierno interdimensional, además de estar vinculados entre sí, han envejecido.

Con una clara remembranza a *The Twilight Zone*, el filme de Ezban se muestra como un híbrido de la ciencia ficción y terror. Ya hemos resaltado, al hablar sobre ciertas características del sistema de la ciencia ficción mexicana, el ámbito intersticial de gran parte de sus productos. Por ello, *El incidente* es una buena muestra de la clase de repertorios que trascienden fronteras estrictas en cuanto a la clasificación temática, para explora la intersticialidad y además rendir tributo a las creaciones televisivas como la mencionada serie de Rod Serling. Por lo mismo, a pesar del bajo *rating* que tuvo en México, la película participó en más de 40 festivales, nacionales e internacionales, en los que obtuvo algunos reconocimientos como el Premio del Jurado en el Fantaspoa International Fantastic Film Festival, de Brasil, así como el Premio de la Prensa en uno de los eventos cinematográficos de terror más importantes de México: Mórbido Fest.

En su carrera fílmica, Ezban se ha mantenido fiel a los intersticios temáticos, combinando fórmulas cienciaficcionales con el horror. *Los parecidos*, su segundo filme, aborda el tema de la identidad. Con una atmósfera similar a la de *El incidente*, la película coloca a varios personajes en una misma locación, una terminal de autobuses. Ahí, recluidos por una tormenta, las personas

comienzan a sufrir mutaciones en el rostro, una clase de epidemia identitaria que los lleva a confrontarse, no solo entre sí, sino a sí mismos.

Parallel (2019),[210] película más reciente de Ezban que se estrenó en diversos eventos como el Festival de Cine Fantástico de Bruselas (BIFF), regresa al tema de los universos paralelos. Este filme narra la historia de cuatro personas que descubren un portal que lleva a universos alternos, lo que permite al director replantear los temas que había abordado en sus obras anteriores: lo eterno y la identidad. De ese modo, cada persona posee infinitas variaciones de sí mismo, dispersas a través de igual número de universos. Como en las cintas anteriores, *Parallel* es una mezcla de CF y terror que utiliza la entropía para crear sus premisas narrativas.

El caso de los sueños, como segundo planteamiento entrópico, también implica la alteración del concepto del tiempo y el planteamiento de universos alternos. En este sentido, muchos de los primeros viajes al espacio y a otros planetas en la literatura se realizaron por desplazamientos oníricos. En el siglo XIX, el desprendimiento del alma durante el sueño era algo estudiado por la ciencia y de que ahí que varios textos de corte cienciaficcional exploraran este tema.

Uno de los primeros cuentos mexicanos de viajes celestes que analizan, o al menos mencionan, la posibilidad científica de llegar al espacio a través de los llamados viajes astrales se encuentra publicado en *El Domingo. Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales,* de fecha 8 de diciembre de 1872. El autor, Pedro Castera, publicó diversos artículos enfocados en fenómenos tan particulares para esa época como el magnetismo y el espiritismo, situación que le

[210] Esta es la primera de Ezban que cuenta con producción norteamericana, lo que demuestra que el talento de los mexicanos en cine fantástico y de ciencia ficción, es cada vez más notorio

permitió romper con la temática convencional del Romanticismo y situarse, por igual, como uno de los precursores de la ciencia ficción mexicana.

En "Un viaje celeste", por ejemplo, el narrador describe su traslado a los confines de la Vía Láctea a través de la separación del alma y el cuerpo. Dentro de las visiones proporcionadas por este viaje, el personaje observa al Sol, así como a distintos planetas, hasta llegar más allá de nuestra galaxia y enfrentar la inmensidad del Universo. Resulta remarcable, dentro de las consideraciones e ideas que derivan de dicha contemplación estelar, el hecho de que el protagonista asegure que nuestro sistema planetario está compuesto por otros mundos, varios de ellos habitados: "Allí hay seres, me decía, seres humanos, habitantes, hombres tal vez, y ángeles como los que habitan la tierra con nombres de mujeres, porque si no fuera así, esos mundos serían horribles: allí hay humanidades como la nuestra, semejantes ó más perfectas; allí estarán mis hermanos, mis padres, mi familia" (Castera, "Viaje" 431).

La perspectiva de Castera sobre el viaje al espacio va más allá de la simple evocación de la belleza estelar. Para este autor, la visita a nuestra galaxia le permite contemplar la inconmensurabilidad divina y, por lo tanto, la relatividad del tiempo. Como veremos al hablar de las dimensiones discursivo-simbólicas de crítica religiosa, en el caso de *Sizigias y cuadraturas lunares*, del fraile Manuel Antonio de Rivas, la posibilidad de llegar a los astros y planetas pone en amenaza los postulados teológicos dominantes de la época. Aunque el religioso yucateco enfrentó un proceso inquisitorial por razones un tanto absurdas, distintas al contenido especulativo de su obra, lo cierto es que la confrontación que surge a partir de la idea de exploración en el espacio representaba un riesgo para la Iglesia. Por lo mismo, resulta interesante que Pedro Castera haya emulado la omnipotencia de Dios a través de su divagación narrativa por los confines del

espacio: "¡Ah! ¡Dios mío, como á la vista de esos mundos se despliega tu Soberana Omnipotencia!" (431).

La posibilidad de que exista vida en otros planetas, de acuerdo con Castera, también forma parte de esta perspectiva utópica que desplaza el ideal de perfección del plano terrenal al cosmológico. Los habitantes de Júpiter, por ejemplo, a quienes el personaje no logra ver durante su travesía: "Tal vez serán de una belleza deslumbradora, que después me hubieran hecho despreciar a los de la Tierra, y por eso la Providencia me evitó el verlos. Júpiter es un mundo en el cual el dolor no es conocido, es un verdadero Edén" (431). De igual manera, al observar a Saturno, el explorador reflexiona de la siguiente manera: "La naturaleza, *como la obra de Dios,* es admirable; apenas pude distinguir que aquel mundo, como los otros, estaba habitado; pero previendo la lejanía del sol, los seres que allí viven tienen la facultad de desprender luz, están rodeados de una aureola luminosa, tan bella, que fascinado no podía apartar mi vista embelesada con su contemplación" (431).

"Un viaje celeste" permite contemplar la obra de Dios más allá de nuestros límites de conocimiento. El planteamiento de este reconocimiento parte de la separación del alma y cuerpo en el sueño y del establecimiento de un plano temporal entrópico.[211] El texto de Castera se acerca de manera cautelosa a la posibilidad de que la ciencia sea el vehículo para realizar dicho viaje. Esto se aprecia cuando el narrador, después de haber sido despertado por su amigo, Manuel de

[211] Otro de los textos más emblemáticos vinculados con el viaje espiritual es *El donador de almas*, novela corta del escritor modernista Amado Nervo en la que se narra la historia de un doctor que hereda un alma femenina de manos de un poeta. Al no poseer un cuerpo, Alda, nombre del espíritu errático, se instala en el hemisferio izquierdo de Rafael, causando, así, una disociación de la personalidad del afamado médico. La hipótesis de que un alma pueda cohabitar en un solo cuerpo también establece la posibilidad de que esta pueda realizar los famosos viajes celestiales. Por lo mismo, Alda afirma haber realizado viajes interplanetarios, que le han permitido descubrir, a la postre, sociedades perfectas que habitan en planetas como Marte o Neptuno.

Olaguíbel,[212] se encuentra nuevamente en su cuerpo y reflexiona del siguiente modo: "El cielo es lo más bello que hay, supuesto que es lo que nos manifiesta y enseña la Omnipotencia Suprema de Dios; tú en estas líneas dices poco de él; pero sin embargo. Todas son *verdades científicas, axiomáticas, irreductibles,* que forman el patrimonio que el siglo impío deja al porvenir" (431).

Algo similar sucede con el cuento de "Nubes", del mismo autor, publicado también en *El Domingo*, el 15 de septiembre de 1872. En este texto, el narrador, al contemplar el firmamento y las formas de las nubes recibe una serie de visitas espirituales. El segundo espectro reflexiona de la siguiente manera:

> Pero cuando me consideré verdaderamente feliz, fue cuando me dediqué á la Astronomía […] El día que supe que todas las estrellas que teneis (sic) á la vista eran magníficos soles de tamaños colosales; que á mi derredor caminaban multitud de planetas y que estos eran mundos muy superiores al nuestro, *y también habitados*, fue cuando comprendí la Suprema Omnipotencia de Dios. (Castera, "Nubes" 251)

El mensaje de Castera pretendía empatar las nociones científicas con los dogmas teológicos, conjuntándolos en un solo espacio narrativo. El hecho de que asegure que otros planetas se encuentran habitados, por más que pueda contrariar los postulados del catolicismo, para este autor es una prueba irrefutable de la inmensidad de Dios. A diferencia de otros textos, el viaje celestial y onírico, como repertorio entrópico, evocaba la belleza del espacio exterior y sus misterios.

[212] Quien escribía algunos artículos de divulgación científica para *El Domingo* y abordó temas como el magnetismo, un tópico que interesaba al propio Pedro Castera puesto que lo aborda en su novela *Querens.* Manuel de Olaguíbel perteneció, junto con Castera, al Círculo Gustavo Adolfo Bécquer, fundado en 1877.

Con el tiempo, los viajes astrales u oníricos irían siendo desplazados por instrumentos científicos. De ese modo, las máquinas del tiempo y las naves espaciales se convertirían en los mecanismos para visitar otros planetas o llegar a otros tiempos. El sueño, aún así, continúa formando parte de las especulaciones cienciaficcionarias. De ahí que películas como *Abre los ojos,* del director español Alejandro Amenábar o, más recientemente, *Inception,* filmada por Cristopher Noolan en 2010, usen la ciencia ficción para abordar los mundos oníricos y, con ellos, la relatividad del tiempo.

El tercer ejemplo del que hablaremos en este apartado es el de la psicodelia, por componer, como en el caso de las novelas de Philip K. Dick, la creación de universos alternativos en donde el tiempo se altera por medio de la ingesta de sustancias psicotrópicas. En la ciencia ficción mexicana la psicodelia no ha tenido la gran influencia que tuvo en Norteamérica y Gran Bretaña. Aunque encontramos algunas actividades secundarias relacionadas con estos repertorios, como en el caso del grupo de rock *Ciencia ficción*, cuya propuesta musical fue influida por la psicodelia y, como su nombre lo indica, por la CF, son pocos los autores que han mezclado estos temas en la forma en la que lo hace Philip. K. Dick.

Aunque las drogas pueden ser una constante en obras *cyberpunk,* como en el caso de las sustancias electrónicas de *Púrpura visual*, novela de José Luis Ramírez, no son la base entrópica para la construcción de universos alternos. A pesar de que la historia de Ramírez se construye de modo fragmentado, agregando algunos episodios oníricos y lapsos de fluir de la conciencia (H.M. García, "Texto" 8), su base está en el ciberespacio. En este sentido, en el *cyberpunk* y, particularmente, en lo que Hernán M. García llama lo "pos-global", encontramos algunas constantes como ciudades vandalizadas, prostitutas y *virtual girls*, territorios dominados por bandas y *hackers*, así como el consumo de drogas tecnificadas ("Tecnociencia" 334). Empero, estas

drogas no proveen la destrucción del espacio/tiempo ni implican, por tanto, imaginar universos fractales, uno adentro de otro.

Por ello, para hablar sobre esta temática en particular podemos acudir a *El hombre en las dos puertas. Un tributo de la ciencia ficción mexicana a Philip K. Dick.* Esta antología, compilada por Gerardo Horacio Porcayo, reúne cuentos de escritores consagrados en la CF, tales como José Luis Zárate, Pepe Rojo o Alberto Chimal. Como su título lo indica, al tratarse de un tributo a K. Dick, los diferentes autores exploran algunos de los temas que apasionaron al escritor norteamericano. Destacamos, entre ellos, el uso de sustancias que alteran la percepción y ponen en tela de juicio el concepto del tiempo y la realidad.

Este es el caso de "Detective", cuento de Blanca Martínez[213] que aparece en dicha antología. En este texto, el ejecutivo Alan Matt recibe la visita de lo que aparenta ser su clon, quien le pide ayuda al empresario con el objetivo de encontrar a una antigua pareja de ambos: Lena Naye, una xenóloga que se dedica a la investigación sobre culturas extraterrestres. Como otros textos de la compilación, el cuento de Blanca Martínez mezcla diversos elementos del mundo dickeano, tales como robots, colonias alienígenas, corporaciones misteriosas, intrigas detectivescas y por supuesto, drogas. Desde el inicio de la historia, el ejecutivo Alan Matt desconfía de su entorno debido a que es un consumidor de cierta clase de sustancia aprobada por el Estado: "«Tengo que dejar las drogas», pensó, «por mucho que los gobiernos las recomienden»" (18).

El entorno y el tiempo en "Detective" comienzan a fragmentarse. Tras la entrevista con su clon, cuando este sale de su oficina y Alan Matt corre tras él, su secretaria le informa que este se

[213] Aunque originaria de Santa Coloma de Gramanet, en la provincia de Barcelona, España, Blanca Martínez, quien también publica como Blanca Mart, residió durante muchos años en México, lugar donde ha publicado gran parte de su obra.

había marchado hace horas (19); al día siguiente, ella le asegura que no había tenido ninguna visita el día anterior (21); más tarde se entera de que su secretaria murió hace años (21). En el *Oyacrop*, el bar en el que volverá a encontrarse con su doble, el tiempo vuelve a dar saltos: súbitamente es de noche y Derk Mat, su supuesto clon, aparece sentado en una mesa como si llevara horas esperando (23).

Esas prolepsis e inconsistencias temporales son, presumiblemente, consecuencia de las drogas consumidas por el empresario. De ese modo, por tratarse de un tributo a K. Dick, Blanca Martínez aprovecha dichas disrupciones en la lógica temporal y atmosférica del relato para profundizar en los temas que preocuparon al escritor norteamericano, tales como la propiopercepción del ser humano, así como lo fidedigna que resulta nuestra realidad: "Tomó una cápsula roja y se asomó al ventanal; las luces rojas y amarillas jugaban entre los rascacielos fríos y cerrados, envolvían y disimulaban los barrios marginales, jugaban con las memorias y obligaban a olvidar lo olvidable" (20); "El alcohol se mezclaba con el ajenjo y el láudano y la vida moría donde estaba naciendo" (24).

La percepción de Matt se asemeja a un sueño, incluso o una pesadilla en la que encuentra y pierde, una y otra vez, a la misma mujer: Lena Naye. Él mismo termina usando una gabardina similar a la que llevaba puesta su doble, Derk Mat, y bebiendo Hai-Tonic en el *Oyacrop*. Esto sugiere que el tiempo es circular y que Alan Matt es un clon de sí mismo destinado a repetir la misma historia de pérdida. Por eso, tal como expresa Martínez al referirse a la inspiración de este cuento: "Sólo sé que su influencia no es de las que duran una generación porque el problema definitivo que trata Dick es el del ser y la existencia. O los diferentes seres y la existencia —como usted prefiera—, o la existencia de tantas realidades como seamos capaces de entrever. Nos inquietó. Y esa es su herencia" (28).

3.2 Modelos de espacio

Los modelos de espacio, al igual que los temporales, se presentan como un punto de partida para reconocer los diferentes repertorios de la CF mexicana. Como hemos dicho, la complementariedad entre repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas permiten identificar la funcionalidad dinámica de sus componentes.

Reiteremos que una distopía que tiene lugar en el futuro puede ocurrir en nuestro planeta o, de igual forma, en el espacio. Esto último es importante puesto que aquí encontramos uno de los llamados "subgéneros" más importantes de la CF y, a la vez, uno de los más devaluados: el *space opera*. Mencionamos el aspecto peyorativo puesto que el término alude al declive de la calidad de la CF, cuando gran parte de las producciones literarias y cinematográficas usaron las fórmulas de las *dime novels* y los *western's* y las trasladaron al espacio exterior. Sin embargo, como con el caso del *steampunk*, esto ha dado pie a corrientes estéticas que rescatan la nostalgia de esos productos y los convierten en obras de culto. Tal es el caso del llamado *raygun gothic*, estética retrofuturista basada en los escenarios *kitsch* o *camp* de películas de los sesentas y setentas, así como en el arte gráfico que ornamentaba las portadas de numerosas publicaciones de CF.

Otro aspecto destacable de los modelos de espacio es que también permiten identificar los procesos evolutivos de repertorios específicos como la utopía y la distopía. Como se ha enfatizado, la utopía encuentra una primera manifestación al situarse en un espacio concreto, ubicable, en un inicio, dentro de los mapas de nuestro mundo. Sin embargo, el descubrimiento de nuevas tierras y la conquista de estas, implicó la desmitificación del paraíso terrenal. Esto ocasionó que las utopías

se edificaran por encima de nuestras cabezas, llevado a los autores a imaginarlas en la Luna y otros planetas. Sin embargo, en la época en la que se escribieron las primeras utopías exoterrenales, el espacio seguía siendo inalcanzable. La imposibilidad de llegar a las estrellas era la razón por la que, justamente, se fortalecía la expectativa de que la utopía existiera en un lugar lejano a la Tierra.

El paso del tiempo y los descubrimientos astronómicos terminaron por confirmar que la utopía no se encontraba en un lugar específico y que por más que se especulara sobre astros o planetas distantes, la pregunta de dónde estaba la utopía tenía que sustituirse por la de cuándo se llegaría a esta. Es por lo que el futuro se convirtió en el escenario de estos proyectos especulativos, de modo que textos como "El remoto porvenir", de Juan Nepomuceno Adorno, vertieron sus proyectos utópicos en el tiempo y no en el espacio. Sin embargo, esta última esperanza también terminó por derrumbarse. Las grandes guerras de principios de siglo, el desarrollo de la tecnología bélica y, en el caso de Latinoamérica, las grandes dictaduras que tuvieron lugar en distintos países terminaron por tumbar el sueño utópico para construir, en su lugar, el de la distopía.

La Tierra se colocó como el escenario de futuros posapocalítpicos y el espacio, con sus galaxias lejanas, en el lugar donde se asentarían las metáforas sociales, de modo que las guerras entre clases, razas o, más adelante, entre géneros, tendrían lugar en locaciones exoterrenales. De ahí que, como en el caso de la temporalidad, el espacio donde se desarrollan las historias de CF también sea determinante para conocer la función hiperbólica, satírica o crítica de la humanidad.

3.2.1 Repertorios terrenales

Los repertorios terrenales, como puede suponerse, son demasiado extensos, puesto que la mayor parte de los relatos de especulación futurista suelen tener lugar en nuestra tierra. A pesar de la popularidad que adquirió el *space opera* y que una gran parte de la literatura, cine y otros productos pueden enfocarse en el espacio exterior, los repertorios terrenales, al implicar una introspección sobre lo que ocurrirá en nuestro provenir, suelen poseer aspectos críticos más concretos.

El caso de los llamados escenarios posapocalípticos son un claro ejemplo de repertorios terrenales con modelos de temporalidad crónica, específicamente distópica, que usan a nuestro planeta para mostrar el devastador futuro que le espera a la humanidad. Dichas temáticas van desde los relatos o películas de *zombies*, que suelen tener lugar en un futuro muy cercano, hasta aquellas distopías que van a años luz en el futuro.

Hemos mencionado, al hablar sobre los procesos de aceptación, importación y transferencia de la CF mexicana, el cuento "El que llegó hasta el Metro Pino Suárez", de Arturo César Rojas. Este texto es un claro ejemplo de texto posapocalítico que nos muestra un México devastado por la "Bronca final", y en donde un grupo de mutantes, que fungen como tropos de la marginalidad, conforman bandas que habitan en el subsuelo.

Como habíamos establecido, el futuro devastado de Rojas, si bien puede considerarse en un tiempo distante a nuestro presente, alude a las problemáticas actuales de la sociedad mexicana: inseguridad, machismo, bandas criminales. El tiempo no resulta tan lejano al del México contemporáneo, lo que resulta más notorio al identificar las locaciones donde la delincuencia alcanza mayores índices. Por ello, el narrador rememora lugares como Ciudad Neza o la Merced, de modo que podamos identificar, no solo un estrato social que se construye por medio del lenguaje empleado por el personaje, sino también por los lugares en los que se deplaza.

Como dijimos, “El que llegó hasta el Metro Pino Suárez” expone los peligros que vive un habitante de alguna zona de alta criminalidad en la Ciudad de México. Asimismo, puntualiza los riesgos a los que una mujer está expuesta en todo momento y en cualquier tiempo. La “chava” del protagonista, al ser raptada por los Panchólares, no solamente es violada, sino que termina contrayendo una enfermedad venérea que pudre y descompone, al grado de producir malformaciones como las que padece la banda subterránea. Esto pone en muestra un sentido alegórico que no solo nos habla sobre los peligros de la Ciudad de México, sino, específicamente, los peligros que padecen las mujeres. Aunque, más adelante, al hablar sobre dimensiones discursivo-simbólicas, profundizaremos en las temáticas relativas al género, es importante anticipar que autores como Arturo César Rojas y Gabriela Rábago Palafox, se centran en repertorios terrenales en los que la enfermedad venérea es un símbolo de la homofobia y el machismo que aquejan a la sociedad.

A diferencia de “La pequeña guerra”, el texto de Mauricio-José Schwarz que posee un sentido de universalidad, Rojas se empeña en ubicarnos en un México específico, de modo que identifiquemos un discurso en particular a través de los tropos empleados. Como hemos dicho, los repertorios terrenales, al ser tan abundantes, responden a distintas pretensiones. Al usar atmósferas o locaciones generalizadas, como en “La pequeña guerra”, se abarcan problemas universales como la sobrepoblación o la influencia de la TV. Por otro lado, para concretar problemas correspondientes a un sector en específico, se requiere de un marco espacial más concreto.

Otro ejemplo que podemos mencionar, muy anterior al cuento de César Rojas, es el texto que Gerónimo del Castillo Lenard publicó en 1849, puesto que el espacio juega un punto sustancial para comprender el sentido de este. “Gacetín de Mérida, Capital del Bajo Yucatán”, fue publicado dentro del Primer Tomo de la *Miscelánea instructiva y amena: colección escogida de escritos sobre*

todas las materias, en prosa y en verso, originales, copiados y traducidos, mismo que estaba acompañado del siguiente subtítulo "(Año I, Día 30, Hora II.). Enero 30 de 1949 (Las siete de la mañana)". Como puede apreciarse, el texto consiste en una nota periodística apócrifa, que simula haber sido publicada, o que será publicada, en el *Gacetín de Mérida*, en el año de 1949; es decir, 100 años después de su publicación real. Se trata de un ejercicio de anticipación y, específicamente, de un repertorio distópico como los que ya hemos analizado.

El texto inicia con la noticia del descenso del globo nacional *Iturbide* en la capital de Yucatán. Lejos de resaltar la expedición o métodos empleados para realizar dicho viaje, Gerónimo del Castillo nos proporciona un dato de suma relevancia para entender la finalidad de su artículo: el globo, proveniente de New London, parte inglesa de la isla de Cuba, trae las noticias sobre otras partes del mundo. El *Iturbide*, más que un medio de transporte funciona como un medio de comunicación que permite al lector conocer la situación mundial de 1949. El texto de Castillo funciona como una especie de periódico dentro de un periódico que nos permite saber que el mundo de 1949 goza de una supuesta paz y prosperidad. Europa ha regresado al imperialismo mientras que América se encuentra bajo un régimen republicano que le permite alcanzar el bienestar social.

De acuerdo con el futuro creado por el autor, América, en general, se encuentra bajo un régimen de bienestar independentista, salvo por algunas excepciones, como es el caso de Cuba y Brasil.[214] Así: "Todas las repúblicas y monarquías de la América Meridional disfrutan de una paz y tranquilidad verdaderamente envidiables y caminan cada día con más rapidez al último grado de perfección y prosperidad de que son susceptibles" (del Castillo 134). En este contexto, la nota

[214] Se nos indica que el Globo *Iturbide* llegó de New London, la parte inglesa de la Isla de Cuba, misma que, a diferencia de otros países de la América Meridional creada por Castillo, continúa siendo colonia. De la misma manera, Brasil es víctima de una guerra civil.

anticipatoria de Gerónimo del Castillo permite contraponer la realidad social y política de Europa y América, resaltando la importancia del federalismo, imperante en la época en la que el texto fue escrito. Es importante subrayar que el 17 de agosto de 1848 Yucatán se reincorpora a la República Mexicana después de una serie de revoluciones.[215] Un año antes de dicha reincorporación, los pueblos mayas se levantaron en armas e iniciaron la llamada "Guerra de Castas", la cual no encontraría solución hasta 1901, y que resultó determinante para que el Gobernador del Estado, Miguel Barbachano, expidiera el mencionado decreto de reincorporación a la República.

Estos antecedentes ilustran el panorama de un país, incipiente en su establecimiento como nación independiente, así como la problemática inherente a la restauración política. Por ello el autor del texto, con la pretensión de exaltar el ánimo independentista que proliferaba en Yucatán tras su reincorporación a la República, realza las ventajas de ver al país deslindado del continente europeo, lo que respaldaba la reciente decisión del Gobernador de Yucatán, Miguel Barbachano.[216]

Por lo que respecta a España, las noticias del *Iturbide* anuncian la represión de rebeldes en Barcelona, donde el presidente Roig castiga con excesivo rigor a los revoltosos de Terragona: "Roig publicó en el acto un manifiesto declarando que no pudo ni debió obrar de otra manera respecto de los infames y desnaturalizados catalanes que intentaron hacer retrogradar a su patria" (129-130). La regresión a la que se refiere del Castillo es la reincorporación de Catalunya al Imperio de Castilla. De la misma manera, se sabe que el reino de Portugal forma parte del: "Grande y poderoso imperio castellano" (130) y que Su Majestad, Fernando IX, Rey de Portugal, escribió a Su Majestad Imperial, Felipe XI, Emperador de Castilla, con el objeto de renovar las protestas de:

[215] Entre las que destaca la de 1840, la cual se consumó con la expedición de la Constitución de 1841, elaborada por Manuel Crescencio Rejón.
[216] En 1849, Castillo Lenard sería electo Diputado Propietario dentro del Congreso del Estado de Yucatán.

"Respetuosidad y sumisión que le tienen hechas" (130). Ambos datos nos permiten conocer, a grandes rasgos, la situación planteada de este mundo futuro, en especial, como oposición entre Europa y América: la expansión territorial de España se ciñe bajo la represión de los insubordinados, una circunstancia que alude de modo indirecto a las ventajas de ver a México como una nación independiente.

Podríamos pensar que el texto de Gerónimo del Castillo pretendía exaltar, únicamente, el ánimo independista del país, sin embargo, debe de considerarse que Yucatán acababa de reincorporarse a México y que el autor, quien incursionó en la política yucateca, apoyaba el proyecto federalista del Gobernador de dicha Entidad. En su cuento, el narrador avala la actuación de Roig respecto a la supresión de los rebeldes de Catalunya, lo anterior, como un discurso doble: por un lado, que reafirma la necesidad de consolidar la reciente independencia de México a través del proyecto federalista y, por el otro, la amonestación de las pretensiones de los pueblos y comunidades mayas que intentaban independizarse del resto de la República a través de la llamada Guerra de Castas. Después de todo, en el año en el que del Castillo publica su texto, este escritor había iniciado su carrera política como diputado dentro del Congreso de Yucatán. La postura del Poder Legislativo frente a la reincorporación del Estado a la República traía aparejada la desaprobación del ímpetu separatista que marcó a los pueblos indígenas. Roig puede ser, tanto un símbolo de regresión al sistema opresor de la Colonia, así como una justificación de las represiones a los guerrilleros indígenas que pretendían trasladar la emancipación a los pueblos y comunidades que, desafortunadamente, no vivían una situación de mejora con la reciente Independencia de México.

La situación descrita en el texto enaltece los valores propios de una nación soberana. De ahí la completa paz y prosperidad que gozan los distintos países que conforman esta América

Meridional. La única situación perniciosa en la Gran Confederación Mejicano-Guatemalteca es "una mortal epidemia[217] en los puntos inmediatos a la línea de la Sierra que divide el Alto y Bajo Yucatán" (135). Se nos describe que el contagio: "Procede del contacto y comunicaciones con el pueblo indio de Belice a que se refugiaron los restos de los antiguos sublevados del país después de su completa dispersión. En el Nuevo Mayapan, ciudad principal del citado Belice, hacía el mal horrorosos estragos" (135).

La revuelta maya tenía interesantes implicaciones relacionadas con el constitucionalismo en México. El proyecto de Cresencio Rejón,[218] además de incorporar las garantías individuales y el Juicio de Amparo como defensa de las mismas, establecía la ciudadanía para todos los yucatecos avecindados en algún pueblo del Estado: "incluida la gran masa indígena, a la que privaron —sin embargo— de sus tradicionales caciques y repúblicas que habían sido reconocidas" (Ferrer 122). Gerónimo del Castillo Lenard, como se ha dicho, al considerar diversos aspectos políticos circundantes al constitucionalismo naciente, pretendía crear una historia que presentara las ventajas de formar parte de México y que criticara a los detractores de dicho proyecto. De ahí que, con estilo casi bíblico, castigara con una plaga a aquella región donde se refugiaron los sublevados, es decir, aquellos pueblos y comunidades indígenas que se negaron a formar parte del proyecto de Nación de la época.

En resumen, el texto de Lenard presenta un ejemplo de cómo los repertorios terrenales usan modelos de espacio como herramienta de especulación futurista. En este caso, sirve para realizar un análisis político sobre las condiciones del Federalismo. Así como el tiempo puede ser el

[217] La enfermedad a la que se refiere Castillo Lenard puede ser el *Cholera morbus*, cuya epidemia inició en 1833, proveniente, presumiblemente, de Cuba.
[218] Manuel Crescencio Rejón fue electo diputado propietario del Congreso General de Yucatán, junto con Gerónimo Castillo, en 1949.

instrumento de análisis político en novelas como *Palamás, Echevete y yo*, la cual, como hemos visto, realiza una crítica posrevolucionaria a través de un viajero del futuro, el espacio en el que se desarrolla una utopía o distopía puede resultarnos fundamental para comprender, de igual modo, las dimensiones discursivo-simbólicas de un texto o manifestación cultural.

Asimismo, en el cuento de Arturo César Rojas, el espacio también juega un papel sustancial. De ahí que, al ceñir las vivencias del narrador a ciertos lugares de la CDMX y fortalecer el discurso con el lenguaje utilizado, reconozcamos una intensión identitaria de mexicanidad que incluso hace una escisión de los modelos universales de CF que usaban fórmulas de imitación anglosajona, con personajes cosmopolitas y lugares que podrían estar en cualquier parte del mundo. Rojas, por su parte, establece un discurso identitario mexicano. Su literatura se exhibe como la base para la conformación de grupos que pretendían instaurar un discurso localista. Tal es el caso de los llamados "Cfñeros", quienes, con la inclusión de la "ñ" como distintivo del lenguaje, así como por el uso humorístico de la palabra "ñero", la cual, coloquialmente, se refiere a una persona vulgar y sin educación, cambiaron las fórmulas universales de la CF y ajustaron modelos y repertorios, tanto temporales como espaciales, a la realidad mexicana.

3.2.2 Repertorios exoterrenales

Los relatos que se desarrollan en el espacio exterior pueden remontarse a los inicios de la literatura ya que los astros, las estrellas y los planetas, han sido el escenario por excelencia de los cielos y los infiernos. Como ejemplo de ello encontramos la Luna, que se convirtió en el destino favorito

de escritores como Cyrano de Bergerac o Julio Verne. Desde Luciano de Samosata,[219] la Luna ha sido conquistada y reconquistada por la imaginación de numerosos autores, ya sea para mostrar una sátira de nuestra sociedad, para especular sobre la realización de una utopía, o, simplemente, para entretener a un lector con historias sobre sociedades alienígenas.

Los inicios de la CF mexicana se remontan, justamente, a un viaje a la Luna, cuando el fraile Manuel Antonio de Rivas escribió su *Sizigias y cuadraturas lunares* en 1785. Aunque abordaremos este texto al hablar de las dimensiones discursivo-simbólicas de carácter religioso, cabe mencionar que el texto de este franciscano es un claro ejemplo de una sátira que utiliza lo exoterrenal para criticar ciertos aspectos relacionados con las órdenes religiosas de la Colonia. Incluso, la sátira fue lo suficientemente incisiva como para que este autor fuera juzgado por la Inquisición.

En México, el *space opera* tuvo una marcada influencia en el cine, lo que muestra cómo la relación entre canon y periferia, de actividades primarias y secundarias, determina los mecanismos para la supervivencia y renovación de un sistema como el de la CF mexicana, como sucede con la imbricación de terror, humor y ciencia ficción en esta clase de cine.

El término *space opera* fue acuñado en 1941 por Wilson Tucker, fanático de la ciencia ficción que publicó un artículo en el que utiliza este concepto de manera peyorativa para describir el declive cualitativo que acaeció en EE. UU. a raíz de la proliferación de novelas espaciales. De

[219] "Algunos de los temas de la *Verídica historia* pertenecen a un repertorio popular muy extendido. A los monstruosos tipos ya existentes en la tradición de fantasía zoológicas se añade aquí una variada fauna, como los insectos gigantes de la Luna o los raros crustáceos del vientre de la ballena o esos corchópodos que caminan sobre las aguas con sus pies flotantes. No pocos de estos seres se repetirán en muchos cuentos, y la obra de Luciano será el modelo de todos esos viajes imaginarios con los que Rabelais, Swift, Voltaire, Cyrano de Bergerac y tantos otros divirtieron a sus contemporáneos" (Marichalar XXIV).

ahí que asociara estas obras con las famosas *soap opera*, radionovelas patrocinadas por la industria del jabón, caracterizadas por la estandarización de las fórmulas empleadas, lo cual servía para agilizar la producción de estas series y poderlas lanzar al aire con la mayor brevedad posible. Algo similar sucedió con las novelas de aventuras espaciales, las cuales se consumían masivamente y requerían de una publicación apresurada.

Bajo la TPC, las manifestaciones periféricas o subculturales resultan esenciales para comprender la estratificación del sistema, su función dinámica y los mecanismos de supervivencia de los repertorios. El *space opera* presenta un claro ejemplo de códigos o fórmulas estandarizadas y propagadas entre un campo de producción amplio que permite fortalecer al sistema. Podemos encontrar viajes a la Luna que son considerados piezas fundamentales de la literatura o el cine, como en el caso de *De la Tierra a la Luna*, de Julio Verne, así como la película francesa *Le Voyage dans la Lune* dirigida por Georges Méliès en 1902. Asimismo, con el viaje al espacio hallamos productos que surgen de actividades secundarias tras un proceso de simplificación y estandarización, tales como las novelas de L. Ron Hubbard, prolífico escritor cuya fama se debe, también, al hecho de haber sido el fundador de la Cienciología.

La estandarización y simplificación del *space opera* ha sido tan evidente y reiterada a lo largo de los años, que incluso esta repetición constante de modelos ha generado una jerarquización dentro del sistema. Los consumidores del *space* quieren productos estandarizados, y de ahí que franquicias como *Star Wars*, *Star Trek*, o *Battlestar Galactica* sigan siendo un componente sustancial para la supervivencia de estos repertorios. Lo mismo sucede con gran parte de la estética basada esta clase de productos, en particular los cinematográficos. El diseño artístico de series como *Star Trek*, con atmósferas coloridas de cartón, computadoras de estética *camp* o rayos láser de sonidos estridentes, han dado vida a movimientos como el *raygun gothic*, un término acuñado

por William Gibson que reúne la estética del rayo láser, princesas marcianas y ese estilo *art déco* que adornó una gran cantidad de portadas de novelas y escenarios de películas que hoy se consideran de culto.[220] El término *raygun gothic* proviene del cuento de William Gibson titulado "The Gernsback Continuum", en el que una investigadora del *Pop Art* está realizando una historia ilustrada, de carácter ucrónico, llamada *The Airstream Futuropolis: The Tomorrow that Never Was*. Dicho estudio es calificado por uno de los personajes como un "Raygun Gothic" debido a que la investigadora busca rescatar la visión que se tenía sobre el futuro en los años 30's. Para ello, el fotógrafo y narrador de la historia se da a la tarea de retratar la arquitectura basada en esta visión futurista, de modo que logre evocar esa América nunca lograda, que permanece atrapada en el imaginario de inicios de siglo: "«Think of it», Diana Downes had said, «as a kind of alternate America: a 1980 that never happened. An architecture of broken dreams»," (Gibson 27).

En el cuento de Gibson, el fotógrafo empieza a padecer alucinaciones en las que visualiza, artefactos y ciudades erigidas con esta estética retrofuturista. Al consultar a un amigo, experto en contactos extraterrestres y teorías conspiratorias, este asegura que se trata de un "fantasma semiótico" provocado por el consumo de imágenes vinculadas con esa época en particular:

> I'd say you saw a semiotic ghost. All these contactee stories, for instance, are framed in a kind of sci-fi imagery that permeates our culture. I could buy aliens, but not aliens that look Fifties' comic art. They're semiotic phantoms, bits of deep cultural imagery

[220] Al igual que el *steampunk*, el *raygun gothic* ha generado distintas manifestaciones en torno a su estética, como en el caso del catálogo de armas presentado por Greg Broadmore en *Doctor Grordbort's Contrapulation Dingus Directory*, que ha dado pie a la fabricación de armas coleccionables creadas por Weta Workshop, exposiciones itinerantes, animaciones y videojuegos. Broadmore ha participado en la creación de armamento bélico fantástico para películas como *El Señor de los anillos* y *Distrito 9.* Otro ejemplo de la fabricación de artefactos basados en esta corriente, es el *Raygun Gothic Rocketship*, nave espacial creada por Sean Orlando, el mismo autor de una de las estructuras más icónicas del Steampunk*: The Steampunk Tree House,* misma que suele itinerarse en festivales como el *Burning Man*

> that have split off and taken a life of their own, like Jules Verne airships that those old Kansas farmers were always seeing. (Gibson 29-30)

De acuerdo con Peio Aguirre, la historia de Gibson puede considerarse una buena muestra de posmodernismo CF. El cuento funciona como una compilación hilarante de tropos de ciencia ficción que termina por hacer una crítica hacia sus propios clichés estéticos (125). De ese modo, los estándares y fórmulas de estos repertorios se manifiestan en fantasmas semióticos que muestran cómo el campo cultural en torno a la CF termina por suplantar a la propia CF.

Cabe resaltar un cuento mexicano que también rescata la trascendencia de los clichés del *space opera.* En "Un hombrecillo de Fobos", de Marco Aurelio Almazán,[221] un pequeño ovni aparece en el estudio del narrador para hacer descender a un hombrecillo verde, proveniente de Fobos, luna del planeta Marte. Curiosamente, la razón por la que el extraterrestre decide visitar México es la siguiente:

> Lo que sucede es que casi todos nosotros somos argumentistas, y dibujantes de tiras cómicas y de folletines de ciencia ficción, por lo que periódicamente venimos a la Tierra para recopilar material. Sin pretender ofenderlo, ustedes los terrestres nos resultan extraordinariamente chuscos y hasta grotescos. Con decirle a usted que siempre los representamos como minúsculos hombrecillos de color verde y con cinco dedos en cada pie. Los niños y muchos adultos de nuestro planeta y satélite materialmente devoran las historias e historietas de terrícolas. Por cierto que los

[221] Diplomático mexicano conocido por muchos como el "Filósofo de la alegría", por su incursión en el humorismo. Esta historia aparece compilada en la obra *La ciencia ficción mexicana*, de Gonzalo Matré, bajo el título equivocado de "Un hombre sencillo de Fobos". Sin embargo, el título real es el que se consigna arriba.

> representamos como unos seres rarísimos y hasta un poco idiotas. Para nosotros, ustedes son una inagotable fuente de entretenimiento y diversión. (25)

Como en el caso del *raygun gothic* evocado por Gibson, el cuento de Almazán establece esa condición posmodernista que hereda la estética vinculada con el *space opera* en México, al grado de que un marciano, cuyo aspecto corresponde al que le otorga la imaginería cienciaficcionalista de los 70's, asegura que los humanos somos material para historietas terrícolas.

En México, el *space opera* y la construcción posmoderna de una estética *camp* o *kitsch* basada en clichés, como bien puede ocurrir con el concepto de *raygun gothic*, encuentra su más clara expresión en el cine. Al emular los montajes de amplio presupuesto hollywoodenses, diversas películas terminaron por hiperbolizar las fórmulas del género, resaltándose aún más el aspecto, ridículo pero atrayente, que adquieren con el paso del tiempo. Al referirse a esta clase de cine, Shannon Kelly, la curadora del programa *¡Aztec Mummies and Martian Invaders!: Mexican Sci-Fi Classics!*, de la UCLA Film & Television Archive and the Hammer Museum, declara: "This was just such a highly energized factory production of high, high camp, done with such intention . . . I don't know of another national cinema that developed to such a high degree the codes that appeared in this area, the golden period, if you want to call it that, of campy cinema" (Grenberg).

En *El futuro más acá*, la ya mencionada obra sobre el cine de ciencia ficción mexicana coordinada por Itala Schmelz, se establece que los viajes al espacio y el contacto con los extraterrestres en la tierra son dos de los grandes temas de la CF en el celuloide. Respecto al primer tema, es decir, el del viaje al espacio exterior, encontramos que en el cine mexicano hay una laxitud en cuanto al rigor científico: "En el viaje fantástico lo importante no es cómo se viaja, sino a dónde se va. La ciencia ficción mexicana comparte estas características, no existen nunca explicaciones

científicas sobre el cómo se llega a otro planeta en cuestión de horas" (Schmelz, "Viajes" 54). Así como muchas obras cinematográficas de CF en México carecían de rigidez científica, también lo hacían en presupuesto, lo que generó que la creatividad e improvisación imperara sobre la producción: los extraterrestres suelen ser criaturas de peluche o de látex; las naves, pequeñas piezas de cartonería; los planetas están compuestos por escenarios reciclados, decorados con focos de colores y pintura brillante.[222]

No es extraño que muchos cineastas plagiaran ideas de filmes norteamericanos, creando pastiches de fórmulas y clichés del *space opera* en aplicación a los procesos de transferencia de la TPC. En *El Conquistador de la Luna*, por ejemplo, cinta dirigida por Rogelio A. González en 1960, los extraterrestres son comandados por un cerebro: "Copiado de la cinta *Fiend Without a Face* (Arthur Crabtree, 1958), quien puede observarlo todo con el gran ojo copiado de *The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953)" (Schmelz, "Viajes" 54). En *La nave de los monstruos*, otro filme de Rogelio A. González, se tomaron fragmentos de un cortometraje soviético con tomas del espacio exterior y se añadieron a la cinta (Schmelz, "Viajes" 58).

Recordemos que para Itamar Even-Zohar la importación es uno de los procedimientos sustanciales para la conformación de repertorios domésticos. En ello radica el fortalecimiento del sistema. En el caso del cine mexicano de ciencia ficción, la importación tuvo un papel sustancial que no solo plasmó los modelos para repetir los códigos del *space opera*, sino que además, al hacer estas peripecias presupuestales, el resultado era único e hilarante, no en un sentido peyorativo, sino

[222] "El conflicto de credibilidad del cine mexicano de ciencia ficción va más allá de la falta de dinero, de contar con efectos especiales inocentes y de imaginar maquinarias ridículamente complejas que no son sino gigantescos aparatos de audio con bobinas y cajas repletas de focos intermitentes. Más que a una cierta estética corresponde a una ideología que cuenta con su propia parafernalia, la cual no distingue nombre de realizadores, trayectoria de actores ni producciones de gran presupuesto, y siempre da los mismos resultados" (Schmelz, "Parafernalia" 73).

porque construía un discurso propio. Una gran cantidad de películas utilizaban las fórmulas hollywoodenses con el objetivo de imitar y hacer un cine consistente con las tendencias cinematográficas más comerciales. Sin embargo, al deformarse durante el proceso de domesticación, el repertorio terminó por convertirse en algo original, apreciable por ese efecto *camp* que hemos mencionado.

Un ejemplo de lo anterior lo encontramos en la mencionada cinta *La nave de los monstruos,* filmada en 1960 por Rogelio A. González. Esta película especula, como gran parte del *space opera* norteamericano, sobre la vida en otros planetas. Además de poseer una estética *camp* derivada de las adecuaciones presupuestales e imprecisiones astrofísicas, *La nave de los monstruos* presenta distintas e interesantes dimensiones discursivo-simbólicas que permiten ahondar en las particularidades de estos repertorios en México.

Tras la muerte del último hombre en el planeta Venus, debido los avances tecnológicos vinculados con el átomo, Gamma, Comandante en Jefe de la Flota Interplanetaria, en compañía de Beta, hija del Planeta de las Sombras, emprenden un viaje al espacio con el objetivo de encontrar, en otros mundos: "Los ejemplares masculinos más bellos del Universo" (R. González), esto, con el objetivo de que puedan llevarlos a Venus y fundar las nuevas generaciones del planeta. Ana Bertha Lepe, Miss México en 1953, y Lorena Velázquez, quien participó en numerosas cintas de cine fantástico, son las actrices que interpretan a las venusinas Gamma y Beta. Sus trajes sexualizados, su aparente impericia para pilotear la nave espacial,[223] así como las continuas gesticulaciones que resultan por igual, eróticas y descontextualizadas, establecen un tono particular

[223] En el inicio del filme, el robot de la nave advierte sobre fallas en el motor, ante lo que las dos tripulantes se miran con sorna e incredulidad. Empero, momentos después la nave comienza a fallar, obligándolas a descender en el planeta Tierra.

en la fábula, que bien podría ser criticado dentro de una dimensión discursivo-simbólica sexual y de género. Por otro lado, en la Tierra, Laureano, un ranchero[224] interpretado por Lalo González "Piporro", cabalga mientras entona una canción con ritmo de corrido norteño, para trasladarse a una cantina chihuahuense en la que comparte anécdotas de valentía con los bebedores. Laureano, estereotipo del macho mexicano, es retador, desinhibido, mentiroso y borracho.

La yuxtaposición de extraterrestres y terrícolas muestra, con base en las teorías de Mieke Bal, que las venusinas son, dentro del modelo de relaciones, el actante-sujeto, mientras que los varones de la Tierra son el actante-objeto (Bal 34). De ese modo, ciñéndonos al esquema estructural básico de dicha teórica, encontramos que la intención del sujeto, es decir, de las alienígenas, es conseguir hombres en la tierra. La fórmula, un tanto reduccionista y hemos dicho ya, polémica en cuanto a su dimensión discursivo-simbólica, nos permite identificar que *La nave de los monstruos* replantea en cierta medida las fórmulas hollywoodenses en las que los viajeros interplanetarios provienen de la Tierra y son los humanos quienes llegan a planetas extraños en donde, en ocasiones, encuentran razas alienígenas conformadas únicamente por mujeres. Aun así, en el caso de la obra mexicana, la hipersexualización de las venusinas acentúa que el *space opera* de este país hace a un lado las advertencias tecnológicas[225] y las críticas hacia la naturaleza humana, para enfocarse en el aspecto cómico y sexual de la trama.[226]

---

[224] Al ver el descenso del cohete, Laureano exclama "un estrella del deseyo, hay que hacer una petición pedida, tráeme a una muchacha bonita, pero que me creya, que me creya" (R. González).

[225] Los repertorios exoterrenales en México adquieren un aspecto satírico, que parece burlarse incluso del retraso tecnológico del país. Novelas como *Mejicanos en el espacio*, de Carlos Olvera, son muestra de que las expediciones nacionales a otros planetas exhiben, en materia de dimensión discursivo-simbólica, una pretensión "cfñera", o lo que analizaremos como discurso de mexicanidad, por encima del aspecto crítico hacia el desarrollo tecnológico y sus consecuencias en la especie humana.

[226] Destacan, en este ámbito, películas como *Barabarella,* obra basada en el cómic para adultos creado por Jean-Claude Forest. La versión fílmica fue dirigida en 1968 por Roger Vadim y producida por Dino de Laurentis. La agente espacial, que parte al sistema planetario Tau Ceti en busca del científico Duran Duran, fue interpretada por Jane Fonda. Aunque algunos críticos han defendido a la cinta como una de las primeras obras de CF en empoderar a la mujer como heroína, lo cierto es que también posee una hipersexualización de la protagonista, que se aprecia desde el *striptease* que hace

La nave de los monstruos posee un alto grado de intersticialidad al desenvolverse, no solo a raíz de la premisa exoterrenal del viaje interplanetario, sino por combinar, como su título lo indica, uno de los tropos fundamentales del cine fantástico en México: el monstruo. Previo a su llegada a la Tierra, las venusinas Gamma y Beta han recolectado "hombres" de distintos planetas: Tagual, un príncipe marciano que posee una cabeza gigantesca, coronada por un cerebro expuesto; Uk, especie de ogro, ciclópeo y escamoso, que se ostenta como Rey del Planeta del Fuego; Utirr, un sacerdote del Planeta Rojo, mezcla de díptero y arácnido gigante; y finalmente Zok, una suerte de esqueleto parlante. Aunado a estas criaturas, descubrimos que Beta, quien decide rebelarse en contra de Gamma para quedarse con el terrícola Laureano, es a su vez un vampiro que bebe sangre del cuello de los seres humanos.

Retomando a Bal, comprendemos que Beta, al replantear su intencionalidad de sujeto, en el sentido de que su función ahora es apropiarse de la Tierra para alimentarse de sus habitantes, encuentra como ayudantes[227] a los monstruos que secuestraron durante el viaje espacial, de modo que Tagual, Uk, Utirr y Zok, son liberados por la vampiresa con el objetivo de que le ayuden a conquistar nuestro planeta. Como oponentes[228] a esta empresa, la venusina Gamma, el robot Tor, así como los terrícolas Laureano y su hermano pequeño "Chuy", luchan arduamente contra los peligrosos alienígenas a fin de salvar a la Tierra de un grupo de botargas, lo suficientemente débiles e ingenuas como para morderse y envenenarse a sí mismas, tal como sucede con Utirr. Estas criaturas son comandadas por una vampiresa que, en un vuelo errante, se clava una estaca a sí

Fonda, en gravedad cero, en los créditos iniciales, hasta la manera en la que gran parte de los obstáculos deben ser superados a través de sexo.

[227] Dador es, para Bal, aquellos actores que ayudan a un sujeto a alcanzar su meta (37).

[228] "Es la presencia de ayudantes y oponentes lo que hace que una fábula tenga interés y sea reconocible" (Bal 38)

misma. Todo esto, desde una pequeña finca chihuahuense, ubicada en medio de un poblado cuya actividad parece centrarse en una cantina a la que solo acuden hombres.

En *La nave de los monstruos* los estereotipos mexicanos juegan un papel sustancial dentro de una propuesta cinematográfica que replantea las fórmulas norteamericanas para construir un lenguaje propio, así sea a partir de una conceptualización androcéntrica, satírica y erotizada. Gamma, dama en apuros, y Laureano, héroe a caballo que sabe improvisar sus corridos norteños, se involucran románticamente casi de inmediato. Esto último despierta los celos de Beta, transformándola en una vampiresa. Los monstruos, que hablan un español fluido, apenas logran poner en aprietos al pequeño poblado chihuahuense en el que solo observamos a unos cuantos camaradas de Laureano que suelen juntarse a beber en la cantina. Lo anterior, aunado al estilo *camp* de una estética que prácticamente ironiza la seriedad hollywoodense al abordar el viaje espacial,[229] otorgan a esta obra un tono propio. De acuerdo con el neoleonés Eduardo de la Vega Alfaro:

> No es casual que el filme de González Villareal se haya convertido en «objeto de culto» entre las nuevas generaciones de apasionados de la ciencia ficción; todo conspira para ello: la pavorosa pobreza misma de la producción, el supremo absurdo del relato que incluye momentos jocosos al por mayor y hasta la sensual y suculenta figura de Lorena Velázquez, especie de sacerdotisa extraterrestre que al final se convierte en vampiro sideral para salir de la trama sin explicación. (de la Vega)

Al igual que sucedía con los Cfñeros, quienes, con autores como el mencionado Arturo César Rojas dotaban de mexicanidad sus cuentos cienciaficcionales, 20 años antes, el cine mexicano ya hacía

[229] Seriedad que despuntó a raíz de la llamada "carrera espacial" que se llevó entre EE. UU. y la Unión Soviética, y que provenía de las reflexiones tecnológicas derivadas de las guerras mundiales, mismas que dieron vida a películas como *The Day the Earth Stood Still* (Robert Wise, 1951).

lo propio para construir una ciencia ficción típicamente mexicana. De ahí que *La nave de los monstruos* se convirtiera en un ícono cultural que sería imitado por otros cineastas, como en el caso de *El planeta de las mujeres invasoras*, cinta de 1965 dirigida por Federico Curiel.

En este contexto, y por eso la particularidad del planteamiento, México muestra una disrupción de las fórmulas, serias y aleccionadoras, del *space opera* primermundista. El tono desinhibido de sus filmes, el "humor verde" y el reforzamiento de estereotipos como el ranchero, el luchador o la mujer sensual, resultan cruciales para ejemplificar la manera en la que se buscó construir un discurso de mexicanidad. Si agregamos el resultado de emplear bajos presupuestos de producción, lo que terminó por crear una estética particular que sería, incluso, imitada en filmes foráneos contemporáneos, el cine de CF se exhibe como un repertorio auténtico y que, años antes de que surgiera el boom cienciaficcionario con autores como Schaffler, Zárate o Porcayo, ya estaba construyendo las bases del sistema de la CF en México.[230]

Como hemos expuesto, los repertorios exoterrenales encuentran una interesante expresión en México con productos como el *space opera*. Lo anterior, debido a que permitieron una intersticialidad que no solo incorporó el humor y el terror, sino que, además, crearon una estética propia, apreciable en términos de cine de culto. La CF mexicana usa los procesos de importación y transferencia para crear algo más que una copia de las grandes producciones foráneas. Aunque en narrativa, autores como *Bef* o José Luis Zárate pueden crear, con sus hábiles plumas, aventuras espaciales de seriedad crítica y autenticidad literaria, el cine ejemplifica muy bien las particularidades que dichos procesos pueden generar en la reproducción de esta clase de fórmulas.

[230] Recordemos la novela *Xanto. Novelucha libre,* de José Luis Zárate, misma que fue mencionada brevemente y que juega, justamente, con una estética retrofutirista, al rescatar la nostalgia asociada con el Santo y sus películas.

3.2.3 Alternancias

Mencionaremos como última clasificación de repertorios dentro del modelo de espacio, el de las alternancias espaciales, que abarcan aquellas obras que no se desarrollan en nuestro planeta, ni tampoco en algún punto, real o hipotético, del espacio exterior. Se trata de obras que responden a una realidad alternativa, similar a la nuestra, como en el caso de las ucronías, o que tienen lugar en un espacio completamente ajeno, como sucede con las entropías, tales como las dimensiones

atemporales del cine de Isaac Ezban; los mundos y viajes oníricos como los que imaginó Pedro Castera; las alucinaciones dickeneanas que tributó Blanca Martínez en "Detective" o, como se mencionó, el espacio creado en la realidad virtual, un tema que encontró su cúspide en el movimiento *cyberpunk.*

Hablemos, en primer lugar, de la figura del fractal como replanteamiento de espacio en el cronotopo artístico y narrativo. Lo anterior, puesto que, como concepto geométrico y locacional, tienen un papel importante dentro de la CF, con obras que usan esta perpetuidad o repetición para crear dimensiones extrañas, casi pesadillescas:

> El Fractal es, matemáticamente, una figura geométrica que es compleja y detallada en estructura a cualquier nivel de magnificación. A menudo los Fractales son semejantes a sí mismos; esto es, poseen la propiedad de que cada porción del fractal puede ser visualizada como una réplica a escala reducida del todo. Existen muchas estructuras matemáticas que son Fractales: el triángulo de Sierpinski, la curva de Koch, el conjunto de Mandelbrot, los conjuntos de Julia, y muchas otras. La característica que fue decisiva para llamarlos Fractales es su dimensión fraccionaria. No tienen dimensión uno, dos, tres como la mayoría de los objetos a los cuales estamos acostumbrados. Los Fractales tienen usualmente una dimensión que no es entera, ni uno ni dos, pero muchas veces entre ellos. (B. Rodríguez 64)

El fractal como figura geométrica, tomó relevancia debido a Benoît Mandelbrot aunque, previo a su trabajo, había sido estudiado por otros teóricos como Henri Poincaré o el matemático Pierre Fatou. Sin embargo, las investigaciones del Dr. Mandelbrot, de la Universidad de Yale, resultaron sustanciales en el desarrollo de computadoras y tecnología digital. Por ende, el fractal no es

únicamente un objeto geométrico que puede existir dentro o fuera de la naturaleza, sino que también implica, a nivel subatómico, posibilidades matemáticas que llevan a pensar en mundos adentro de otros mundos,[231] como sucede con la realidad virtual.

En la ciencia ficción, los multiversos se construyen a través de la fragmentación del tiempo y el espacio. Por ello, el fractal no solo es aplicable al ámbito literario, sino que, como concepto geométrico y cienciaficcional, también se manifiesta en otras disciplinas artísticas. Pongamos de ejemplo a Julius Horsthuis, un artista que usa patrones matemáticos para crear mundos imposibles. *Fraktaal*, cortometraje creado por este artista con ayuda de un ordenador, nos muestra un planeta construido con estos patrones, de manera que la arquitectura fantástica se concibe a través de superposiciones estructurales autosemejantes que se expanden al infinito. Incluso, el tema de los fractales en la CF va más allá con herramientas como el programa Mandelbulb3D, que permite al usuario crear sus propios mundos utilizando este concepto geométrico. Como ejemplo, el artista de la galería online DeviantArt, James Knowels, creó la imagen "The Guardians of Tanmaugh". Esta obra nos muestra a la nave *Tarasque*, la cual, de acuerdo con su autor, ha sido lanzada desde una locación secreta ubicada en la isla de Olestrii, en el planeta Tanmaugh, con el objetivo de crear un sistema de defensa conformado por otras seis naves similares. Tardó 5 años en construirse y pesa más de 120,000 toneladas (Knowels). Igual de interesante resulta la crítica que el usuario SkillZombie hace respecto a la obra de Knowels:

> One's immediate glance at this image shows that this is more than just a simple fractal image. The various curvatures and markings within each and every flame shows us the

[231] Esto último se vincula con la literatura de la imaginación y, en específico, con la literatura de CF. Cuentos como "Continuidad de los parques", de Julio Cortázar, o "El jardín de los senderos que se bifurcan", de Jorge Luis Borges, son claros ejemplos de la función que puede tener el fractal en la literatura. Incluso la lógica del sueño dentro del sueño, tiene esta conceptualización.

> impression that it looks less like a fractal design and more like a render of an actual space defense system. The textures of the renders perfectly simulate local plant life upon the massive constructs, which gives off the impression that the structure has an almost techno-organic motif to it, instantly making appear more than just a simple mechanism. The mist and simulated noise really add to the illusion that the viewer is floating above a massive space defensive grid that is looming countless miles above a planet. The clouds cruising gently about the area, giving the location an almost peaceful and serene appearance. The winds wisp about the area, the breeze strokes across your face. You can almost picture others working on the machine, a tense look of desperation and subtle fear of what terrible events could occur should the system fail. Yes, the atmosphere around both the story behind the picture and the picture itself are quite thick here. (Knowels)

En México, uno de los artistas que ha explorado el arte fractal es Juan Carlos Guarneros, diseñador gráfico que representó a México en el *II International Festival of Electronic Art 404*. Este artista publica parte de su obra a través de redes sociales como Instagram, Facebook o Twitter. Su enfoque está vinculado con la geometría, aunque no cuenta con una base cienciaficcionaria que respalde sus creaciones, como en caso de Knowels. Asimismo, la fotógrafa Aranxta Ximena Rodríguez, ha realizado exposiciones como "Fractal Pop", en la que utiliza luces neón, *body painting*, así como figuras 3D cortadas en acrílico por computadora, basadas en fractales, como en el caso de la pieza "Hipostasiado".

Una de las expresiones de alternancia espacial más relevante para la CF es el ciberespacio. En este contexto, el *cyberpunk* se popularizó con el movimiento estético que surgió en los 80's, con autores emblemáticos como el ya multicitado William Gibson. Numerosos teóricos ubican el

inicio del *cyberpunk* con la obra *Neuromancer*, de Gibson, publicada en 1984. Sin embargo, fue Bruce Bethke quien utilizó por primera vez esta palabra en su cuento homónimo "Cyberpunk", publicado en 1983 en *Amazing Stories*,[232] y que habla sobre un grupo de *hackers* adolescentes. Aun así, *Neuromancer* es la primera obra en hablar sobre el ciberespacio, lo que la convirtió, para muchos, en la obra inaugural del movimiento.

En *Neuromancer*, Case, un joven vaquero del ciberespacio, un ladrón profesional capaz de atravesar los muros más infranqueables de los sistemas empresariales decide robar a sus propios empleadores. A causa de ello, estos le administran una microtoxina que le afecta el sistema nervioso y sus cualidades de cibernauta. La historia, como puede apreciarse, contiene diversos elementos que conformarían la cultura *cyberpunk*: *hackers*, drogas, la lucha contra las grandes

[232] El mismo Bethke asegura que jamás imaginó que el término adquiriera tal popularidad. Menos, que su cuento sería desplazado por la novela de Gibson, atribuyéndose a este último la autoría del movimiento. A este respecto, Bethke manifiesta: "And you can bet any body part you'd care to name that, had I had even the slightest least inkling of a clue that I would still be answering questions about this word nearly *18 years* later, I would have bloody well trademarked the damned thing! Nonetheless, I didn't, and as you're probably aware, the c-word has gone on to have a fascinating career all its own. At this late date I am not trying to claim unwarranted credit or tarnish anyone else's glory. (Frankly, I'd much rather people were paying attention to what I'm writing *now* --e.g., my Philip K. Dick Award-winning novel, Headcrash, Orbit Books, £5.99 in paperback.) But for those folks who are obsessed with history, here, in tightly encapsulated form, is the story behind the story. The invention of the c-word was a conscious and deliberate act of creation on my part. I wrote the story in the early spring of 1980, and from the very first draft, it was titled «Cyberpunk». In calling it that, I was actively *trying* to invent a new term that grokked the juxtaposition of punk attitudes and high technology. My reasons for doing so were purely selfish and market-driven: I wanted to give my story a snappy, one-word title that editors would remember. Offhand, I'd say I succeeded. How did I actually create the word? The way any new word comes into being, I guess: through synthesis. I took a handful of roots —cyber, techno, et al— mixed them up with a bunch of terms for socially misdirected youth, and tried out the various combinations until one just plain sounded right. IMPORTANT POINT! I never claimed to have invented cyberpunk *fiction*! That honor belongs primarily to William Gibson, whose 1984 novel, *Neuromancer*, was the real defining work of «The Movement» (At the time, Mike Swanwick argued that the movement writers should properly be termed *neuromantics*, since so much of what they were doing was clearly Imitation Neuromancer.) Then again, Gibson shouldn't get sole credit either. Pat Cadigan («Pretty Boy Crossover»), Rudy Rucker (*Software*), W.T. Quick (*Dreams of Flesh and Sand*), Greg Bear (*Blood Music*), Walter Jon Williams (*Hardwired*), Michael Swanwick (*Vacuum Flowers*)...the list of early '80s writers who made important contributions towards defining the trope defies my ability to remember their names. Nor was it an immaculate conception: John Brunner (*Shockwave Rider*), Anthony Burgess (*A Clockwork Orange*), and perhaps even Alfred Bester (*The Stars My Destination*) all were important antecedents of the thing that became known as cyberpunk fiction. Me? I've been told that my main contribution was inventing the stereotype of the punk hacker with a mohawk. That, and I *named* the beast, of course" (Bethke).

corporaciones del capitalismo y, muy importante, la posibilidad de entrar a otros mundos concebidos en el ciberespacio.

A partir de la publicación de *Neuromancer*, y tal como sucedió con el *steampunk*, el *cyberpunk*, como repertorio acrónico y de alteridad espacial, comenzó a popularizarse en distintas manifestaciones artísticas. Este movimiento incorporó a distintos consumidores que se encontraban disgregados. Los *gamers*, por ejemplo, formaron una parte sustancial del movimiento. Lo mismo gran parte de *ravers* y grupos de gente que se reunía en festivales de música electrónica. Asimismo, los hackers, crackers y otros "tecnomaníacos" se plasmarían como una subcultura enfocada, no solo en los mundos derivados de esta clase de literatura, sino también como una reacción contra el sistema capitalista. Por todo lo anterior, el 14 de diciembre de 1997, Christian As. Kirtchev publica *Un Manifiesto Cyberpunk*, que contiene gran parte de los postulados que distinguen al movimiento:

> 1/ Esos somos nosotros, lo Diferente. Ratas de la tecnología, nadando en el océano de la información. 2/ Estamos cohibidos, pequeños chicos de colegio, sentados en el último pupitre, en la esquina de la clase. 3/ Somos el adolescente que todos consideran extraño. 4/ Estamos estudiando hackear sistemas operativos, explorando la profundidad de su extremos. 5/ Nos criamos en el parque, sentados en un banco, con un ordenador portatil apoyado en las rodillas, programando la última realidad virtual. 6/ Lo nuestro está en el garage, apilado con la porquería electrónica. El hierro soldado en la esquina de la mesa y cercana a la radio desmontada- eso es lo nuestro. Lo nuestro es una habitación con ordenadores, impresoras zumbeantes y modems pitando. (Kirtchev)

De ese modo, los "raros" y los "locos", como llama Kirtchev a su grupo, encabezan un movimiento que no se limita a la lectura de revistas y novelas,[233] a la programación de videojuegos o a la composición de música electrónica. Los *cyberpunks* son también grupos que luchan contra el capitalismo y tratan de devolver la libertad del pensamiento, coartada hoy en día por el control de la *mass media*. De ahí que Kevin Mitnick, uno de los *hackers* más célebres, se convirtió en un ícono para una gran cantidad de *cyberpunks* tras su captura por el FBI. Lo mismo sucedería con Karl Koch, quien usaba el nombre de Hagbard Celine, basándose en el personaje de la trilogía *Illuminatus!*, novela de CF de Robert Shea y Robert Anton Wilson.

En México, el movimiento no tuvo los alcances que en otros países, aunque también sentó las bases para un impulso, entre otras cosas, de la cultura *friki*[234] o *underground*, lo que generó una impronta que culminó con la producción literaria de autores como Gerardo Horacio Porcayo, José Luis Ramírez o *Bef.* En "Tecnociencia y cibercultura en México. *Hackers* en el cuento *Cyberpunk* mexicano", Hernán Manuel García nos habla sobre los inicios de esta subcultura en México, su injerencia en el activismo, así como la producción de obras literarias que estuvieron vinculadas con la labor de estos grupos de tecnócratas. Para el autor de dicho artículo, el "*hacktivismo*" en México surgió a raíz de los conflictos ocurridos en Chiapas en 1994, que pusieron al EZLN en gran parte de los desplegados de la prensa internacional. A raíz del control mediático realizado por parte del Gobierno, miembros del Ejército Zapatista de Liberación Nacional se vincularon con asociaciones de *hacktivistas*, tanto foráneas como nacionales,[235] que ayudaron a consolidar una estrategia de

[233] "El cyberpunk ya no es un genero de literatura, tampoco es una ordinaria subcultura. El cyberpunk es en sí misma una nueva cultura, hijos de la nueva era. Una cultura que une todos nuestro intereses comunes y vistas. Nosotros estamos unidos. Nosotros somos los cyberpunks" (Kirtchev)

[234] Que hoy subsiste en ciertas localidades, como es el caso de la *Frikiplaza*, ubicada en Eje Central, en la Ciudad de México, en donde se reúnen distintos *gamers*, programadores, lectores de comics y consumidores de *software*, *hardware*, así como de *gadgets*.

[235] En el caso de Italia, participó *Strano Network;* por parte de Nueva York, *Electronic Disturbance Network*; y de parte de México el colectivo *X-ploit*. Este último tuvo especial impacto en estrategias de *defacement web*, es decir, la

contradifusión que mostrara al mundo la situación acaecida en el sureste del país, por lo que dichos grupos:

> Sirvieron como punta de lanza par emprender acciones de contra-información y de desobediencia electrónica ante la información pasterizada, sobre el conflicto de la selva Lacandona, emanada de los medios masivos de comunicación y de los boletines oficiales del Gobierno mexicano durante el sexenio del Presidente Ernesto Zedillo. (H.M. García, "Tecnociencia" 330)

A partir de ese año, los colectivos *hackers* de la cultura *underground* en México han actuado en diferentes rubros. Desde el *phreacking* o *hacking* a empresas de telecomunicaciones como Telmex, por parte de *Mexican Hackers Mafia*; hasta los recientes golpes a instituciones bancarias realizados en el 2019 por *Bandidos Revolution Team.* Estas actividades, así como la influencia de una corriente, literaria y estética, que crecía en otros países, permitió al *cyberpunk* devenir en una subcultura que se reflejó en la literatura que surgió en los años ochenta y noventa:

> En México, la década del noventa perteneció al cyberpunk. Este subgénero de la ciencia ficción (CF), bajo sus propios medios, se convirtió en un importante movimiento literario subterráneo que logró irrumpir en el panorama del campo literario nacional. Escritores como Gerardo Porcayo, José Luis Ramírez, Gerardo Sifuentes, José Luis Zárate y Bernardo Fernández se dieron a la tarea de mexicanizar y adaptar al «tercer mundo» las temáticas del cyberpunk escrito en inglés para así explorar y analizar los aspectos socio-culturales y socio-psicológicos del impacto de la tecnología en México,

modificación del contenido de páginas oficiales del Gobierno, como sucedió con los sitios web del Senado de la República, la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, la Secretaría de Salud, entre otras.

> a partir de la apertura de los mercados entre Estados Unidos, Canadá y México en 1994. (H.M. García, "Texto" 1)

Como repertorio literario, el *cyberpunk* entró a México principalmente por la pluma de Gerardo Horacio Porcayo. En 1985, este escritor obtuvo una mención de honor en el segundo Premio Puebla con el cuento "Sueño Eléctrico", que se publicó el año siguiente en el número 68 de la Revista *Ciencia y Desarrollo*. Posteriormente, con su novela *La primera calle de la soledad,* que apareció en 1993, Horacio Porcayo se consolidó como el escritor más sólido de esta corriente. Aun así, el título del primer escritor de este país en abordar el ciberespacio podría disputarse con Miguel Ángel Gutierrez Estupiñán, quien publicó "Una noche" en el número 65 de *Ciencia y Desarrollo*. Es decir, dos números antes que Porcayo.

A pesar de que "Una noche" posee elementos que lo convierten en un cuento protocyberpunk, es "Sueño eléctrico" el que contiene la fórmula que asentaría dicho repertorio al usar el ciberespacio como territorio narrativo. Por ello, el momento cúspide del movimiento ocurre en 1993 cuando el mismo autor publicó la novela *La primera calle de la soledad*. Esta obra retoma el concepto de sueño eléctrico y lo utiliza para crear una intriga corporativa, con drogas, ciberorganismos, rebeldes de la red, y otros elementos básicos de dicho movimiento. La dimensión discursivo-simbólica no está centrada en una visión prospectiva y cautelar sobre la tecnología, sino que también provee importantes elementos de alteridad por generar un nexo entre el mundo *cyber* y lo *punk*, es decir, del activismo, la subcultura y la confrontación contra el sistema capitalista o neoliberal.

Retomando el texto de *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra,* podemos añadir la aportación que hacen Thornton y Steve Redhead al hablar de la

transición de las subculturas a las "culturas club". En este contexto, el movimiento *punk* en los 70's y la cultura *rave* de 80's, generaron una mezcla ecléctica, en la que los jóvenes, más que establecer agrupaciones con base en la clase social o su ideología política o económica, compartían una "cultura del gusto", expresada, principalmente, en la música[236] (Clarke *et al.* 34). Thorntorn retoma el concepto de "capital cultural" de Bourdieu para resaltar aquellas actividades *underground* o alternativas que permiten a los jóvenes idealizar la élite subcultural y marcar su diferencia con el resto de la gente (34). En este aspecto encontramos al *cyberpunk.* Como dimensión discursivo-simbólica de identidad, la literatura que se produjo en México tenía ese efecto de crear, a partir de la agrupación de temas como el *hackeo*, las drogas y el sueño inducido, una "cultura del gusto", no solo construida a partir de ciertos temas inherentes al mundo *cyber*, sino también creada a raíz de nuevas manifestaciones de poder en el espacio juvenil. Todo esto se encuentra presente en la novela de Gerardo Horacio Porcayo.

La primera calle de la soledad narra la historia de Zorro, un *hacker* experto en espionaje que pertenece al CTP (Circuito Tecnodelictivo Profesional). Tras un intento fallido por penetrar la red de *Laboratorios Mariano*, corporación que respalda a un movimiento religioso llamado el Cristorrecepcionismo, el Zorro permanece sumido en una alucinación constante, que nos lleva de una realidad virtual inducida a una estación espacial y de ahí a una base lunar. El lector, al igual que el Zorro, desconoce qué partes componen ese mundo de fractales, espacios oníricos y entrópicos, y qué partes son reales. La novela involucra una trama compleja que no solo posee una dimensión discursivo-simbólica de carácter tecnológica, prospectiva y cautelar, sino también

[236] Cabe resaltar, en este aspecto, algunas manifestaciones culturales asociadas con el movimiento poscyberpunk en México. En música, por ejemplo, encontramos a la banda de rock y metal Inferzenal, un proyecto artístico que crea una historia de ciencia ficción basada en videojuegos, comics y películas. El grupo deja pistas sobre la historia de su propuesta en letras de canciones y sitios de web ocultos. Respecto al nombre, y aquí su vínculo con el *cyberpunk*, "es un nombre clave dentro de la historia conceptual de la banda: es un término despectivo para hacer referencia a un programa de realidad virtual fallido" (C. Valdés).

política y religiosa. El culto divino se concibe como un virus. La tecnocracia, como un método de control social.

En "El espacio urbano del cyberpunk en *La primera calle de la soledad*", Esmeralda Vanessa Ramírez hace en énfasis en la importancia que tiene la locación mexicana futurista como metáfora de las consecuencias del capitalismo y el neoliberalismo. Al hablar de México como un país del Tercer Mundo, cuya situación económica enfrenta graves problemas que derivan en altos índices de marginación y pobreza, la crítica *cyberpunk* puede resultar bastante atinada, sobre todo al incluir esas "culturas club" que llevaban a los jóvenes a buscar mecanismos para diferenciarse del resto de la gente. Por ello, para la autora del artículo fue "el contexto en México del neoliberalismo y del tratado de libre comercio (sic), lo que marcó e impulsó a la nueva generación a hacer obras que experimentarían otros senderos en la literatura de ciencia ficción que se escribía un siglo antes" (E.V. Ramírez, 111-112).

En su artículo "Urbes corruptoras y visiones apocalípticas en dos novelas cyberpunk latinoamericanas", Miguel García manifiesta: "En este sentido podemos interpretar el énfasis en lo urbano como la representación simbólica de la discordancia entre el ideal que auguraba el nuevo modelo económico y los efectos reales de ese sistema (pobreza, desplazamientos forzados, desempleo, violencia)" (M. García "Urbes" 142). De ahí que, como espacio arquitectónico, y como sucede con "El que llegó hasta el metro Pino Suárez", los mundos creados por la cibercultura responden a esa visión hiperbólica del México lacerado. *La primera calle de la soledad* es una evidencia de la fragmentación social que expone las necesidades de ciertos grupos por establecer un capital cultural que los ayude a conformar una identidad y por ende un capital político, tal como el que hacinaron los mencionados *hacktivistas.*

En resumen, el *Cyberpunk* mexicano muestra que los repertorios que se ubican en alternancias locacionales como la realidad virtual, construyen su metáfora o dimensión discursivo-simbólica a través de la estructuración de mundos adentro de otros mundos, que hiperbolizan los defectos del nuestro. En ellos se despliegan los problemas de la sociedad y, de modo consecuente, la conformación de grupos y colectivos que buscan derrocar a los sistemas políticos. La generación de un capital cultural, que puede llevar a actos de protesta más radicales como los del *hackeo* bancario, también puede limitarse al consumo de videojuegos, programas de computadora y comics que hacen soñar, simplemente, sobre la posibilidad de habitar en mundos creados por la realidad virtual.

Hemos profundizado en los modelos de tiempo y espacio en la CF. Aunque esta clasificación está basada en el cronotopo de Bajtín, ha sido útil separar ambos conceptos con el objetivo de crear un planteamiento complementario a las aproximaciones temáticas e históricas que suelen realizarse. Los repertorios que conforman el sistema de la CF en México y que van desde las famosas utopías hasta los productos generados por el *steampunk*, caben dentro de esta bifurcación del espacio/tiempo, la cual se presenta como una alternativa sistémica y dinámica. De ahí que un producto de la CF pueda enmarcarse en modelos y repertorios diferentes para generar un sentido de unidad que hace más fácil identificar sus dimensiones discursivo-simbólicas. Es decir, que permite comprender su sentido crítico y simbólico.

IV. DIMENSIONES DISCURSIVO-SIMBÓLICAS

Como preámbulo, debemos aclarar que el concepto de dimensión discursivo-simbólica, un tanto ambiguo, está basado en el ya citado texto *Escribir en el aire*, de Antonio Cornejo Polar. En su introducción, al hablar de los retos que implica abordar la literatura andina, por tratarse de un tipo

de literatura que funciona en los bordes de sistemas culturales disonantes, a veces incompatibles, Cornejo Polar manifiesta lo siguiente: “Puesto que obviamente el horizonte que trata de examinar este libro es vasto y complejo, de verdad inabarcable, he dado preferencia a tres núcleos problemáticos: discurso, sujeto y representación, que por cierto están honda y mutuamente imbricados y se articulan, a la fuerza, con otros que tanto se instalan en la sociedad misma cuanto en diversas dimensiones discursivo-simbólicas (11). Para nuestro estudio, emplearemos este término para describir el conjunto de elementos simbólicos de un producto de CF, que sirven como metáfora para crear un discurso enfocado en una crítica en particular, como puede ser hacia el desarrollo tecnológico, un sistema político, la desigualdad sexual y de género, y demás temas integrales, no limitativos, que pueden componer el objeto de o mensaje de un producto de CF.

Recordemos brevemente que Boris Tomashevsky nos habla del motivo en el texto escrito como tema de las partes no analizables de la obra (276). Dicho autor añade que los motivos combinados entre sí constituyen la armazón temática de la obra (277). Podemos agregar a estas nociones formalistas que la coordinación de los motivos genera el discurso de un texto y, de ahí, las facultades interpretativas que permite la obra. Esta concatenación de motivos, que va desde los tropos, personajes y elementos que se usan para darle esa unidad, ya sea estética o temática, hasta las fórmulas estandarizas e, incluso, la interlocución entre productos, conforman la dimensión discursivo-simbólica. Una obra “El que llegó hasta el Metro Pino Suárez” puede poseer una dimensión crítica hacia las consecuencias del dominio de las grandes corporaciones del capitalismo, que deviene en la destrucción del planeta y también hacia la diferencia de clases sociales, remarcando las vicisitudes de quienes viven como marginales. Por último, al abordar el tema de la violación, también implica cuestiones relativas al sexo o género, al exponer los peligros que viven las mujeres en todo momento.

Cabe recalcar que estas dimensiones parten de la estructura temporal y espacial que analizamos con los repertorios y modelos, sentando una base para un estudio adicional que permite establecer los aspectos críticos de la CF mexicana. Es importante reiterar que diversos teóricos han realizado clasificaciones de la CF a partir de cuestiones históricas y temáticas. Ahora bien, estos temas por lo general suelen agrupar obras en torno a motivos literarios o elementos comunes. Nuestra propuesta pretende ir más allá al engarzar el trasfondo crítico de una obra, estableciendo la dimensión discursivo-simbólica que, repitamos, se integra a los modelos y repertorios. Estos conceptos son, hemos insistido, dinámicos y complementarios. La razón por la que los hemos dividido en dos capítulos es con propósitos estructurales de nuestro estudio y para facilitar su análisis.

Antes de entrar al estudio de cada dimensión, asentaremos un esquema de las diversas temáticas que componen esta propuesta de clasificación, tal como lo hicimos con los modelos de tiempo y espacio. Cabe agregar que el orden en el que se presentan no responde a un criterio en particular ya que, como hemos reiterado, están relacionadas dinámicamente.

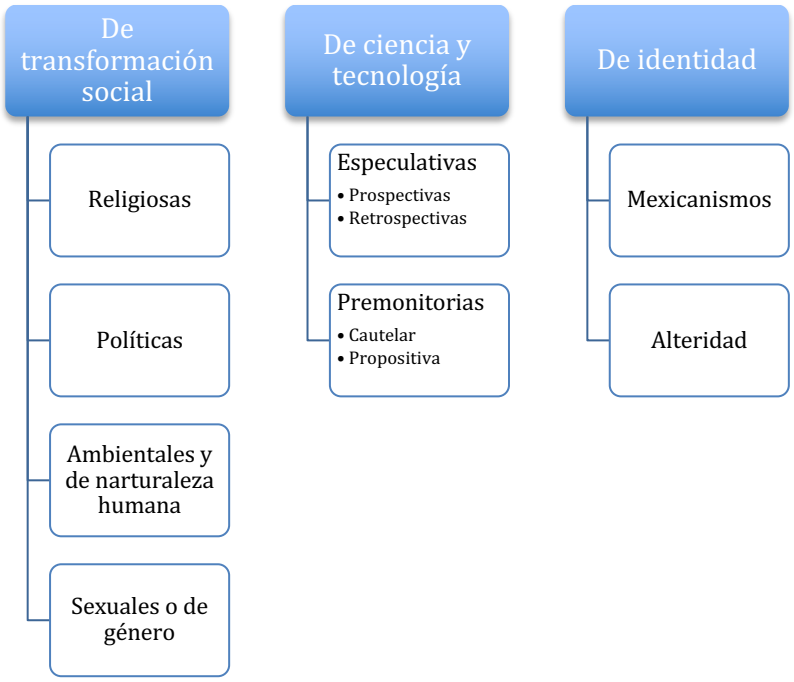

Fig. 7 Dimensiones discursivo-simbólicas de la CF mexicana que presento de manera gráfica.

4.1 De transformación social

En “Cronología de la CF mexicana”, Gabriel Trujillo Muñoz expresa, al referirse sobre la ciencia ficción mexicana, lo siguiente: “En Latinoamérica, y especialmente en México, la ciencia ficción es un género literario que ha tenido, hasta hace poco tiempo, escasos cultivadores. Pero incluso estos pocos autores se han caracterizado por utilizar este género como una herramienta de transformación social, como un vehículo idóneo para introducir nuevas ideas y conceptos” (3).

Hoy en día no podemos hablar de pocos cultivadores, pero sí de una intencionalidad de transformación implícita en la CF mexicana. Esto deriva de que la crítica hacia ciertos sistemas, políticos y sociales, ha sido inherente, desde los inicios, a la ciencia ficción. Por ello en su obra *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Luis C. Cano establece que una de las características de la CF latinoamericana es:

> Elaborar una reflexión sobre las condiciones que se establecen cuando la modernización, representada a nivel temático por los descubrimientos y avances científicos, y expresada mediante un discurso que se apropia del léxico y la estructura de una rama científica, intenta instalarse en un sistema social determinado y cuestiona algunos de sus principios básicos de funcionamiento a nivel artístico, sociológico, cultural o histórico. (14)

Podemos distinguir que la ciencia ficción como sistema cultural posee un sentido crítico que puede apreciarse en los diferentes elementos de la ecuación semiótica que hemos analizado, es decir, no solo en la concatenación, simbólica y discursiva, de sus motivos, sino que también deriva de la sinergia entre productores, productos, consumidores, instituciones, mercado y, muy importante, entre los diversos repertorios.

En este primer apartado, nos concentraremos en los aspectos de transformación social, es decir, que establecen una crítica en los siguientes rubros: el religioso, político, ambiental y, finalmente, sexual o de género. Esta clasificación, se reitera, es dinámica y no atiende a un orden de prelación específico. Una distopía que ocurre en un planeta lejano puede establecer una crítica hacia una temática ambiental y, a su vez, política. Lo mismo con una utopía que ocurre varios años en el futuro, en nuestra Tierra, y que postula una crítica hacia un sistema religioso y también hace cuestionamientos sobre el trato que dicho sistema tiene hacia la sexualidad.

4.1.1 Religiosas

Uno de los primeros puntos de confrontación que despertó la CF fue el de la ciencia y la religión. Los primeros textos, que podrían considerarse precursores, presentaban esta dicotomía que priorizaba o criticaba los avances de las ciencias empíricas por encima del dogmatismo de la teología. Basta rememorar a *Sizigias y Cuadraturas Lunares*, el viaje a la Luna de Manuel Antonio de Rivas que implicó una inmediata investigación por parte de la Inquisición. Por otro lado, textos como "El remoto porvenir", la utopía de Juan Nepomuceno Adorno, retomaron esta dimensión discursivo-simbólica con el propósito de conciliar la ciencia con la religión, y proponer que la armonía entre ambas permitiría alcanzar una sociedad ideal.

"El buque negro", cuento de José María Barrios de los Ríos publicado dentro de *El país de las perlas y Cuentos californianos* en 1908, presenta con claridad esta pugna. En este texto, los religiosos de la misión de Nuestra Señora de Loreto esperan la llegada de un navío que acostumbra a llevarles cartas y víveres; sin embargo, para la sorpresa de este grupo de jesuitas, el acostumbrado barco no arribaría a la isla, sino que en su lugar llega un navío cuya enigmática naturaleza le da título al cuento. Se trata de una embarcación sin velas ni mástiles (88). Una masa negra parecida a un monstruo marino[237] que fondea cerca de la playa sin emitir ruido alguno (90).

Desde un inicio la historia nos muestra la disputa ideológica entre la religión y la ciencia: los jesuitas se muestran contrariados ante la presencia del buque negro debido a que no emplea los mecanismos tradicionales de navegación: "Su superior ilustración les hacía rechazar de plano cualquier teoría de navegación no fundada en los aparejos veleros, único sistema conocido hasta

[237] "Acercose por fin la grandiosa mole, redonda como el dorso de la ballena, menos en la proa, donde, estrechándose y reentrando las convexidades opuestas, degeneraban en dos planos verticales que unían las líneas de sus extremos en un ángulo de setenta. Carecía de arboladura y velamen" (89).

entonces" (91). El asombro de los religiosos proviene del desconocimiento de nuevos medios de "locomoción marina", situación que les hace sospechar del verdadero origen de los tripulantes del barco. El buque negro termina por situarse como un elemento ominoso dentro del texto, aunque pone en evidencia la ignorancia del gremio de misioneros. Lo anterior implica una desconfianza del lector hacia los supuestos elementos sobrenaturales que pueden generar el aspecto siniestro del cuento para situarlo, más bien, en el ámbito de la ciencia ficción.[238]

La cuestión medular de la historia de Barrios de los Ríos es la imposibilidad de conocer el origen del buque negro puesto que la ignorancia de los religiosos pone en manifiesto que puede tratarse de un submarino o cualquier otra clase de navío de tecnología avanzada. A pesar de ello, los habitantes sospechan que se trata de algo más. De la escasa tripulación que se encontraba en el buque negro, Don Veremundo de la Garza y Contreras, un español de buena clase, decide desembarcar y pasar los siguientes años en esa playa de retiro religioso, donde se hace de cuantiosas riquezas por sus atributos empresariales que se deben, de acuerdo con algunos jesuitas, a un pacto con el Diablo. Durante su estancia, este personaje mantiene un enfrentamiento tácito, nunca expreso, con el Padre Superior del lugar quien incluso sufre una inmovilización del brazo derecho al intentar realizar "la sacrosanta enseña" durante una misa (95-96), lo que incrementa las sospechas sobre el origen sobrenatural de Don Veremundo.

El cuento de José María Barrios nunca aclara la naturaleza de este visitante extraño. Tampoco lo hace sobre las peculiaridades del buque negro, sino que mantiene abierta la premisa de que se trata de algo más que un extranjero con conocimiento amplio en negocios. Quizá, la única cuestión que nos permite inferir la característica fantástica de este texto es el oportuno regreso del

[238] Y que lo ha llevado a ser antologado por autores como Gabriel Trujillo Muñoz en su libro, *Biografías del futuro*.

buque negro, poco después de que, tras años de permanecer en ese sitio, Don Veremundo cae enfermo. Así, el mismo navío misterioso que lo llevó a ese lugar regresa por este personaje para partir nuevamente hacia: "Las lejanías ensombrecidas del mar, que ya empezaba á obscurecerse con el capuz de la noche" (100).

La multicitada obra *Sizigias y cuadraturas lunares*, de Manuel Antonio de Rivas, apela con mayor rigidez a la confrontación ciencia-religión puesto que el autor aprovecha el viaje de Onésimo Dutalón, su protagonista, no solo como discurso utópico, sino también para abordar el tema del pastiche y la sátira como vehículo de crítica, en este caso, en contra de la Orden Franciscana. De ahí que Trujillo Muñoz señale que Antonio de Rivas:

> Es un espíritu clásico, un hombre del siglo de las luces que no se conforma con escuchar, al otro lado del Atlántico, los ríspidos debates políticos, filosóficos y científicos que en Europa se realizan entonces sobre la naturaleza física del mundo, sino que con su breve relato quiere dar un punto de vista, quiere *intervenir* como lo que es: un intelectual entregado «con aplicación infatigable al estudio de la física experimental, que es la verdadera», y cuya mayor felicidad es sazonar «sus palabras con notas sabias y cálculos matemáticos». (31)

Sizigias funciona como una novela que pretende exhibir, a través de su argumento utópico, la falla social y la fisura del sistema eclesiástico que dominó la literatura durante los siglos XVIII y XIX. La ciencia se usa como crítica religiosa, lo que implica una intención de transformación social.

La utopía, como repertorio crónico, no solo nos da la posibilidad de esbozar un mundo idealizado con el objeto de acentuar la necesidad de un cambio social, sino que también sirve como una hipérbole para denunciar una situación del presente. Esta segunda faceta la utiliza Manuel

Antonio de Rivas al colocar su lugar idealizado en una posición supraterrenal, como si la observación desde la Luna permitiera juzgar de manera más acertada la situación de nuestro mundo. Antonio de Rivas se acomoda en esta posición crítica, es decir, como hombre contemplativo de las verdades del Universo, para exhibir aspectos específicos sobre los dogmas de la iglesia, la Orden Franciscana y diversas cuestiones políticas y sociales de aquella época. Por ello Gabriel Trujillo Muñoz señala que el viaje a la Luna es la fachada de un relato que en realidad explora nuevas formas de gobierno ajenas a las de la Colonia (29). Se trata de un esbozo del ánimo independentista que pretendía desligarse de oprobio español o, incluso, de esa intensión yucateca que se daría años más adelante con la famosa Guerra de Castas.

Desde el inicio, el texto de *Sizigias*, que se muestra como una carta dirigida al Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, muestra una paradoja temporal y científica debido a que el "anctítona" o habitante de la Luna relata que recibió una carta anónima, proveniente de la Tierra: "Con data del mes epifi del año Nabonasar 2510" (37).[239] La carta enviada a los territorios selenitas presenta "las sigizias y cuadraturas lunares con las neomenías judaicas modernas, nabonasáreas, áticas, egipcias, arábigas, pérsicas" (37-38). Es decir, el llamado "atisbador" lunar da cuenta de las distintas teorías astronómicas sobre el calendario lunar agrupadas conforme a su lugar de origen. El deber del anctítona es refutar aquellas métricas mal logradas de modo que la epístola se convierte en una "disertación" y "defensa", a la vez que una oportunidad de relatar ciertas cuestiones sobre

[239] Lorenzo Berti sitúa esta era, dentro de su *Compendio de la historia eclesiástica,* dentro de "Las épocas profanas que preceden a la Era Christiana" (74): "la Sexta Época es la de *Nabonasar*, la que se ha de establecer en el año del Periodo Juliano 3967, del Mundo 3257, antes de Christo 747 […] Nabonasar es lo mismo que Baladan primero, padre de Merodach Baladan, de quien hace mención Isaías. Herodoto llama al mismo Baladan *Beleso*; y este es el que en la conspiración de Arbaces, ó Farnaces, Prefecto de la Media, destruyó el Imperio de los Asirios, y se apoderó del Reyno de Babilonia. De este modo fueron tan ilustres y gloriosos los principios del Imperio de Baladan, que constituyeron esta Era, que llamamos Época de Nabonasar" (79-81). Ahora bien, aunque no puede determinarse la razón por la que Antonio de Rivas menciona el año 2510, el anctítona, por obvias razones, puede contar el tiempo conforme a las lunaciones; aunque su conocimiento sobre la vida de la Tierra, que se evidencia en el contenido de su carta, permite asegurar lo contrario.

el origen de la Luna.[240] Basado en esta alocución astrofísica, el selenita asegura que, durante un congreso del Ateneo Lunar, vieron aparecer, para asombro de todos: "Un carro o bajel volante instruido de dos alas y un timón puesto donde debe estar, que venía rompiendo nuestra atmósfera con una celeridad increíble" (40). A través de esta protonave espacial que rompe con la usual fórmula del viaje a través de medidas espiritistas, Onésimo Dutalón llega a la Luna.

El personaje de Onésimo es, a todas luces, un hombre de ciencia. Su formación, según se explica, atañe a la física experimental, que es la verdadera y a los profundos arcanos de la geometría (41), basada en los aprendizajes de Isaac Newton. Onésimo concibe la fabricación de una máquina volante: "Por lo que a mí me toca, previniendo que al vérseme discurrir por el aire se encendería una hoguera par ser quemado públicamente en la plaza como mágico, tuve por conveniente, para hacer algunos ensayos, antes de remontarme a las esferas salvarme en una de las islas Calaminas en la Libia" (41). Esta primera cavilación es una clara muestra del temor inherente a los avances científicos en contraposición a los postulados religiosos. No es extraño que Onésimo refiera un proceso inquisitorial que podría llevarlo a la hoguera. Después de todo, Antonio de Rivas termina en la misma situación por haber escrito una obra como la que se comenta.

El viaje a la Luna no es sencillo. Requiere de una serie de experimentaciones y, por lo mismo, una disertación sobre los retos científicos del viaje: "Me embarqué en mi carro volante encomendándome a mi buena o mala suerte, hallándose la luna dicótoma respecto a quien la observa de la tierra, de cuyo centro distaba según su paralaje, 59 semidiámetros terrestres. Como yo en mi viaje no me apartaba del plano de la equinoccial" (42). Esta explicación demuestra que el

[240] Que se remonta, curiosamente, al mito de Faetón y el robo del carro del Sol, mismo que culminó, en este caso, con el incendio de los planetas y de la misma Luna. Situación que provoca que los selenitas ubiquen su calendario en el año 7.914.522 del incendio lunar.

viaje de Onésimo Dutalón está fundado en una base especulativa. Por ello, entre los descubrimientos que el personaje realiza durante su ascenso a la Luna, encontramos el de la variación gravitacional en el espacio:

> Corridas 273 leguas de atmósfera tuve la curiosidad de arrojar al fluído que navegaba una cuartilla de papel de China y observé con gran admiración mía que el papel seguía hacia el Oriente, la rotación que llevaba la atmósfera con el globo terráqueo . . . tiré al fluído una pipa llena de agua del río Leteo, que perseveró inmóvil en aquel éter purísimo. Y también vine en pensar que si allí se construyese una torre cien mil veces más alta que la de Babel, se mantuviera eternamente sin vaivén, sin movimiento, sin desunión de sus partes ni inclinación o propensión a centro alguno. (43)

La alusión a la Torre de Babel es un factor determinante dentro de la confrontación religión contra ciencia que realiza el fraile. Esto enfatiza que Rivas incitaba a la ironía al mencionar esa torre que supuestamente no pudo llegar a Dios y por tanto, al espacio. La jactancia de Onésimo exhibe que al alcanzar el espacio se destruye el mito bíblico. La reflexión del personaje atiende a propósitos más profundos que el simple análisis de la gravedad cero. Así, encontramos que el vehículo de Onésimo es el conducto para reflexionar sobre la posibilidad científica de erigir una nueva Torre de Babel, es decir, de poder cuestionar el viaje al espacio sin el lineamiento restrictivo de la religión.

La llegada de Onésimo a la Luna, acompañada de esta remembranza de las particularidades científicas del viaje, comienza a tomar forma cuando, en pleno congreso del Ateneo Lunar, arriban las huestes del Infierno. Estas últimas se dirigían al Sol con el objeto de llevar el alma de un "materialista", puesto que Luzbel se negó a recibirlo en su Reino debido a que: "No quería

aumentar el desorden, la confusión y el horror que eternamente habita en su república, tal cual es ella, con establecimiento de un impío. Y que luego luego escoltado por un destacamento de cuatrocientos demonios, fuese llevado a aquel gran pirofilacio, el sol" (44). Como puede apreciarse, hasta el Demonio termina por rechazar a los materialistas y sus postulados. La ciencia, satiriza Rivas, es condenada incluso en el Infierno.

Este punto de la historia será para Antonio de Rivas una de las causas de su ulterior juicio inquisitorial. En los fragmentos de este proceso, contenidos en la edición que sirve de base para este capítulo, puede apreciarse, dentro de la "Petición de calificación y censura firmada por fray Matías López Torrezilla", que la suposición de la existencia de otro Infierno: "A más de aquel que la divina justicia preparó en el centro de la tierra para condenar sus causas y para faltar con error a la fe […] Siempre que la sagrada escritura hace mención de este terrible lugar del infierno habla en singular de uno y no en plural de muchos" (52), pone en entredicho las palabras del narrador.

Las disquisiciones sobre la existencia de un solo infierno, como razones para censurar la obra de Rivas, evidencian una obliteración por parte de los acusadores de lo que en verdad podría ser considerado contrario a la iglesia. La imputación no se ciñe a la posibilidad de viajar a la Luna. Ni siquiera menciona las cuestiones científicas del viaje, sino que las toma por ciertas y se atreve a diferir con nimiedades satíricas, es decir, con la parte que resulta una crítica hacia la Iglesia dentro del texto y que, en teoría, no debería pasarse por alto. Las acusaciones en contra de *Sizigias* parecen decirnos que lo que le preocupa a la iglesia no es el hecho de que alguien escriba sobre un viaje a la Luna, sino que se atreva a cuestionar el número de infiernos casi como si la primera circunstancia fuera un hecho y la segunda, una afirmación falsa sobre las verdades comprobadas por la iglesia.

Después de la polémica visita de las huestes infernales y del materialista[241] que sería conducido a este segundo Infierno, Onésimo Dutalón pide visitar, ahora sí, el orbe lunar. A esta petición sucede una serie de explicaciones científicas[242] que evidencian aún más la cualidad astrofísica del texto. Aunado a lo anterior, los miembros del Ateneo Lunar permanecen en el congreso donde analizan ciertas particularidades que tienen que ver con la rotación de la Tierra y los efectos que esto produce en Mérida, Yucatán:

> Verdaderamente es un milagro continuado de la Omnipotencia que todos sus habitadores no sean lanzados por esos aires con un movimiento muchísimo más impetuoso que el que a la piedra la honda pastoril por la tangente de su círculo. En esta consideración, debéis padecer un vértigo o desvanecimiento de la cabeza permanente que impida las funciones y reflexiones de un alma racional, dandoós, como gente sin un adarme de seso, a todo género de profanidades, al lujo, a la farándula, al dolo, a la perfidia, a la alevosía, a la simulación profunda, a la codicia sórdida, a la ambición violenta hasta pisar descaradamente lo sagrado una adulación fastidiosa hasta el abatimiento, una calumnia detestable hasta el más alto grado de malicia, una discordia

[241] A quien, de hecho, los selenitas cuestionan sobre la posible identidad de la persona que envió la carta con la que empieza la historia. Aunque es curioso que no se le preguntara antes a Onésimo Dutalón, personaje que da cuenta sobre un almanaquista, ubicado en el pueblo de Mama, Yucatán, y amigo del Bachiller Don Ambrosio de Echeverría, persona a la que el anctítona dirige su epístola, y que ocupa su tiempo en atisbar los movimientos lunares.

[242] Mismas que, por no agotar la paciencia del lector, pueden ser trasladadas a este pie de página: "el diámetro verdadero de la luna con el de la tierra guarda la proporción de 33 con 121 con la diferencia de una fracción minutísima y a este respecto es necesario dividir el viaje que váis a hacer en 3 distancias siguiendo la vertical que pasa por el sudeste. La primera distancia es de 132 leguas y termina en un monte de plata que puede observarse muy bien desde la tierra con el subsidio de la dióptrica y aun medirse geográficamente pues se levanta sobre el plano horizontal 296 hexápedas, que hacen 2066 pies de Castilla con corta diferencia. La segunda distancia es el País de los Sordos y termina en un puente magnífico de una estructura acabada, llamado el puente de los asnos, cuyo número de arcos es tal que restado de 188 y del mismo número de arcos restando 48, los residuos o restas son como 12 con 8 = 22.56 - - 12V Ω 8 V - - 386. Hecho el análisis conveniente., habréis pasado el puente con el gusto de saber cuántos arcos tiene el puente de los asnos. En la tercera distancia, cuya ,mayor parte ocupan los Campos Elíseos tan famosos en la teología gentílica […] De modo que el cuadrado de la primera distancia 132 leguas, justamente con los dos cuadrados de la segunda y tercera distancia expresadas, suman 1.548.584. Bien sabéis Monsieur, que el cuadrado de un número es el producto del número multiplicado por sí mismo. 1ª……132V Ω + 2; 2ª…….1724.+2 + V2 Ω 1585584." (45-46).

> perpetua entre la lengua y el corazón, una sensualidad más que brutal que sólo con la muerte acaba, una mendacidad por herencia, una volubilidad o inconstancia por temperamento y otras torpezas indignas de la naturaleza racional. (47)

El párrafo anterior comprende la segunda razón por la que el texto de *Sizigias* representaría un problema para la Orden Franciscana: la crítica abierta en contra los pobladores de Mérida. En la carta de acusación se agregó, además del tema de la existencia de un solo Infierno, una segunda imputación que se traduce en la influencia de los astros en la conducta de las personas, descrito por Manuel Antonio de Rivas como: "El vértigo o desvanecimiento de cabeza que padecían por el temperamento, constelación o influencia de los astros los habitadores de aquel lugar [Mérida], les ponía como en necesidad de darse vicios torpes y a ejercer actos pecaminosos por ellos producidos" (54). A pesar de que dicha diatriba iba dirigida a los pobladores de Mérida, la Orden Franciscana decidió defenderse en contra de esto último, evidenciando que se sintieron aludidos dentro de los reproches arriba transcritos. Esto deriva, en parte, de que Antonio de Rivas también había sido acusado de escribir unos pasquines en lengua maya en los que denunciaba a sus compañeros franciscanos de cometer ciertos actos impúdicos con mujeres de la región. Uno de estos pasquines, que fue traducido por el Bachiller Antonio Velázquez y forma parte del legajo del proceso inquisitorial, se encuentra como anexo en la edición utilizada para el presente capítulo. En el mismo se lee:

> El Padre Torres, Padre Díaz Cabo de Escuadra, Padre Granado Sargento y el Padre Maldonado . . . tienen tieso el carajo todo el día y sólo en joder a las amigas están pensando. Cuando amanece tienen muy hediondas las manos de estarse jugueteando a sus mancebas. El Padre Torres está entretenido en juguetear con su mano manca el coño del diablo feo de la negra Rita. No debe tener manco el carajo, pues van cuatro

> hijos que tiene en esta negra del diablo. Así también el Padre Dias Cabo de Escuadra se está jodiendo el coño de su comadre Antonia de Alvarado de Bolonchén delante de todo el pueblo con título de comadre suya. El Padre Granado Sargento la noche toda está apretando el coño de Manuela Pacheco. Y el Padre Maldonado está acabando de joder a todos sus feligreses para venir acá a proseguir en hartarse en joder. (76)

La defensa de la Iglesia sobre la influencia de los astros en el temperamento de la gente pone en muestra que se había sentido aludida por las invectivas escritas por este fraile, quizás por los antecedentes, de los cuales también Manuel Antonio fue exonerado, de los pasquines ya transcritos. Es por ello que de acuerdo con Carolina Depetris, el fraile Rivas: "Tenía «mordaz ingenio», generalmente dividía «a todos con su lengua infernal» y utilizaba expresiones «opuestas a la fe y buenas costumbres» que obligaba con frecuencia a su interlocutor a «huir por el horror»" (11). Al ser considerado un enemigo de la Iglesia, esta debió buscar un pretexto para la censura de una obra a todas luces satírica, aunque también de un contenido tan extraño que los mismos inquisidores no supieron cómo juzgarlo. Por eso alegan algo tan absurdo como la unidad del Infierno y la influencia de los astros en el temperamento de las personas,[243] único argumento que podía ser cotejado como contradicción a los dogmas católicos. Los acusadores del fraile, por tanto, acuden a argumentos que pretendían desvirtuar el contenido satírico por encima del científico de la obra, como si la vida en la Luna no debiera ser materia de juicio eclesiástico:

[243] En una de las calificaciones de censura, contenidas en la misma edición, se lee: "dado el vértigo o desvanecimiento de cabeza, carecería el alma racional de toda advertencia o reflexión en sus operaciones […] Porque la tierra se mueva o se esté en reposo, que sus habitantes padezcan o no desvanecimiento de cabeza, siempre se verá en el mundo todo género de profanidades" (63).

> En primer lugar, hacemos [presente?][244] las razones de Santo Tomás escritas para desvanecer esta perversa doctrina: ninguna impresión de cuerpos celestes como sol, luna, estrellas y demás astros de la esfera es posible ni imaginable en lo que por su naturaleza es incorpóreo respecto a la conocida [improporción?] que hay entre lo activo y paciente y como las potencias nobles de entendimiento y voluntad sean de este superior carácter y naturaleza. De ahí viene que la libertad y libre albedrío con que se ejercen los actos humanos, queden indemnes de toda necesidad o coacción, y de aquí infiere el Santo esta consecuencia clara: unde corpora celestia non pussunt ese per se causa operatonium liberi arbitry[245]. (54)

Con esta defensa la iglesia no solo ignora el contenido satírico del libro sino que, de cierta forma, confiesa sus errores. Al decir que las faltas y vicios anunciados por Rivas, los cuales claramente se dirigían a los franciscanos, no son consecuencia de los movimientos astrales, sino del libre albedrío, pareciera que, de manera tangencial, estuvieran aceptando que las faltas descritas son con la aceptación de quienes las producen. La acusación, por tanto, carece de toda argucia jurídica debido a que implica una confesión tácita de los hechos. De ahí que el texto de Rivas termine por cumplir el objetivo por el que se le debía condenar: la denuncia directa de los vicios de la iglesia. Por ello Onésimo, al regresar de su viaje por los territorios selenitas, comprendida la visión utópica que permite analizar los vicios terrenales dese la Luna, asegura:

> En todo el universo no puede darse lugar más cómodo, más ameno ni más delicioso para habitación de vivientes que adoren y alaben al Creador. Yo apuesto a que si

[244] Los corchetes corresponden a la versión revisada, tal como aparece en la edición que forma parte de nuestra bibliografía.
[245] Los cuerpos celestes no pueden producir directamente los actos propios del libre albedrío.

> hubiera discurrido por todas estas regiones cualquiera de los que condena como absurda la opinión de colocar en la luna el paraíso[246] de donde fue empujado el buen padre Adán por dar gusto a una mujer (¡ojalá no se hubiera derivado a su posteridad esta fácil condescendencia!) acaso moderara su sentir. ¡Qué maravillas y bellezas de naturaleza que aquí pasan por ordinario y no pueden contemplarse sin estupor y asombro! ¡Qué gobierno tan dulce y acomodado a la temperie de los anctítonas! Ciertamente, allá nuestro globo terráqueo, por su constitución, ha menester distinción de clases, donde la suerte de los que gobiernan es la más infeliz porque si el superior gobierna mal, a todos desagrada; si gobierna bien, a pocos podrá agradar, siendo muy pocos los amantes de la justicia y equidad. (47-48)

Manuel Antonio de Rivas utiliza una visión, tanto utópica como distópica, así como un repertorio de espacio exoterrenal, para construir una dimensión discursivo-simbólica de transformación, social y religiosa, en la que no solo quedan expuestos los vicios de la orden franciscana asentada en Yucatán, sino también la confrontación con la ciencia. Esto último es lo que enaltece un texto como el de *Sizigias.* En un estudio preliminar de la edición que utilizamos, se habla de la relevancia de esta obra y sus puntos de contacto con otro viaje icónico a territorios selenitas: la *Historia cómica de los estados e imperios de la luna*, publicada por Cyrano De Bergerac en 1675. Para Adrián Curiel Rivera, quien coincide con Brian Aldiss en determinar que *Frankenstein, el moderno Prometeo*, es la primera novela de CF, existen dos textos anteriores a este último, mismos que

[246] Resulta curioso que la Inquisición no haya cuestionado, también, la posición del paraíso en la Luna, como lo hizo con la del Infierno. Aunque se trata de una reflexión del personaje, bien pudieron tomar esta afirmación en el mismo sentido.

constituyen "vigorosos ejemplares de la ciencia ficción" (20 – 21): el de Cyrano De Bergerac y el de *Sizigias*[247]:

Aunque, como manifiesta Curiel, hay dificultad que Rivas, familiarizado con la cultura francesa, haya leído a Bergerac, las similitudes entre *Sizigias y cuadraturas* y la *Historia cómica* son evidentes. Dentro de los paralelismos a los que se refiere este teórico resalta el contraste entre los avances del conocimiento científico y la atroz superstición institucionalizada.[248] La línea planteada originalmente por Aldiss, que sirve para señalar a *Frankenstein* como la primera obra de CF en el mundo, permite inferir que el texto de *Sizigias*, por poseer una dimensión discursivo-simbólica tecnológica progresiva, se le adelanta. Afirmar que *Sizigias* es la primera obra de ciencia ficción en el mundo, aunque osado, debido a la cantidad de textos conocidos o ignorados que pueden sujetarse a los modelos y repertorios de dicho sistema resulta, al menos, esclarecedor en un aspecto: la escasa crítica que se ha escrito en torno a este texto.

En la misma línea, pero con un tono menos satírico, podemos encontrar la obra de teatro de Germán List Arzubide: "El último juicio", escrita en 1930. Se trata de una pieza de dramaturgia futurista que lleva por subtítulo "anticipación proletaria" puesto que, de acuerdo con su autor, los sucesos transcurren en México, en el año 1953, es decir, 23 años después de la publicación de dicha pieza teatral. En el prólogo escrito por List Arzubide, se señala que esta obra fue presentada por unos trabajadores de Jalapa, Veracruz, la noche del 29 de octubre de 1930 y que está inspirada en

[247] Del mismo modo, para Ramón López Castro, Sizigias no tiene los elementos tradicionales de la utopía renacentista (como la de Moró o Campanella), "sino de la agridulce alegoría de Swift junto con la épica estelar desenfadada y satírica de Bergerac" (34).

[248] "Así, Dutalón se refugia en las islas Calaminas para efectuar sus ensayos aéreos, porque, si en su terruño lo hubieran visto discurrir por el aire, lo habrían quemado en la hoguera por brujo. Del mismo modo el compañero engolillado de Bergerac, a quien en principio los lunares toman por su macho, ha conseguido escabullirse milagrosamente del suplicio luego de sostener que el vacío existía y que en él ninguna materia pesaba más que otra" (Curiel 28).

una "parodia de juicio a Dios" (97) que se realizó en Kharkov, en la U.R.S.S.[249] Es importante recalcar que esta obra, a pesar de situarse en el futuro, no posee mayores elementos cienciaficcionales que el hecho de que su autor señale que se trata de una: "Anticipación de lo que será algún día" (97).

"El último juicio" se compone por un acto único; es decir, una sola unidad dramática que corresponde al desarrollo de toda la acción. Este acto consiste en un juicio, un proceso de índole criminal instaurado con el objeto de juzgar a Dios. Como este último no se presenta a comparecer, los obreros o acusadores llaman a un grupo de religiosos que fungen como testigos y representantes de Dios.

En la obra tenemos dos principales grupos de actores:[250] el de los religiosos o testigos, que fungen como representantes de Dios y, por otro lado, el de los opositores de esta idea. En el primer grupo, es decir, en el de los religiosos, encontramos a un mahometano, a un judío, un budista, un católico y un protestante. Estos cinco hombres son llamados a comparecer en calidad de testigos y defender la idea de Dios. En el caso del segundo grupo, es decir, el de los opositores, tenemos a los obreros, quienes se presentan como los acusadores; el Intelectual, que será llamado como fiscal dentro del caso; así como a un Viejo, una Mujer y, por último, al Presidente del Tribunal.[251]

Habíamos mencionado el concepto de actantes de Mieke Bal. Podemos añadir que estos pueden dividirse en sujeto/objeto, dador/receptor y ayudante/opositor. En primer lugar, la relación

[249] "Estando en la U.R.S.S., alguien me contó que en Kharkov, los obreros se habían reunido para hacer una parodia de juicio a Dios, llegando a las conclusiones que anoto en el final de mi cuadro. Cierta o no, la noticia me inspiró hacer tal juicio, como una anticipación de lo que será algún día" (List Arzubide 97).
[250] "En el actor se particulariza y encarna el papel actancial abstracto, es decir, el tipo de *rol* que juega o cumple" (Beristain 28).
[251] Quien también se muestra como opositor de Dios, como se verá más adelante.

actancial de sujeto/objeto de “El último juicio” incluye a los obreros como sujeto, puesto que son quienes acusan a Dios; por el otro, identificamos el “objeto de intención”, que puede traducirse, en el caso de esta obra, como la justicia.

Tal como establece Bal: “La intención del sujeto es en sí misma insuficiente para alcanzar el objeto. Hay siempre poderes que o bien le permiten que alcance su meta, o bien se la imposibilitan” (35). Es por ello que también debemos señalar al “dador” y al “receptor” (36): en la presente obra, los obreros actúan en el juicio a través de distintos personajes que también pretenden enjuiciar a Dios y por lo mismo aportan elementos para condenarlo: en primer lugar está el Obrero de overol, quien funge como portavoz de los acusadores y desde las primeras líneas establece la intención de sus representados: “¡Camaradas!, os hemos llamado para que asistáis como testigos y acaso como acusadores, al jurado que los obreros del mundo vamos a hacerle al más monstruoso criminal que registra la historia” (99). A la par de los obreros encontramos al Intelectual. A pesar de que este actor acude al tribunal en calidad de testigo, funge como fiscal de causa, interrogando a los sacerdotes y poniendo en evidencia sus contradicciones. El Presidente del Tribunal también funciona como dador en la obra toda vez que, a pesar de que debería ser un juez imparcial, termina por pronunciarse en contra de Dios. Finalmente, al margen de estos actores principales, hay otros dos que tienen menor participación en la historia, pero que también cumplen con la misma función actancial: el Viejo y la Mujer.

El receptor de “El último juicio” coincide con quien se ha señalado como el actante sujeto: los obreros. También podría incluirse a Dios como un actante receptor. Después de todo, la sentencia puede ser dictada a su favor o en su contra. Sin embargo, es importante recordar que Dios no está presente en ningún momento del proceso. Por el contrario, su ausencia será determinante para poder condenarlo: “Camarada trabajador: no hemos podido hallar a Dios por ninguna parte.

Ni los sabios, ni los creyentes, saben dónde está [y] lo único que hemos conseguido ha sido traer sus numerosos retratos y citar a los que aseguran que existe para que nos digan dónde encontrarlo" (102), manifiesta el Presidente del Tribunal, al inicio de la audiencia. Este punto será sustancial para comprender el análisis interpretativo y crítico de esta pieza teatral.

Aunada a estas relaciones actanciales, tenemos la del ayudante/oponente (Bal 38). Esta última función es bastante clara puesto que los sacerdotes son llamados a juicio como oponentes de los obreros mientras que el resto de los personajes fungen como sus ayudantes. Es importante añadir que los sacerdotes se desempeñan, de igual manera, como un antisujeto. Para Mieke Bal: "Un antisujeto busca su propio objeto, y esa búsqueda se encuentra en ciertas ocasiones en contradicción con la del primer sujeto (39). Ahora bien, al intentar probar la existencia de Dios, los sacerdotes terminan por contradecirse entre ellos puesto que cada uno defiende la conceptualización teológica de su religión. Por ello, a pesar de ser opositores, otorgan los argumentos para que el Presidente falle en contra de Dios y, de ese modo, a favor de los obreros.

En resumen, la efectividad dialogística de "El último juicio" se manifiesta en la polaridad de opiniones de los diferentes actantes. Cada uno de los personajes cumplen con las funciones arquetípicas de sus respectivos roles.[252] Lo anterior permite mantener la tensión dramática de la historia y el conflicto principal de toda la trama: "Las estructuras combinatorias se enlazan, pero los factores tensionales están movidos por la rivalidad, protagonizada por adversarios individuales o colectivos" (Lledó 779).

[252] "Hay que establecer la diferencia entre el agente textual, manifestado en la lectura, y su interpretación en el *metatexto* de la representación. Los actores, con su temperamento, sus cualidades interpretativas, su dialéctica, unifican la complejidad de signos, dan vida al texto, pueden enriquecer las situaciones dramáticas y cómicas y trasmitir, incluso, sentimientos extratextuales" (Lledó 778).

Para comprender parte del mensaje de "El último juicio" es importante establecer el plano técnico-estilístico y los elementos estructurales de la representación. A través de las didascalias de la obra, podemos conocer algunas especificaciones básicas, como las locaciones y posición de los actores, las cuales nos ayudan a hacer una valoración más profunda sobre la obra. Sabemos desde un inicio que la historia se desarrolla en una: "Sala pintada de negro con paredes desnudas. Al fondo un estrado alto donde se sientan los jueces vestidos de obreros. Abajo del estrado, un banquillo para los testigos. A cada lado tribunas para el proletariado. Obreros armados a los lados del estrado" (List 99). De igual manera, se nos indica que el escenario se acomoda así: "Al fondo un estrado alto donde se sientan los jueces vestidos de obreros. Abajo del estrado, un banquillo para los testigos. A cada lado tribunas para el proletariado. Obreros armados a los lados del estrado" (List 99). Esto implica que los personajes cumplen, como se verá durante el desarrollo de la obra, un papel específico dentro del juicio y que se acomodarán dentro del escenario de acuerdo con su función. Ateniéndonos a las descripciones aportadas, tenemos el siguiente orden: "Sin hacer ruido, el Presidente llega y ocupa su lugar [en su silla]" (100); "El intelectual, vestido de negro, traje de calle, ocupa el lugar de la izquierda del Presidente" (100); "El obrero, vestido de overol, ocupa el lado derecho del Presidente" (101); "Obreros vestidos de overol con fusiles y cananas cruzadas sobre el pecho se sitúan a los lados del estrado central" (101); "Obreros hombres y mujeres que ocupan las tribunas" (101); y, "Entran un sacerdote católico, un pastor protestante, un rabino judío, un lama budista, un sacerdote mahometano, una mujer y un viejo" (103). [253] Con base en lo anterior,

[253] Aunque no se especifica en dónde se sientan los religiosos, sabemos que, por su calidad de testigos, deben ocupar el banquillo destinado para los mismos. En el caso de la Mujer y el Viejo, no hay especificaciones escénicas respecto al lugar que ocupan. Simplemente, durante sus intervenciones, se indica que se levantan, sin que se asiente de qué lugar deben hacerlo.

y tomando en consideración el orden de un juzgado penal acusatorio-adversarial,[254] podemos apreciar la siguiente distribución:

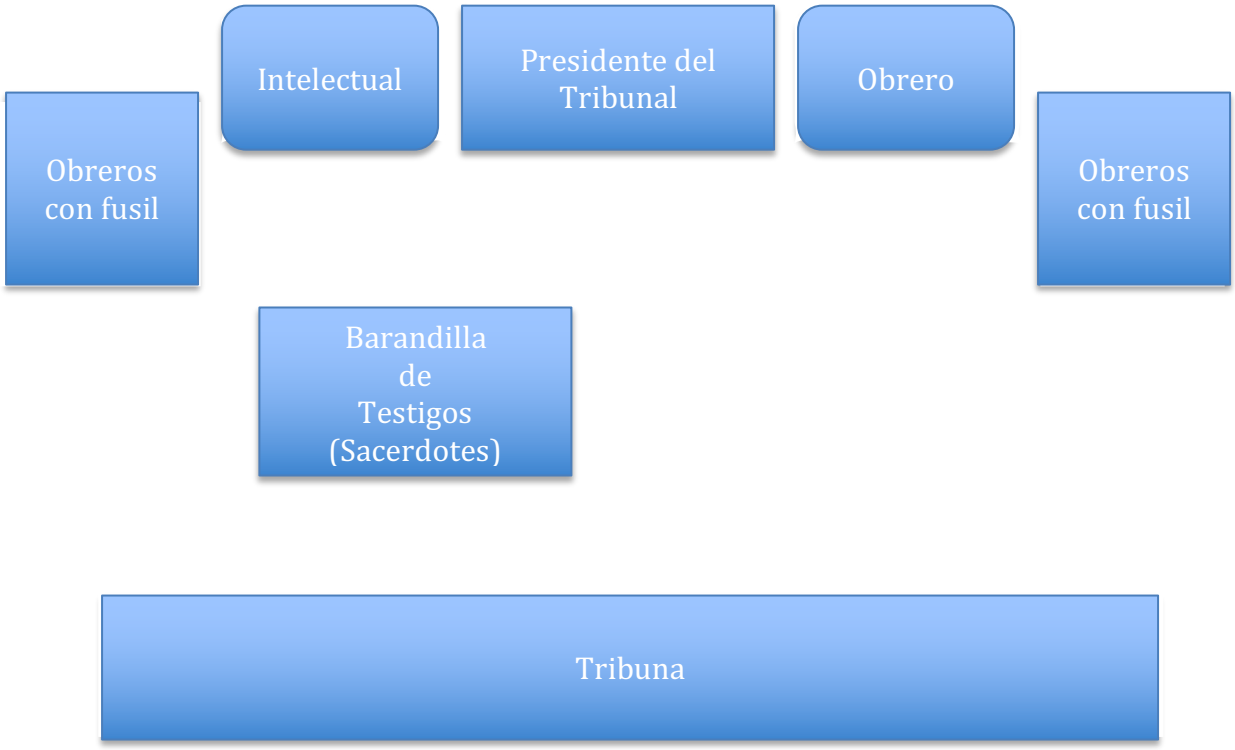

Fig. 8

Posición de los actantes de "El último juicio" que presento de manera gráfica.

Como puede apreciarse, el Presidente, el Obrero y el Intelectual quedan viendo directo hacia el público.[255] Esto implica que la tribuna, en la que se encuentran todos los obreros que acuden a

[254] Para 1930, época en la que se estrena "El último juicio", el procedimiento penal mexicano operaba bajo el régimen mixto, con características de inquisitivo y adversarial. No es hasta el 2008, con las reformas constitucionales del 18 de junio, que se establecieron los lineamientos para un sistema penal acusatorio adversarial. A pesar de que el sistema de principios del Siglo XX era mixto, List Arzubide imagina lo que se denomina, actualmente, como el "Tribunal de Enjuiciamiento", que se lleva a cabo dentro de la etapa del Juicio Oral y que corresponde, como se ha dicho, al sistema penal acusatorio-adversarial.

[255] Lo anterior se infiere debido a que los signos visuales de las acotaciones indican que el reflector ilumina el rostro del Presidente (100), el Intelectual (101) y el del Obrero (101).

presenciar el juicio contra Dios, da la espalda al espectador. Esto es algo sustancial para comprender el sentido de la obra. Sucede que, en el caso de la puesta teatral, la focalización o el punto de vista desde donde se ve la historia es, por lo general, la de los espectadores. En "El último juicio", al estructurarse en un acto único, no existen cambios de escenario ni variaciones de locación. Toda la historia se desarrolla en el interior del tribunal. Por lo mismo el acto de habla de cada personaje tiene lugar en un mismo espacio. Es viable identificar la focalización a través de lo que José Luis García Barrientos llama "visión" o "punto de vista" (627). Para este autor, una obra de teatro puede analizarse desde el punto de vista teatral: "Que viene determinado por el texto de la representación" (630), así como el dramático: "Que viene impuesto desde el universo representado" (630). Si revisamos la distribución de los personajes de esta obra, podemos inferir que el público, al estar detrás de los obreros sentados en la tribuna, también forma parte de esta. Su perspectiva es, por lo mismo, la de un obrero más que observa el juicio. Lo anterior nos permite inferir que el punto de vista que busca List Arzubide para su audiencia es el de convertirlo en un miembro más del proletariado, razón suficiente para comprender más a fondo el discurso interpretativo de esta pieza teatral.

Como se ha dicho, "El último juicio" abre con las palabras de un obrero que se dirige a la tribuna, invitando a los presentes a presenciar el juicio de Dios. Posteriormente, los distintos actores de la obra toman sus respectivos lugares, a fin de que el Presidente pueda emitir su mensaje y dar comienzo a la audiencia. Este es el momento en el que el Presidente declara que, en vista de que no se ha logrado localizar a Dios, se ha procedido a citar "a los que aseguran que existe para que nos digan cómo encontrarlo" (102). Tal como se estableció anteriormente, la ausencia de Dios en el juicio es determinante para comprender uno de los mensajes de la historia. Es importante recalcar que los diferentes religiosos son quienes terminan por comprobar su inexistencia. Como cada uno

manifiesta una visión diferente sobre Dios, acaban por contradecirse entre ellos. Los religiosos no solo se erigen como opositores del proletariado, sino que además fungen como opositores entre sí: "Dios es Mahoma. Él nos conduce hacia donde el divino harem donde hay miles y miles de hurís para gozar la verdadera dicha. ¡Mueran los perros infieles!" (106), manifiesta, impetuosamente, el mahometano. Por su parte, el cura católico se conduce con bondad, a la vez que con ingenuidad: "es que una vez que los hombres han tomado su camino, por libre albedrío, entonces Dios ya no puede impedir que se vayan por donde quieran y sufran sus vicios" (109); "Interrogáis a quien representa la mentira y por eso se contradice. ¿Qué saben estos adoradores del Papa de la verdadera palabra de Dios?" (110), rebate el protestante. El "cura chino", como lo llama Arzubide, asegura que: "Confucio fue el padre de todas vuestras religiones. De la China vino la revelación maravillosa y todo lo demás son mentiras. Todos seréis castigados por negar el verdadero Dios"(115); "Milagros ¡¡¡ (sic) ja.. ja.. ja.. un pobre vagabundo vendido al poder romano. Las Santas Escrituras, copiadas del Antiguo Testamento, violando la divina palabra del profeta" (115), asevera el rabino, al hablar sobre Cristo.

Aunado a la discusión entre los distintos religiosos, tenemos al personaje del Intelectual, quien se ocupará de fungir como un fiscal dentro de la disputa entre obreros y sacerdotes. Desde el comienzo este actor enfatizará la hegemonía de la ciencia y el empirismo: "Camaradas que me escucháis. Yo he recibido una cantidad de ciencia por mediación de las escuelas que el pueblo paga. He puesto esos conocimientos, sintiendo así que devolvía algo de lo recibido, al servicio de los trabajadores" (106). El Intelectual también actúa conforme a los intereses de los obreros, atizando la rivalidad entre los sacerdotes y poniendo en evidencia sus incongruencias. Cuando el Obrero retoma la palabra, su discurso se enfoca en acreditar las injusticias que ha padecido el proletariado y probar, así, la inexistencia de Dios:

> En Shangai, en Nueva York, en París, en Londres, en todas partes del que a sí mismo se denomina mundo civilizado, los hombres mueren de miseria y de opresión. Y vosotros, vosotros, los representantes de vuestros dioses, calláis indiferentes ante tanto crimen. Calláis como vuestros dioses. Decís: «Cristo vino a redimir a los hombres con su sangre» y los hombres siguen sin redención. Decís: «Confucio les enseñó el camino de la sabiduría» y los hombres continúan hundidos en la ignorancia. (Gritando) Decid al fin, ¿dónde está el poder de vuestros dioses? (118)

La discrepancia de opiniones entre los religiosos ayuda a los obreros a asegurar la inexistencia de Dios. Desde la perspectiva del proletariado, la miseria a la que son sometidos los trabajadores del todo el mundo también es prueba de su ausencia. Al establecer esto último, diversos actores que forman parte de la audiencia también manifiestan su incredulidad. Tal es el caso del Viejo, quien hasta ese punto había estado con la cabeza caída, escuchando las discusiones de los religiosos y el intelectual (119). Tras las palabras proferidas por el Obrero, transcritas arriba, el Viejo declara lo siguiente: "¡Mentiras, mentiras, no hay Dios. Ahora lo sé. Al fin veo claro mi camino; es tarde, pero lo que me resta de existencia, yo la daré para gritar por todas partes: Mentira, mentira. Nos han engañado, Dios no existe!" (119). Esto ocasiona que el Viejo se una al resto de los obreros, aquellos "hermanos que luchan" (119), de modo que las disquisiciones en torno a la religión continúan: los religiosos seguirán manifestándose a favor de la idea de Dios mientras el Intelectual y el Obrero atacarán sus opiniones. Finalmente, le corresponde hablar al Presidente del Tribunal quien, una vez analizados los distintos argumentos de los sacerdotes y el Intelectual, se pronuncia de la siguiente manera:

> Habéis oído, compañeros trabajadores,[256] lo que de Dios afirman sus testigos. Habéis escuchado cómo mientras todas sus palabras son promesas, falsedades y mentiras, los hechos nos están enseñando que el hombre sufre espantosamente por la desigualdad y la explotación […] Ahora que el proletariado ha visto claro en su camino y se apresta a la lucha, venís a ordenar obediencia absoluta en nombre de Dios. ¿En nombre de Dios? En nombre del Dios de la desigualdad, de la explotación, de la miseria, del crimen. (128)

Tras estas palabras, la Mujer, quien también había permanecido callada durante toda la obra, se manifiesta aludiendo a un compañero muerto en la guerra, a un hijo que fallece a causa del hambre, así como a su propia miseria: "Dádme un lugar junto a vosotros, quiero estar en la lucha hasta el fin, hasta que de Dios no quede huella alguna" (129). Tras estas palabras, le corresponde al Presidente del Tribunal emitir su veredicto:

> I. Dios no existe; la idea de Dios, ha nacido de los cerebros de los salvajes, incapaces de comprender la naturaleza y el hombre. / II. La idea de Dios, ha servido para encadenar a los trabajadores y entregarlos a la explotación de los capitalistas. / III. Los culpables de que continúe esta fórmula criminal, son los sacerdotes, cómplices del poder capitalista. / En tal virtud, condenamos a Dios a ser borrado de la conciencia humana porque él es el terror y la ignorancia. (129)

[256] El juzgador parece revelar su anuencia con la clase trabajadora y, por lo tanto, su falta de imparcialidad en el juicio. De hecho, también declara lo siguiente: "Pues si Dios lo ha dispuesto en forma criminal, nosotros, los trabajadores, vamos a cambiarlo" (126), lo que comprueba su calidad de actante oponente desde el principio de la obra.

Este es el mensaje final de “El último juicio”, en el que se condena a Dios a la inexistencia y al olvido, así como a los sacerdotes que representan a las religiones más prolíficas. Con esta sentencia, Germán List Arzubide concluye su obra de anticipación proletaria.

Podemos resumir, tras el análisis de estas obras, que las dimensiones de transformación social religiosas, forman parte de una gran cantidad de textos primigenios de la CF mexicana. La influencia de la iglesia católica marca una división con los criterios científicos y políticos que comenzaban a relucir en ese entonces. Hoy en día, otras obras podrán emplear un decurso crítico hacia postulados de la Iglesia o situaciones inherentes a la misma. No obstante, en los siglos anteriores, la división entre el dogma y el empirismo dotó de gran material para constituir una dimensión que proveería de un amplio acervo a la historia de la ciencia ficción en México.

4.1.2 Políticas

Otra de las dimensiones discursivo-simbólicas de mayor relevancia es la de transformación política. Esta engloba una gran cantidad de repertorios, como en el caso de las utopías y distopías, así como algunas alternancias espaciales como el *cyberpunk*, cuyo contenido, como hemos visto, establece una crítica al planteamiento capitalista de las grandes corporaciones y el control de la *mass media*, por mencionar algunos temas.

En la utopía y la distopía, como repertorios crónicos opuestos, por lo general se concibe el planteamiento de esta clase de dimensión discursivo-simbólica. Si en la utopía se expresa la concepción idealizada de cierto sistema político, la distopía estará encaminada a destruir dicho ideal. A este respecto, dicen García Inda y González Ordovás: "Como si fuera el pariente rebelde de la literatura utópica, en el pasado siglo XX surgió un género específico, la *antiutopía*, *distopía* o *utopía negativa,* cuya reflexión nacía precisamente de la descripción de un mundo donde la utopía desaparece precisamente por su realización" (27).

La especulación sobre la aplicación de cierto sistema político en el futuro de la humanidad suele traer aparejado una postura ideológica sobre el mismo. De ese modo, la relación entre utopía y distopía deriva en un nexo causal que indica que la segunda es consecuencia de la primera. Los postulados utópicos, al plantear un porvenir ideal que nunca parece realizarse, devienen en la formulación de que la utopía es, en realidad, la base para una distopía. De ese modo, el extrañamiento cognoscitivo al que hace referencia Darko Suvin[257] implica que los postulados políticos y la transformación social que ocasionan, deban basarse en un marco reconocible para el lector:

> Total cognitive estrangment in dystopian literature directly engages the reader in that if the critique being presented bears no particular relation to the world beyond the confines of the novel, then a moral or political message may be overlooked. If we are unable to discern the source material as a reality each of us can relate to on intellectual and emotional levels, then we are less likely to register the overt, as well as the subtle connections between our time period and those versions of the future being explored by writers. (Taylor 6-7)

Dichos repertorios crónicos basan sus premisas en los grandes cambios de paradigmas políticos. Utopías como *Estrella Roja* (1908), del ruso Alexander Bogdánov, se convierte en una alegoría que usa a Marte como escenario para el asentamiento del comunismo. Asimismo, películas como

[257] "Por lo tanto, no es tan sólo la curiosidad humana y humanizadora básica lo que da nacimiento a la CF. Más allá de una indagación por nadie dirigida, causa de un juego semántico sin referente claro, el género ha estado unido siempre a la esperanza de encontrar, en lo desconocido, el ambiente, la tribu, el estado, la inteligencia ideal o cualquier otro aspecto del Bien Supremo (o al miedo y rechazo de su elemento opuesto). De todas maneras, se da por hecho la *posibilidad* de otros sistemas coordinados y campos semánticos extraños y covariantes" (Suvin 28).

Metropolis (Fritz Lang, 1926), o la obra cinematográfica checa *Ikarie XB 1* (Jindrich Polak, 1963), conforman distopías que hablan sobre la opresión de las clases y el levantamiento del proletariado.

El cuento "La última guerra", de Amado Nervo tiene esta clase de planteamientos. Recordemos que, de acuerdo con el narrador, el desconocimiento del lenguaje hablado por los animales, así como el hecho de que eran utilizados para realizar el trabajo duro de los seres humanos, fueron dos factores determinantes para que complotaran en contra de sus opresores. Al realizarse la Asamblea que tuvo lugar en el Ajusco en el año 5532 de la Nueva Era, Can Canis, el perro que habla ante una gran cantidad de animales, los insta a rebelarse.

Can Canis rememora los tiempos en los que: "El Mar divino fraguaba y desbarataba aún sus archipiélagos inconsistentes, tejidos de algas y de madréporas; la cordillera lejana humeaba por sus mil bocas de sus volcanes, y en las noches una zona ardiente, de un rojo vivo, le prestaba una gloria extraña y temerosa" (242). No obstante, esos tiempos de placidez concluirían con la llegada del hombre, puesto que los animales vieron aparecer: "Entre las mil variedades de cuadrúmanos que poblaban los bosques y los llenaban con sus chillidos desapacibles, una especie de monos rubios que, más frecuentemente que los otros, se enderezaban y mantenían en posición vertical" (242). En este punto de su monólogo, Can Canis alude a la reproducción desmedida de la especie humana y a un momento crucial para la historia de su opresión:

> A un macho de la horda se le ocurrió, para defenderse, echar mano de una rama de árbol, como hacían los gorilas, y aguzarla con una piedra, como los gorilas nunca soñaron hacerlo. Desde aquel día, nuestro destino quedó fijado en nuestra existencia: el hombre había inventado la máquina, y aquella estaca puntiaguda fue su cetro, el cetro de rey que le daba la naturaleza. (242)

El alcance de esta analepsis llega hasta los tiempos previos de la existencia de la humanidad y resume de manera general su evolución y la manera en la que esta especie comienza a doblegar a los animales. Al tratarse de una analepsis de índole mixta, la retrospección se interpone con el tiempo del relato primero del discurso de Can Canis puesto que se cruza con el momento mismo en el que los animales se reúnen en dicha Asamblea. Ahí, Can Canis anticipa el inicio de su revolución: "Por eso nos reunimos aquí hace mucho tiempo, por eso nos pensamos y maquinamos hace muchos siglos nuestra emancipación, y por eso muy pronto la última revolución del planeta, el grito de rebelión de los animales contra el hombre, estallará, llenado de pavor el universo y definiendo la igualdad de todos los mamíferos que pueblan la tierra" (243-244).

Es importante analizar el papel de los actantes y la focalización en "La última guerra", de modo que comprendamos con mayor detenimiento los postulados políticos que contiene esta historia. Reiteremos que para Mieke Bal los actantes son la: "Clase de actores que comparten una cierta cualidad característica [y] que tienen una relación idéntica con el aspecto de la intención teleológica" (34). Podemos diferenciar a los actantes con base en la función o relación que existe entre ellos: el sujeto/objeto (34), el dador/receptor (35) y el ayudante/oponente (38). Para el primer caso, entenderemos al sujeto como aquél que persigue un objetivo en la historia y al segundo como aquello que se pretende (34). En el cuento de Amado Nervo, los animales en su conjunto buscan derrotar a la humanidad con el fin de liberarse de su yugo, situación que nos permite señalarlos como el sujeto del relato y a su emancipación, como el objeto de este debido a que el actante-objeto no siempre es un personaje, sino que puede consistir en un "objeto de intención" (35).

En el caso de la relación dador/receptor, la situación resulta mucho más compleja: si consideramos que los dadores son "aquellos que apoyan al sujeto en la realización de su intención"

(Bal 36), podemos identificar tres principales ideas[258] que conforman este grupo: la evolución,[259] la tecnología[260] y el tiempo.[261] En su conjunto, las tres permiten a los animales, es decir, a los actantes-receptores,[262] la consecución del objetivo ya expuesto.

Por otro lado, los actantes ayudantes/oponentes conforman una relación más concreta. De acuerdo con Bal estos actantes: "No están en relación directa con el objeto, sino con la función que relaciona al sujeto con el objeto" (38). Suelen ser numerosos y prestan una ayuda o una oposición que resulta circunstancial. De ahí que podamos resaltar a los humanos como los principales oponentes y a los personajes de Can Canis[263] y Equs Robertis,[264] como los ayudantes.

En cuanto a la focalización, nos referimos a las: "Relaciones entre elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan [así como] la relación entre la visión y lo que se ve, lo que se percibe" (Bal 108). Podemos distinguir, en primer término, al focalizador, es decir, al agente que ve o punto de vista desde el que se contemplan los elementos (110). Cabe resaltar que dicho punto puede coincidir con uno de los personajes o puede encontrarse fuera de estos. En términos generales, Bal diferencia ambas aproximaciones como una focalización interna, ligada a un personaje (FP) y una externa (FE), respectivamente (111).

---

[258] "El dador no es en la mayoría de los casos una persona, sino una abstracción: la sociedad, el destino, el tiempo, el egocentrismo humano, la inteligencia" (Bal 36).
[259] "[Los animales] iban progresando muy lentamente a través de los milenarios [se encontraban] en ciertas condiciones de perfectibilidad relativa muy apreciables" (Nervo 241).
[260] "Los animales manejaban las máquinas de todos géneros que proveían las necesidades de los elegidos" (Nervo 244).
[261] "La dulzura del yugo al que se les tenía sujetos [a los animales], la holgura relativa de sus recreos, les daba tiempo de conspirar tranquilamente" (Nervo 241).
[262] El receptor o destinatario es aquel que "desea algo para sí, o para alguien" (Bal 36).
[263] Can Canis no solo es una entidad figurativa, dentro del aspecto zoomórfico de "La última guerra", sino que también funge como el portavoz de los animales. Tal como establece Carlos Reis, "desde el punto de vista operatorio, es al nivel de los actores donde se asiste a la carga sistemática de las formas canónicas de la sintaxis narrativa. Son los actores quienes confieren al texto representatividad temática, ideológica y sociocultural" (16).
[264] Equs Robertis, "un caballo muy hermoso, por cierto" (242), solo se menciona como el animal que presidía la Asamblea del Ajusco.

En el caso de "La última guerra", encontramos una focalización interna, ligada con un personaje principal: el ser humano sobreviviente que narra los antecedentes de la rebelión de los animales. Más importante que el focalizador, quien actúa poco dentro de su plano espacial y temporal, sobresalen los objetos focalizados o aquello que se percibe y que está sujeto a la interpretación de quien lo focaliza. Resaltamos el pasado histórico de los hechos que dieron lugar a la guerra, así como el análisis político de estos sucesos. Los precedentes relatados, así como los diversos juicios de valor que se emiten sobre dichos sucesos, determinan el grado en que el focalizador realiza una labor interpretativa que para el narratario se expresa en la dialéctica histórica en la que el ser humano termina oprimiendo una y otra vez a sus semejantes, ocasionando nuevas revoluciones que lo orillan a su extinción.

Es importante recordar que dentro del testimonio expuesto ante el fonotelerradiógrafo, el narrador evoca la Asamblea del Ajusco, en la cual Can Canis pronuncia un importante discurso.[265] Lo anterior nos permite identificar un nuevo nivel de focalización dentro el texto: a pesar de que la narración es hecha por el sobreviviente del futuro, las palabras de Can Canis contienen un recuento histórico focalizado, esta vez, en el pasado de los animales. De ese modo, Can Canis se remonta a la época en la que ellos eran reyes del mundo y llega hasta el momento en que fueron doblegados ante la voluntad del cazador: "[El ser humano] no contento con destinarnos a las más duras faenas, recompensadas con malos tratamientos, hacía de muchos de nosotros su manjar habitual, nos

[265] "Mis queridos hermanos—empezó Can Canis—: La hora de nuestra definitiva liberación está próxima. A un signo nuestro, centenares de millares de hermanos se levantarán como una sola masa y caerán sobre los hombres, sobre los tiranos, con la rapidez de una centella. El hombre desaparecerá del haz del planeta, y hasta su huella se desvanecerá con él. Entonces seremos nosotros dueños de la tierra, volveremos a serlo, mejor dicho, pues que primero que nadie lo fuimos" (242).

condenaba a la vivisección y a martirios análogos, y las hecatombes seguían a las hecatombes sin ninguna propuesta, sin un movimiento de piedad" (242–243).

La confrontación de perspectivas entre el narrador y Can Canis, además de presentar dos focalizadores y, por ende, dos objetos focalizados, también ayuda a construir el *suspense* del relato. Para Mieke Bal, este concepto se define como: "El resultado de los procedimientos por el que se suscita al lector o al personaje a formular preguntas que solo se responderá después" (119). En ese ámbito, el tipo de focalización empleada en "La última guerra" ayuda a construir, a partir de la información seleccionada, las preguntas que se hará el narratario. Aunque sabemos desde un inicio acerca de la guerra de los animales, desconocemos que la humanidad ha sido aniquilada casi por completo y que esto deriva de las cuestiones sociales y políticas que se llevan a una clase, raza o movimiento ideológico, a oprimir a otra. Este dato solo se revela hasta la quinta secuencia del relato, cuando el testigo confiesa que él es uno de los: "Pocos hombres que quedan en el mundo" (244). La idea anterior revela el propósito de haber mantenido ocultos ciertos aspectos relativos a la temporalidad del narrador, su espacio o las circunstancias desde las que expone los acontecimientos: Amando Nervo pretendía revelar las funestas consecuencias de la lucha de clases, la desigualdad de las especies y el desarrollo tecnológico, hasta el desenlace de su texto.

Las críticas hacia los modelos políticos, como en el caso de "La última guerra", varían con el paso del tiempo. El extrañamiento cognoscitivo depende del marco conceptual con el que se elabore cada discurso, tratando de abarcar modelos políticos y socioeconómicos que repercutan en el pensamiento de una época. A lo largo del siglo XX, muchas distopías utilizaron el comunismo para crear futuros, ya sean utópicos o distópicos. Asimismo, a finales de los años 80, hasta nuestros días, los repertorios han utilizado otros modelos por adecuarse a los sistemas dominantes de una época.

Hemos comentado, al hablar de utopía como repertorio crónico de los modelos de temporalidad, que la intencionalidad de la transformación política no permanece sujeta únicamente a la tinta y el papel. Como ejemplo de esto último hallamos las labores que realizó el reconocido artista plástico Gerardo Murillo "Dr. Atl", en relación con un proyecto urbanístico que estuvo influenciado por su vinculación con la literatura fantástica.[266] Se trata de la ciudad Olinka, un proyecto cultural por medio del cual, el vulcanólogo quiso asentar un lugar ideal dominado por artistas, intelectuales y científicos;[267] un sitio ajeno a las luchas políticas de la época revolucionaria.

Irónicamente, la Revolución Mexicana, entre otras cosas, le impidió a Atl concretar este proyecto, que iniciaba con la creación de un Consejo Nacional de Cultura[268] y ulteriormente con la Ciudad Internacional de la Cultura. La idea, que permaneció en su imaginario durante varias décadas, surgió durante sus estancias en Europa. Aunque no logró plasmar su utopía en el papel, el investigador Cuauhtémoc Medina hace una interesante recopilación de los documentos que respaldaron esta idea, como las distintas cartas enviadas a funcionarios de gobiernos europeos y las ilustraciones de algunos edificios que conformarían este lugar.

[266] El Dr. Atl no era ajeno a la ciencia ficción. Un claro ejemplo es el cuento "Un hombre más allá del Universo", en el que el autor optó por innovar la temática del viaje interplanetario evadiendo el sueño o el desprendimiento del alma del cuerpo, como en el caso de los textos de Pedro Castera, para encontrar una solución, si bien no técnica, al menos sí mucho más cienciaficcional. Es así que el protagonista de este cuento del Dr. Atl logra viajar a los confines del espacio a través de un "Cristal Cósmico": "Una especie de Nave Espacial formada por materia todavía no clasificada, y que opera a través de la acumulación de energías que permiten al cristal alcanzar velocidades que se multiplican geométricamente a medida que la energía es radiada sobre cada una de las facetas del poliedro" (236). A diferencia de los viajes astrales, el texto del Dr. Atl comienza a especular con el anhelo humanista de conquistar otros planetas, basado en la necesidad de conocimiento: "Los hombres han pretendido siempre traspasar los límites de la atmósfera, elevarse sobre la Tierra, desprender su masa del suelo, ir hacia arriba, desplazarse en el más allá misterioso. Impotentes para realizar materialmente su ambición, han inventado el Olimpo, el Cielo, la Gloria, el Nirvana. Para ir *al más allá* lo que se necesita no es un precepto filosófico, ni un principio religioso, ni una teoría científica: es un movimiento. Yo lo haré" (231).

[267] Entre las instituciones, urbanísticas y utópicas, se encontraba un Templo de la Sabiduría, un Templo a la Mujer y un Centro de la Conquista del Espacio.

[268] En *Olinka*. *La ciudad ideal del Dr. Atl*, Cuahtémoc Medina apunta que el consejo estaría integrado por artistas y pensadores como Carlos Pellicer, Pita Amor, Carlos Lazo, Enrique de la Mora, Jorge González Camarena, entre otros.

Al hablar sobre la dimensión discursivo-simbólica de transformación social política podemos abordar algunas consideraciones que la CF mexicana ha tomado sobre el neoliberalismo, por haber imperado como sistema político en las últimas décadas en dicho país. Ya hemos mencionado que el *cyberpunk* se plasmó como una reacción ante los sistemas capitalistas y de consumo masivo, lo que ha llevado al uso de la tecnología cibernética como herramienta de protesta en contra de ciertos sistemas, tal como ocurrió con los grupos *hacktivistas* que apoyaron al EZLN, difundiendo los hechos ocurridos en Chiapas y alterando el contenido de páginas oficiales del Gobierno.

Toda vez que ya hemos analizado al *cyberpunk* como repertorio de alternancia espacial, ahondaremos en el cine mexicano de CF que ha abordado esta dimensión. En "¿Imaginar el futuro? *2033* y el resurgimiento del cine mexicano de ciencia ficción", Miguel García hace un interesante análisis de los efectos que tuvo el neoliberalismo en esta clase de cine en particular. El autor utiliza como *corpus* el filme *2033*, de Francisco Laresgoiti. Esta obra, que fue proyectada en el 2009, fue la primera película de CF en aparecer en este país después del auge de la época de oro. Por ello, a pesar de su mala recepción, tanto en la crítica como en la taquilla, *2033* sirve como base para el análisis de esta dimensión de transformación social.

De acuerdo con García: "La implementación del modelo neoliberal en México, a partir de finales de la década de los ochenta, repercutió no solo en el plano económico, sino prácticamente en todos los ámbitos, incluidos el tecnológico y el cultural" ("Imaginar" 633). Entre las reformas constitucionales que surgieron durante la presidencia de Carlos Salinas, la incorporación del cine al sector de telecomunicaciones, así como la apertura del mercado trasnacional que surgió con el Tratado de Libre Comercio implicó cambios importantes para la industria cinematográfica.

Miguel García afirma que se buscó convertir al cine mexicano en un servicio de esparcimiento, lo que ocasionó una búsqueda de rentabilidad económica y la "adopción, imitación y reapropiación de modelos fílmicos extranjeros" (630). Esto resultó determinante para la reaparición de géneros que impactaban masivamente en la taquilla, tales como la CF. Aun así, por la falta de presupuesto para igualar las grandes producciones norteamericanas, el cine mexicano resultaba poco competitivo frente al hollywoodense. De ahí que García asegure que una de las estrategias empleadas para rescatar esta clase de cine radicara en: "Producir una serie de efectos legitimadores mediante la referencia intertextual explícita a obras conocida de la ciencia ficción hollywoodense, la puesta en escena de efectos especiales, y la selección de temas serios, como los problemas sociales provocados por desigualdades económicas, la destrucción del planeta por la acción humana, la violencia de Estado, etc." (634).[269] Por lo anterior, el neoliberalismo no solo implicó una dimensión discursivo-simbólica de carácter político para algunos repertorios de la CF, sino que también contribuyó al regreso de este cine al país. Debemos resaltar que dicho retorno abandonó lo que lo caracterizó en un inicio, esto es, el tono satírico, humorístico y *camp* de películas como *La nave de los monstruos*.

2033 es una distopía que muestra un futuro tecnocratizado en el que el gobierno controla a la clase trabajadora por medio de una bebida: Pactia.[270] Asimismo, la autoridad ha prohibido el culto religioso, los libros[271] y ha enviado a una prisión criogénica a intelectuales, políticos y científicos de oposición. Para García, diversos elementos del filme evidencian esta dimensión discursivo-simbólica de crítica hacia el neoliberalismo. Villaparaíso, como es llamado el lugar

[269] García menciona, como ejemplo del resurgimiento de la CF mexicana, películas como *Polvo de ángel* (Óscar Blancarte, 2008), hecha en coproducción con Colombia; *Sleep Dealer* (Alex Rivera, 2008), realizada con E.E.U.U.; *Depositarios* (Rodrigo Ordoñez, 2010); *Seres Génesis* (Ángel Mario Huerta, 2010), entre otras.
[270] Que nos remonta al "soma" de *Un mundo feliz*, de Huxley. A esto se refiere García como estrategia de intertextualidad con obras canónicas de la CF.
[271] Tal como sucede en *Farenheit 451*, de Ray Bradbury.

donde se desarrolla la trama, se construye sobre oposiciones dialécticas como ateos y creyentes, ricos y pobres; la ciencia se convierte en un método de control del Estado: el corporativismo global se pone a disposición de un régimen militarizado que somete a la población a través de la distribución de narcóticos legales; asimismo, la tecnología se vislumbra como un proyecto modernizador de un México fallido, que termina sumido en una dictadura económica.

Los elementos que componen el discurso crítico de *2033* muestran el desánimo de un sistema político y económico. Esto no solo implica que los filmes de ciencia ficción mexicana, así como la literatura *cyberpunk*, comenzaran a hablar de esta tecnocracia capitalista, sino que el mismo cine de CF resurgiera a causa de las premisas que critica: "Si las películas de ciencia ficción de los sesentas apoyaban el discurso modernizador del Estado, urbanista y tecnológico, el nuevo cine de ciencia ficción critica fuertemente la capacidad del gobierno para usar con responsabilidad las nuevas tecnologías, a la vez que interroga de dónde viene realmente el capital y la innovación científica que se intenta promover" (M. García, "Imaginar" 637-638).

En resumen, las dimensiones de transformación política están ampliamente vinculadas con distintas posturas socioculturales que no solo se relacionan con los regímenes hegemónicos del poder, sino también con la resistencia de subculturas que ayudan a darle un nuevo mapa de significado a los distintos repertorios y conformar otros nuevos. Como bien asienta Even-Zohar:

> Resistance seems to need no explanation when repertoire is imposed by force, as means of political action, against the explicit culture of the targeted population. Throughout history, people resisted conversion, reforms pertaining to beliefs and time-honoured habits. Under totalitarian regimes, people often kept their culture concealed from the public eye, but returned to practicing it the moment it became feasible. In all these

cases, cultural resistance may be only a form of an overt political resistance. (“Culture” 48)

4.1.3 Ambientales y de naturaleza humana

“La última guerra” entra en la línea de ficciones que augurarían, al menos de manera alegórica, la rebelión de los animales en contra del ser humano. Esta hipótesis no solo tiene las implicaciones políticas de una división de clases sociales, sino que también se inserta en la serie de repertorios que abarcan una dimensión discursivo-simbólica vinculada con la destrucción de nuestro ecosistema y las consecuencias ambientales del desarrollo tecnológico.

Diversas obras utilizan esta clase de rebelión alegórica para exhibir, no solo los vicios del ser humano, sino también distintos aspectos sociales y políticos. Una de las más sobresalientes, por el éxito que tuvo en el mercado internacional, es *La rebelión de la granja*, de George Orwell. La novela del británico guarda grandes similitudes con “La última guerra”, aunque lo cierto es que la primera hace un análisis más profundo de los sistemas opresores, debido a la extensión de su metáfora. Mientras que el cuento de Amado Nervo solo hace un recuento sucinto de las circunstancias que dan pie a esta nueva batalla, Orwell elucubra una trama ingeniosa en donde los animales adquieren un papel sustancial para representar a las distintas clases sociales. De ahí que destaque la figura del Viejo Mayor, el cerdo que habla, al igual que Can Canis, al inicio de la historia, y quien también enfatiza la importancia de derrocar al ser humano por los abusos empleados durante su predominancia: “Todo está explicado en una sola palabra: el Hombre. El Hombre es el único enemigo real que tenemos. Haced desaparecer al hombre de la escena y la causa motivadora de nuestra hambre y exceso de trabajo será abolida para siempre” (5).

Una vez que los animales logran correr al granjero Jones de su nuevo territorio y establecer, así, lo que ellos denominan su *Animal Farm*, se establecen una serie de mandamientos que intentan romper con las reglas propias de la humanidad. El consumo de bebidas alcohólicas está prohibido, al igual que dormir en la cama del antiguo granjero. Aun así, las reglas son quebrantadas.[272] Al final, los cerdos, representados por Napoleón y Snowball, violan sus propios mandamientos y terminan por regresar a la casa de Jones, beber alcohol y vestir la misma indumentaria que su antiguo opresor. Las diferencias entre unos y otros se borran por completo y se descubre que los cerdos son iguales humanos o los políticos iguales a los cerdos.

Aparte de historias como "La última guerra" y *La rebelión de la granja*, existen aquellas en la que los animales no presuponen un comportamiento humano; es decir, que no fungen como alegorías sustitutivas de conductas específicas, sino que actúan como animales a pesar de que puedan tener algunos aspectos prosopopéyicos. Mariano Martín Rodríguez,[273] al referirse a *Hans y los insectos*, cuento del escritor español Agustín de Foxá que describe una sublevación por parte de insectos en contra de la humanidad, establece un término para clasificar a este tipo de obras: la xenoficción: "Los animales no son seres humanos de aspecto animal, ni representaciones alegóricas de caracteres o ideas (como, por ejemplo, en la fábula de «La cigarra y la hormiga»), sino que se trata de personajes que actúan coherentemente con el comportamiento imaginado de su especie" (73). De ese modo, vemos que los animales se convierten en tropos de lo poshumano y permiten el análisis de nuestro provenir como especie. Tal como apunta Gabriela Balcarce:

[272] De ahí que los animales lleguen a "un estado tal en el que nadie se atrevía a decir lo que pensaba, en el que perros feroces y gruñones merodeaban por doquier y donde uno tenía que ver cómo sus camaradas eran despedazados después de confesarse ante crímenes horribles" (54).

[273] Quien, de hecho, debía conocer bien la ciencia ficción mexicana puesto que en la introducción que escribe para su edición de *Historias de ciencia ficción. Relatos, teatro, artículos*, de Agustín de Foxá, menciona la novela de *Eugenia*, de Urzaiz, así como *Su nombre era muerte*, de Rafael Bernal.

> Uno de los tantos motivos y enfoques que la temática de la animalidad trae a la filosofía contemporánea es una deconstrucción del humanismo filosófico y político de Occidente, del *subjectum* que pone lo otro de sí, para ponerse él mismo en primer término, la autoposición del sujeto trascendental, que se entroniza en el comienzo de la indagación y se constituye fundamento. (38)

En esta línea en particular encontramos distintas novelas de ciencia ficción que especulan, a través de fábulas ambientalistas, la rebelión de los animales en contra de la especie humana, lo anterior, no solo con el objetivo de hacer una crítica hacia las consecuencias que el desarrollo tecnológico puede tener en el planeta, sino que también son muestra de que la naturaleza humana es autodestructiva. De ahí que llamemos a esta dimensión ambiental y de naturaleza humana puesto que su discurso apunta, por un lado, a concientizar sobre las consecuencias que tienen nuestros actos en el medio ambiente, y, por otro, sobre la naturaleza, en muchos casos corrosiva, de nuestra especie.

En el ámbito internacional, encontramos una gran cantidad de textos de CF que exploran estas temáticas. Podemos mencionar *La guerra de las salamandras,* publicada por Karel Čapek en 1936, explora la insurrección de los animales contra la especie humana. Los perros también tienen un importante protagonismo en *Sirio* (1954), de Olaf Stapledon, así como en *Corazón de perro*, escrita en 1925 por Mijaíl Bulgakov.

Un ejemplo de obra mexicana que usa esta dimensión discursivo-simbólica, tanto en su aspecto ambiental como de naturaleza humana, es la novela del escritor Rafael Bernal, *Su nombre era muerte* (1947). Conocido mayormente por su ópera policiaca *El complot mongol,* Bernal incursionó en un tema que guarda poca relación con los cánones estrictos de la CF. Salvo por la

confrontación que existe entre naturaleza/hombre, un tema que ha sido abordado en distintas películas y novelas de CF,[274] *Su nombre era muerte* más podría pasar como una novela de corte fantástico en la misma línea de autores que utilizaron a la selva como locación discursiva, como sucede con gran parte de la producción del escritor uruguayo Horacio Quiroga. Aun así, la mayor parte de las compilaciones y libros ensayísticos sobre CF mexicana consideran a *Su nombre era muerte* como una importante novela de ciencia ficción.[275] De ahí que la sumemos a esta dimensión y procedamos a un análisis sobre ella.

La novela de Rafael Bernal nos narra la historia de un hombre que se refugia en la selva Lacandona, en donde aprende a interpretar el lenguaje de los mosquitos y descubrir una intriga que han forjado en nuestra contra. Desde el inicio de la historia, el protagonista manifiesta su animadversión hacia el ser humano (8) y habla de la selva como un refugio en donde se dedica a beber aguardiente y olvidar su lamentable condición de hombre (12). La misantropía del personaje deriva de las atrocidades cometidas por la humanidad y de ahí que la selva y las "tribus" que habitan en ella le parezcan un resguardo.

En esta novela, no solo los mosquitos son representantes de la naturaleza. Los mismos lacandones se muestran como raza inmaculada, protectora de los espíritus de la selva aunque, cabe decirlo, se exhiben desamparados y demasiado incautos.[276] El hombre blanco, en cambio, es una

[274] Entre las que podemos destacar el conocido filme de Steven Spielberg, *Jurassic Park* (1993), basada, a su vez, en la novela del autor de ciencia ficción, Michael Crichton.
[275] En "Un destructor cuenta su historia", prólogo a la edición digital hecha por JUS, escribe Alberto Chimal: "*Su nombre era Muerte* no tiene ninguno de los elementos comúnmente asociados con la ciencia ficción que se hicieron populares en aquel periodo —robots, naves espaciales, planetas lejanos, etcétera—, pero sí, en cambio, una especulación muy interesante sobre la posibilidad de una inteligencia no humana, paralela a las de obras que van de *Hacedor de estrellas* (1937) de Olaf Stapledon a *Solaris* (1961) de Stanislaw Lem" (Chimal, "Un destructor").
[276] A este respecto, dice Alberto Chimal: "Uno de los rasgos más discutidos de esta novela —su visión condescendiente de los pueblos originarios de México, que se representan como ingenuos e indefensos ante el «Hombre blanco»— hace eco del profundo racismo que hasta hoy es un defecto vergonzoso de la cultura nacional (Chimal, "Un destructor").

constante amenaza y de ahí que "Tecolote Sabio", como llaman al protagonista, tenga que desplazarse continuamente con las tribus a efecto de evitar el contacto con los de "su raza", como más adelante sucede cuando un grupo de científicos logra arribar al lugar en el que se esconden. Esta yuxtaposición también permite analizar conceptos básicos de la naturaleza humana que se transfieren a través de la metáfora de la animalidad. Como dice Gabriela Balcarce:

> La temática de la animalidad se ofrece como blanco de indagación filosófica estructural para abordar y evaluar los conceptos básicos de constitución del sujeto y de lo humano, de su sí-mismo, así como también de aquello que hoy denominamos, antropomórficamente, el animal. En la constitución de dicho umbral se reflejan las distinciones entre cuerpo y alma / mente / espíritu; así como también la relación con lxs otrxs y de sus modos opresivos silenciados por el juego de espejos. (40)

A pesar de la somera tranquilidad que Tecolote Sabio logra obtener en sus primeros años de retiro, el zumbido de los mosquitos se vuelve una tortura constante y a su vez una obsesión. Por eso el protagonista comienza a estudiar el comportamiento y la organización de estos insectos enfocándose en el sonido que producen: "Desarrolle un sistema donde incluía las intermitencias, lo agudo o lo grave del sonido, lo prolongado de los intervalos y la nota musical en la que se emitían" (30). Tras la redacción de diccionarios interpretativos y la confección de un instrumento especial para reproducir el sonido, el protagonista logra comunicarse con los mosquitos. Debido a esto comprendemos que esta especie ha conformado, desde miles de años atrás, una civilización regida por el Gran Consejo, misma que representa, dentro de la dimensión discursivo-simbólica de carácter ambiental, la voz de la naturaleza que reclama al ser humano el haberse considerado superior a todas las demás criaturas. El Gran Consejo es también una pequeña organización político-social en la que algunos mosquitos son tratados como esclavos, tales como los

proveedores. Otros, más respetados, conforman el ejército; por último, existen aquellos que desde sus recintos sagrados dominan a todos los demás.

Además de una crítica ambiental y sobre la naturaleza humana, expresada en el hecho de que se descubra una especie que decide dominar a la nuestra, la novela también posee ciertos tintes políticos. En "*Su nombre era Muerte.* La novela contra la sociedad secreta", artículo publicado por Xalbador García en *Tierra Adentro*, el autor nos explica que Bernal, como miembro de la Unión Nacional Sinarquista, reprobó ciertos aspectos religiosos y organizacionales sobre esta agrupación nacida en 1937, particularmente, el poder que tenía un mando secreto llamado "La Base", el cual tenía liderazgo sobre los distintos organismos de mando, supuestamente independientes.

> En *Su nombre era Muerte*, Bernal enfilará su crítica en contra de este organismo secreto por tratar de vulnerar la UNS desde sus entrañas. Denunció así la mezquindad de sus líderes . . . La mención de un «Gran Consejo» no puede leerse como casualidad, menos cuando sus características son ostentar un gran poder, ser autoritarios y acallar violentamente cualquier intento de crítica hacia su actuar. (X. García)

Si bien la dimensión política resulta interesante, debemos abarcar en este apartado la crítica establecida hacia la naturaleza humana. Tal como sucede en "La última guerra", el cuento de Amado Nervo, *Su nombre era Muerte* no solo plantea una rebelión animal como simbolismo del declive ecológico, sino que resalta la capacidad de destrucción de nuestra especie: "Bernal enfatiza nuestro desvalimiento ante lo que no alcanzamos a comprender… y también las formas en que, en semejantes circunstancias, nuestros instintos más primitivos amenazan con apoderarse de nosotros" (Chimal, "Un destructor"). Por ello, los mosquitos, a pesar de exponerse como una colectividad tiránica, replantean una y otra vez los defectos que hacen inferior a nuestra especie: "Tal vez algún

día alcancen nuestro grado de perfección y comprenderán todas estas cosas. Por lo pronto, según entiendo, es tal el afán que tiene cada individuo en mandar y poseer, que todos se desvelan y comen las manos tras los puestos de gobierno y esto hace su vida en común insufrible" (Bernal 91).

Ante esta lógica de autoridad y necesidad de poder, el protagonista termina por aliarse con el Gran Consejo. Su unión con los mosquitos le permite castigar a los lacandones cuando no obedecen sus caprichos y reafirmarse a sus ojos como una deidad.[277] Lo mismo ocurre cuando llega el grupo de científicos. Tecolote Sabio comprende que, con la ayuda de los insectos, podrá satisfacer su necesidad de dominio:[278] "Mira que te haríamos el más poderoso de entre los hombres, que todos estarían a tu mandato y a tu voluntad; tendrías sobre ellos derecho de vida y muerte y te daríamos una guardia impasible que te protegiera contra sus asechanzas. Piensa, en esto, hombre" (Bernal 123).

Con la asistencia de Tecolote Sabio, los moscos comienzan a organizar su predominio sobre la raza humana. Para lograr esto se proponen establecer ejércitos que esparzan enfermedades, algunas de ellas, aún desconocidas por la ciencia. Solo a través de la sumisión absoluta y un tributo de millones de esclavos que entreguen su sangre los mosquitos admitirán un armisticio: "El plan es mantener a los hombres como una especie de ganado para satisfacer sus necesidades de sangre.

[277] Entre las peticiones que el Tecolote Sabio le hace al Gran Consejo al inicio, está la de no continuar picando a los lacandones con los que habita. Eso lo hace parecer, a ojos de las tribus, el "Kukulcán blanco" (69). De ahí que, a pesar de que los moscos advierten sobre la organización defectuosa de los seres humanos y la necesidad imperiosa de dominarse unos a otros, el protagonista trate de unir las tribus lacandonas en una sola, aunque comprende que la naturaleza humana es difícil de doblegar. Por ello termina sometiéndolos a través del control que tiene sobre los mosquitos, quienes atacan y esparcen enfermedades a solicitud de Tecolote Sabio.

[278] Incluso, termina por agreder a la propia selva que lo acoge cuando decide herir a un venado y ofrecérselo a los moscos para que sacíen su hambre. Aunque el gesto de compunción del animal horroriza a Tecolote Sabio, los moscos le replican: ¿Cómo no te horrorizaba el matar a tantas proveedoras cuando eras nuestro enemigo? (96). Más adelante, cuando los mosquitos piden sangre humana, Tecolote Sabio decide exigir a los lacandones que hieran ciervos y los dejen en las puertas de sus casas. Posteriormente, con la llegada del grupo de científicos, a fin de que no hieran a la señorita Johnes, el protagonista termina por ofrecer a los lacandones como tributo de sangre.

Una vez establecido el nuevo orden mundial, le ofrecen al protagonista ser su mediador con los súbditos humanos, con lo que le darán el reinado ante los hombres" (X. García)

En su mayoría, las pretensiones de los insectos pueden sonar tiránicas. A ellos corresponde una voz disciplinaria, similar a la de una deidad castigadora, que busca abolir la necesidad humana de destruir su entorno y gobernar a las demás especies. Por ello, algunas de las medidas propuestas pretenden destruir todo vestigio de supuesta civilización: "Se cerrarían y destruirían todas las fábricas, se acabarían los ferrocarriles, se prohibiría el uso de luz eléctrica y de toda fuente de armas" (Bernal 139). Sin embargo, todos los planes de los mosquitos se ven contrariados por la llegada del grupo de científicos, provenientes del Gobierno, cuya misión es estudiar a los lacandones y ver la posibilidad de "incorporarlos a la civilización" (150). Entre la comitiva se encuentra la señorita Johnes, una secretaria que cautiva a Tecolote Sabio, despertando en él peligrosas pasiones: al descubrir que ella se encuentra comprometida con un miembro de la expedición y verlo como un contrincante, el protagonista decide asesinarlo. Los mosquitos, ávidos de iniciar su conquista, deciden ayudar a Tecolote Sabio y atacar a Godínez, quien muere al contraer una terrible enfermedad transmitida por los piquetes.

La ira de Tecolote Sabio pone en evidencia su condición de ser humano. Ahora, no solo la misantropía que lo llevó a recluirse lo impulsa a aniquilar a la raza humana, sino que los celos y la venganza se convierten también en su móvil:

> El hombre era como Godínez, que le roba su mujer al que lo ha ayudado, al que le ha dado el pan. Así eran todos los hombres, como perros y perras, o peor que ellos, y nada malo había en esclavizarlos y ordenarlos. Seguramente que los hombres eran más

> perversos que los moscos; así que éstos merecían el dominio del mundo y yo el poder sobre los hombres. (Bernal 220)

Tecolote Sabio resuelve, en un inicio, ayudar a que el Gran Consejo concluya con el propósito de establecer su dominio en la Tierra. Empero, una circunstancia lo hace cambiar de parecer: el hecho de que los mosquitos anuncien que procederán a alimentarse de la sangre de la señorita Johnes, por ser la más dulce de todo el grupo. Esto último lleva al protagonista a sabotear los planes del Gran Consejo. Para ello, incita a las clases bajas de insectos a rebelarse en contra de los altos mandos, lo anterior, argumentando que se les ha mentido sobre Dios: "El Gran Consejo les ha ocultado la verdad más importante de todas, les ha ocultado la existencia de Dios . . . Y el hecho de que Dios exista, de que Dios lo haya creado todo, nos hace a todos iguales" (231).

Respecto a la negación de Dios por parte del Gran Consejo, Xalbador García apunta que es una parábola del abandono de los ideales católicos y religiosos iniciales de la Unión Nacional de Sinarquistas: "El Gran Consejo que niega a la divinidad, y en consecuencia a los paradigmas que esta representa, es el gran cáncer de esa sociedad, tal como lo percibía Bernal dentro de la UNS" (X. García). Asimismo, podemos agregar que, como parábola de la naturaleza humana, nos muestra que el mismo Tecolote Sabio opta por la necesidad de dominio y poder, por encima de la espiritualidad. A lo largo de la novela, sus cavilaciones respecto a ayudar a los conquistadores derivan justamente de creer o no en la idea de Dios.[279] A pesar de todo lo anterior, al final, al descubrir el amor que siente por la señorita Johnes, Tecolote Sabio decide rebelarse contra el Gran

[279] "En ese momento, sentado junto al río, yo comprendía que no debía pensar en esas cosas, pero pensaba en ellas sin querer: me asaltaban, sentía un temor indescriptible, un temor vago y a la vez concreto, frente a Dios. Y por eso me aseguraba a mí mismo, diciéndome que Dios no existía, que el mundo se había formado por la casualidad y no sé cuántos desatinos inspirados en unos libros pseudofilosóficos que leí allá en mis mocedades. Y si el mundo se había formado por casualidad, esta ponía en mis manos poderosas, en mi inteligencia, el poder de destruir el orden reinante y crear otro" (161).

Consejo, no para salvarse a sí mismo o la humanidad, sino para rescatar a su amada: “Si todo esto hubiera sucedido antes, cuando en mi alma había tan solo odio, mi grandeza hubiera subsistido. Pero el odio y el amor no pueden vivir juntos, el uno destruye al otro; y en mi alma triunfó el amor” (230).

En resumen, *Su nombre era muerte* pone en evidencia la frágil línea que divide a la CF de otros repertorios de la literatura de la imaginación, así como el grado de intersticialidad de muchos de sus productos. Las dimensiones discursivo-simbólicas nos ayudan a identificar tópicos y estructuras que ayudan a construir el mercado y la institución de un sistema, como sucede con esta obra de Rafael Bernal, misma que ha sido considerada parte de la CF por los distintos productores e investigadores con base en el discurso que aborda y la simbología de su metáfora ambiental.

4.1.4 Sexuales y de género

El Premio Puebla nos ayuda a identificar ciertas condiciones de exclusión de la CF en nuestro país. Como ejemplo de esto último, encontramos el hecho de que dicho distintivo ha galardonado, con

su primer lugar, únicamente a cinco mujeres. La primera en obtenerlo fue Gabriela Rábago Palafox, quien en 1988[280] se hace meritoria del premio con "Pandemia". A ella le siguieron Isabel Velásquez,[281] Olga Fresnillo y María Luisa Erreguerena Albaitero.[282] En el año 2017, Atena Cruz se hizo meritoria del mismo premio con el cuento "Una mujer solitaria". Asimismo, hay dos compilaciones que se han conformado con cuentos de CF escritos por mujeres: *Ginecoides (Las hembras de los androides)*, realizada por Jorge Cubría en el año 2003, y *La imaginación: la loca de la casa* (2015), de Bernardo Fernández *Bef*:

> La lista de autoras antes del final de siglo es magra: Marcela del Río, Gabriela Rábago Palafox, la catalana avecindada en México Blanca Martínez y algunas más. Hay muchas mujeres que publican uno o dos cuentos, incluso varias ganadoras de los pocos premios de cuento fantástico convocados en México, pero es hasta muy recientemente que se puede hablar de un grupo de autoras dedicadas de manera consistente a la literatura de la imaginación. (B. Fernández 15)

A este esfuerzo podemos añadir el número 4 de la revista *Umbrales*, de Otoño de 1993, en cuya editorial se asentaba lo siguiente:

> Alguien por ahí comentó que si la literatura fantástica mexicana era un «club de machos» donde no estaban autorizadas a entrar las mujeres y que *Umbrales* reflejaba esa apreciación. Lamentamos haber causado esa impresión . . . esta edición de

[280] En esta edición, el jurado estuvo compuesto por Héctor Chavarría, quien había ganado la segunda edición del Premio en 1985; Adriana Rojas Córdova, meritoria de una Mención Especial en la misma edición por "Orquídeas"; así como por José Luis Zárate.
[281] Originaria de Ensenada, Baja California, obtiene el premio en 1990 con "Manco a orillas del Floss". También, en 2001, obtuvo el Premio Binacional de Novela Joven Frontera de Palabras/Border of Words por *Gordas, historia de una batalla.*
[282] Schaffler añade que, en el Premio Kalpa, de los 20 finalistas en 1992 y 1993, cinco fueron mujeres (Editorial, 2)

> *Umbrales* ofrece, para sacarse la espina, una muestra de cuentos de escritoras mexicanas . . . Ah, para completar la edición, también hay algunos cuentos de ~~machos~~ (sic) escritores mexicanos, para no perder la costumbre (Schaffler, Editorial 2)

En septiembre de 1994, por ejemplo, para el número 4 de la revista *La langosta se ha posado*, se emitió una edición especial que contenía cuentos escritos únicamente por mujeres: se publicaron textos de Gabriela Rábago Palafox, Olga Fresnillo, Isabel Velásquez Oliver y Adriana Rojas Córdoba, quienes habían adquirido relevancia por ser ganadoras o finalistas dentro del Premio Puebla. A estos nombres se sumaron los de María Jáuregui o Indra Leyva Flores.

Por todo lo anterior, podemos apreciar que la CF mexicana ha sido esquiva en el momento de abordar tópicos tan sustanciales como los estudios de género. Podemos encontrar algunos ejemplos como el mencionado texto utópico de Juan Nepomuceno Adorno, quien en "El remoto porvenir" habla sobre los derechos de las mujeres. En su futuro anhelado se habla sobre la supresión de oficios como la prostitución, esto último, no en el sentido de coercer la libertad sexual de la mujer, sino por limitar el oprobio común de quienes controlan estos oficios:

> ¡Tiempos ya pasados en que la muger aislada y miserable tenía que vender sus gracias, contrastando y al fin despreciando el pudor con que la misma naturaleza la dotara cual de un poderoso y salvador instinto! […] no se vuelven los ojos a vuestra despreciable crónica sin hallar los tristes y melancólicos siglos en que la sociedad era una plaga de dolencias infames, y la muger un ser vendible y susceptible de convertirse en el conjunto mas asqueroso de podredumbre y vicios! […] ¡La Providencialidad[283]

[283] De acuerdo con Carlos Illades: "Adorno se asumió practicante de la religión «Providencial» —fecha su origen con el momento mismo en que el hombre apareció en la tierra— y recusó tanto a ateos como panteístas, por negar o no comprender el alcance de la acción divina. A la vez que aceptó el libre albedrío, consideró que medios y fines son

> humana ha vindicado los derechos de la muger, de ese sér Providencial por excelencia […] la muger se ha emancipado de su antigua debilidad y servidumbre. Ella es la consócia del núcleo en el que nace, y desde la cuna tiene los mismos derechos que los infantes varones. (110)

Asimismo, Nepomuceno Adorno evoca un panorama jurídico de inclusión. No deja de sonar retrógrado hablar de la "debilidad y servidumbre" de la mujer; sin embargo, también hace invitación a aceptar que existe una situación desfavorable que debe suprimirse: "¡Y tú, triste y oprimida muger de los pasados tiempos! ¡Cuántos dolores sufrías hasta hundirte en el vicio, y cuántos hacías sufrir una vez enviciada! En tí sembraba el hombre una amarga semilla de oprobio y de miseria, y recogía á su vez la venenosa y funesta cosecha de sus crímenes, germinada en tu débil y corrompido seno!" (110).

Otros ejemplos siguen a la obra de Nepomuceno Adorno. Es importante resaltar que, para abordar la posición que se ha tenido respecto a pensamientos como el feminismo en la CF mexicana, como parte de una dimensión discursivo-simbólica de sexualidad y de género, debemos centrarnos en las autoras. Para este efecto, abordaremos dos textos de las mencionadas ganadoras del Premio Puebla: "Pandemia", de Gabriela Rábago Palafox, y "Feliz Advenimiento", de Olga Fresnillo, lo anterior, por continuar resaltando el grado de consagración específica al que hemos hecho referencia y que se fortalece con la obtención de distintivos, como lo es este prestigioso galardón.

Respecto a la obra de la escritora Gabriela Rábago Palafox, debemos mencionar que dicha autora incursionó en diversos géneros de la literatura fantástica. Además del multicitado premio

necesarios por ser creados por Dios (186).

que obtuvo con "Pandemia", también fue meritoria del segundo lugar en el certamen "Premios Literarios Estatales 1989", convocado por el Instituto Mexiquense de Cultura, con su antología *La voz de la sangre*, que reúne once cuentos de misterio y terror. De igual modo, su libro infantil *Relatos de la ciudad sin dueño*, obtuvo el Premio Nacional "Juan de la Cabada".

Los temas que Gabriela aborda en su obra son variados y no es extraño que se le asocie con la literatura de culto, a la par que con el feminismo. De ahí que en el *blog* "La nueva ciudad de las damas. Feminismo y literatura",[284] Eve Gil se refiera a esta escritora de la siguiente manera: "Pocos autores y pocas autoras pueden presumir de ser polifacéticos como la por hoy injustamente olvidada Gabriela Rábago Palafox, de las voces más transgresoras y originales de la reciente literatura mexicana" (Gil).

En "Pandemia", Rábago Palafox nos describe un futuro asolado por el VIH, HTLV/III o LAV.[285] Aunque al inicio se creía que solo los homosexuales eran portadores de este virus, la enfermedad termina por afectar a todas las personas, mermando considerablemente la población occidental. En este escenario posapocalíptico encontramos a Elisa, la protagonista de la historia, una mujer que, tras la reciente partida de su hermano y la pérdida de amigos y familiares, rememora su pasado al recorrer las solitarias calles de su ciudad.

Es importante mencionar, en primer lugar, el orden temporal de "Pandemia", mismo que consiste en una anacronía conformada por analepsis externas y mixtas. Resaltamos lo anterior debido a que conocemos gran parte de los hechos a través de un narrador heterodiegético que relata,

[284] Este *blog* rescata las publicaciones que Eve Gil inició con el nombre *La trenza de Sor Juana*, columna que apareció en el suplemento cultural del diario Excélsior y en las que dicha autora compiló cientos de biografías sobre escritoras y pensadoras, nacionales e internacionales.
[285] Inicialmente, el HLTV-III (Human T-Lymphotropic Virus Type III) y el LAV (Lymphadenopathy Associated Virus) eran tratados como virus diferentes al SIDA, sin embargo, a partir de 1986, fueron renombrados como HIV.

de manera retrospectiva, los inicios de la epidemia de VIH, situación que tiene lugar en la época en la que Rábago Palafox escribe el relato. De ese modo, nos remontamos a la problemática social que existía en la década de los 80's, cuando la enfermedad era asociada con la homosexualidad masculina: "La primera información sobre el HTLV/III revivió uno de los tabúes más espinosos de la historia judeo-cristiana: la homosexualidad, más ampliamente conocida como la plaga de Sodoma y Gomorra. Y, hoy, de California, Nueva York, Haití, Puerto Rico, Francia, Brasil, México… Los primeros casos registrados se dieron entre hombres homosexuales" (Rábago 62).

A través del recuento de hechos realizado por el narrador, Gabriela Rábago Palafox aprovecha para quejarse de los prejuicios religiosos que circundaban al SIDA en esa época y elabora una defensa a través de algunos personajes históricos que son citados en el cuento. Como ejemplo de esto último encontramos las palabras pronunciadas por el jesuita John J. McNeill:[286]

> Durante largo tiempo hemos cargado los hombros de esos hermanos nuestros que se llaman a sí mismos gay, con un pecado inexistente, surgido de un error de traducción. ¿Hasta cuándo reconoceremos que el pecado de Sodoma y Gomorra fue la falta de hospitalidad debida a los extranjeros —es decir, la falta de amor— y no el de la lujuria homosexual, como tanto se ha difundido? Nos hemos olvidado del amor y osamos castigar a quienes tal vez sí lo practican, simplemente porque no estamos de acuerdo con sus preferencias sexuales" (63-65).

[286] McNeill, nacido en Buffalo en 1925, fue ordenado como sacerdote jesuita en 1959. Su carrera eclesiástica y teológica se caracterizó por la defensa de la homosexualidad. En 1976 publica *La iglesia y la homosexualidad*, uno de los primeros ensayos católicos enfocados en este tema. Por lo mismo, durante la época de los 80's, participó en numerosos programas televisivos. Gabriela Rábago Palafox pudo haber retomado sus palabras de alguno de estos últimos.

Estas declaraciones, así como las pronunciadas por un representante del Front Dalliberament Gai de Catalunya,[287] son parte del discurso crítico de Rábago Palafox. Apesar de que la ciencia desmiente que el virus sea un mal propagado exclusivamente por los homosexuales, los hombres parecen ser los más afectados por la pandemia. Los que no murieron a causa de la enfermedad se vieron forzados a refugiarse en países orientales, como en el caso de Mauricio, el hermano de Elisa. De igual modo, durante su caminata por la ciudad, la protagonista recuerda a Óscar, su otro hermano, quien murió meses atrás: "Lo mismo que Eduardo, Germán, Luis y una lista interminable" (60).

El cuento realiza una crítica hacia los prejuicios sociales en torno al SIDA, pero también parece confirmarlos. De acuerdo al narrador, durante el inicio de la pandemia, los afectados eran los "homosexuales y bisexuales masculinos, drogadictos que utilizaban la vía intravenosa, hemofílicos, haitianos, personas en las que no se había identificado ningún factor de riesgo, y heterosexuales que hubieran tenido contacto sexual con enfermos del mal" (62); en el caso de las mujeres, que correspondían a un 7% de los contagiados, se trataba de "prostitutas, drogadictas y compañeras sexuales de pacientes infectados" (62). A pesar de la entusiasta defensa que se pone en boca de algunos personajes del cuento como el jesuita McNeill, "Pandemia" parece corroborar ciertos tabúes vinculados con la enfermedad. De ahí que reconozcamos ese deterioro social, implícito en la expansión del virus:

[287] "Se habla de que nuestro amor mata, y esto es cierto sólo en parte. A todos vosotros, gays y lesbianas principalmente, que sabemos claramente lo que queremos, y a todas las personas que lucha para conseguir el pleno derecho de nuestro cuerpo; a todos les decimos que el amor o la práctica homosexual no matan y, suponiendo que lo hicieran, preferimos morir de este amor y no a consecuencia de los otros amores que sí matan de verdad. Consideremos el amor de los señores que tienen el poder de las bombas, armas, misiles y centrales nucleares. El amor de estos mismos señores a los medios de comunicación con el fin de anular el cerebro de cada persona y así podernos manipular tranquilamente. El amor del gobierno de los EUA a las dictaduras que asesinan con toda impunidad. El amor del Vaticano a la decadencia y el estancamiento. ¡Amores todos que sí son verdaderamente terroríficos y destructores!" (64).

> Pase lo que pase, el SIDA tendrá consecuencias de largo alcance sobre el sexo en general y sobre la homosexualidad en particular. La enfermedad tendrá un impacto significativo en las opciones que la gente gay elija. Menos gente emigrará a las mecas gays por temor a la enfermedad, y los que ya residen en los guetos evitarán situaciones que consideren peligrosas en este sentido. La economía gay y el aparato político por ella financiado quizá muestren ser efímeros. El temor al SIDA ha afectado ya a la ideología sexual. Justo cuando los homosexuales acababan de conseguir quitarse la mancha de enfermedad mental, se encuentran ahora metafísicamente vinculados a una imagen de deterioro físico letal. (Rubin 43)

Esto no excluye que la enfermedad continúe propagándose de manera exponencial en la sociedad de "Pandemia", afectando a toda la población en su conjunto: "Además de los solteros, morían los *pater familiae*, los maridos fotografiados el día de su boda, los curas y los ministros de gobierno" (63). El virus termina por alcanzar a mujeres y niños y a toda esa "gente de bien" que trataba de defenderse con oraciones, medallas y palmas benditas (62).

Podemos establecer que el discurso de "Pandemia" se centra, primordialmente, en la homosexualidad masculina. No obstante, pueden identificarse ciertos aspectos en torno al lesbianismo que debemos enfatizar. Destacamos, primero, el hecho de que puede suponerse que la protagonista es lesbiana toda vez que, de acuerdo con el narrador, ella ha adoptado, junto con su "compañera", a la hija de unos gitanos que perecieron por la enfermedad: "Daina tenía con ellas casi seis meses y se adaptaba admirablemente a los cambios que se le presentaban. Preguntó si debía llamar madre a algunas de las dos . . . observaba todo pero sus cuestionamientos eran escasos. En la época de la pandemia a los niños no les sorprendía nada" (65-66). Prácticamente, esta es la única referencia que se hace sobre el posible lesbianismo de Elisa. El cuento no presenta más

información acerca de su pareja ni sobre su vida en común. Aun así, podemos inferir que hay un mensaje velado, implícito en el hecho de que el cuento de "Pandemia" parte del supuesto de que la población masculina ha mermado sustancialmente. Resaltemos, en ese ámbito, que la mayoría de los personajes que aparecen en "Pandemia" son mujeres: la propia Elisa, quien llega a la nevería italiana que alguna vez atendió Pietro Chiandoni, y en donde ahora solo se encuentran las: "Mismas meseras de uniforme color de rosa y delantal blanco" (66) y en donde los únicos clientes son una mujer de mediana edad y, en otra mesa, una nieta con su abuela. Los únicos hombres que Elisa ve al deambular por la ciudad pertenecen a un grupo de niños que: "Jugaban a la ambulancia. Dos hacían una imitación bastante convincente de la sirena. El enfermo se revolvía en el suelo mojado, apretándose el abdomen con ambos brazos" (65). Fuera del grupo de niños, los hombres adultos son fantasmas del pasado: está Mauricio, el hermano de Elisa, quien se comunica con ella a través de unas cartas que llegaron tiempo atrás. Óscar es el hermano menor que murió hace unos meses, en circunstancias parecidas a Eduardo, que era "casi un hermano, o más que eso" (67).

Podemos identificar un interesante cambio de paradigmas en esta sociedad futurista: el hecho de que la ciudad está poblada primordialmente por mujeres, situación que tiene diversas implicaciones entre las que resalta la libertad sexual de su protagonista. No hay mayores referencias sobre el posible lesbianismo de Elisa. Esto se menciona de manera tácita y con una espontaneidad que puede sugerir que en este nuevo orden social no resulta alarmante. En el café de Pietro Chiandoni, la mesera se ofrece a servirle un helado a Elisa con el objeto de que ella se lo lleve a su hija adoptiva: "Es una lástima que nunca la haya traído por acá" (68), comenta la mesera, con naturalidad.

Cerca del final de "Pandemia", una de las pocas clientas que se encuentra en la nevería se levanta de su mesa y mira a Elisa quien, al ver a la mujer, rememora ciertas palabras pronunciadas

por Eduardo, su amigo gay que falleció hace poco: "Es algo impreciso en los ojos o en la manera de sonreír, decía Eduardo. Una especie de lenguaje secreto o una contraseña. Cuestión de sensibilidad, de vibra. Tampoco hace falta decir nada: crees que lo sabes y no te equivocas" (68).

Las palabras de Eduardo pueden referirse a un reconocimiento amoroso entre dos personas. Al menos sabemos que Eduardo era homosexual y que, en su lecho de muerte, se lamentó por tener que abandonar a Rafa, su pareja. De ahí que Elisa lo recuerde al cruzar miradas con la mujer de la nevería, la cual, al ver que Elisa le ha sonreído, se acerca hacia ella y le dice: "—Vine aquí durante veinte años, nunca te encontré. ¿Podríamos caminar juntas? Hacia el sur, claro. Yo no tengo prisa" (68).

La alusión que hace la mujer respecto a no haber encontrado a Elisa en los veinte años que visitó la nevería de Pietro Chiandoni sugiere que, tras la pandemia, el mundo ha cambiado y permite un reconocimiento libre y sin prejuicios entre dos mujeres y posibles pretendientes. Tal como se argumenta en el cuento, tras el desarrollo de la enfermedad: "A la comunidad homosexual, que mantenía solo medio encubierto su estilo de vida, le quedaba el consuelo de una realidad más digna" (63). Los estigmas se vieron desplazados cuando la "gente de bien" y los religiosos recalcitrantes también sucumbieron a causa del VIH. El fallecimiento del 93% de los hombres implica un replanteamiento de los sistemas patriarcales y heteronormativos y, por lo mismo, de la expresión sexual. No se afirma, necesariamente, que Elisa sea lesbiana, sino que el punto de vista ideológico del narrador, quien hace un recuento inicial de la situación discriminatoria en contra de los homosexuales y, más adelante, de la confrontación contra estos prejuicios, determina una postura diferencial en cuanto a la protagonista de la historia.

Lo último sugiere la posibilidad de que Elisa, al redescubrirse en esta sociedad poblada principalmente por mujeres, se haya visto libre de esa heterosexualidad compulsiva y, simplemente, el lesbianismo adquiera un contexto distinto. Después de todo, uno de los principales problemas en torno a la crítica lesbiana es definir, justamente, a la lesbiana: "¿Una mujer que quiere a otra mujer? ¿Una mujer que ama a otra mujer? ¿Una mujer que desea a otra mujer? ¿Es suficiente que esto ocurra una vez a lo largo de su vida solamente con una mujer o tienen que ser más de una para que se le considere lesbiana?" (Torras 126). Por lo mismo, fuera de las implicaciones que pueda tener el hecho de que Elisa cohabite con una mujer o parta del café en compañía de otra, lo que resulta relevante es esta reinterpretación del mundo que la rodea: "La lesbiana, nos dice Wittig, no es una mujer, no es el sujeto social mujer, sino el sujeto de una particular «práctica cognoscitiva» que permite rearticular las relaciones sociales y las condiciones mismas del conocimiento desde una posición excéntrica respecto a la institución de la heterosexualidad" (de Lauretis, 95).

A pesar de lo anterior, es importante establecer que no hay una visibilidad o forma de expresión lésbica dentro del cuento "Pandemia". De hecho, resalta el silencio de la autora al abordar este tema en particular. A pesar de que se intenta romper con el tabú de la homosexualidad y el SIDA, el narrador prefiere acudir a formas de *suspense* narratológico y ocultar el lesbianismo de Elisa o referirlo de manera interpretativa, lo que comprueba la falta de un discurso abierto y sin restricciones, en torno a esta temática. Incluso, debido a lo anterior, podemos poner en duda el lesbianismo de la protagonista puesto que nunca se menciona de manera explícita, sino a través de ciertos datos sujetos a la interpretación del lector.

Lo anterior confirma esa manera subrepticia y tangencial de abordar el tema de la homosexualidad en gran parte de las manifestaciones literarias y en la CF. Ni siquiera podemos afirmar que esto derive del contexto social que se vivía en la época en la que Gabriela Rábago

Palafox escribió el cuento. Aunque este puede ser un factor determinante, lo cierto es que la CF mexicana adolece, hasta la fecha actual, una alarmante vacuidad al hablar sobre temas de género. Textos como "Pandemia" demuestran que esta clase de literatura no ha logrado enfatizar al sujeto lésbico de manera directa, sino que opta por usar la metáfora o la alegoría. A pesar de que esta es una de las características de la distopía, lo cierto es que "Pandemia" elude por completo este tema sujetándolo incluso a un análisis secundario que no rescata las tipologías críticas del argumento principal.

Respecto a esto último, resulta revelador que el cuento de Rábago Palafox solo defienda la homosexualidad masculina ante los prejuicios vinculados con el SIDA. Cabe recordar que, de acuerdo con la narradora, el 7% de la población afectada, consistente en mujeres, estaba conformado por prostitutas, drogadictas o que tenían relaciones sexuales con infectados. Las lesbianas no forman parte de esta cifra debido a que escapan cualquier línea discursiva de "Pandemia". De hecho, la única vez que se menciona la palabra "lesbiana" es en el discurso realizado por un representante del Front Dalliberament Gai de Catalunya: "A todos vosotros, gays y lesbianas principalmente, que sabemos claramente lo que queremos, y a todas las personas que lucha para conseguir el pleno derecho de nuestro cuerpo; a todos les decimos que el amor o la práctica homosexual no matan y, suponiendo que lo hicieran, preferimos morir de este amor y no a consecuencia de los otros amores que sí matan de verdad" (Rábago 64). Esto demuestra que, a pesar de proponer un discurso crítico, el cuento de Palafox no logra encarar aquella temática, sujetándose a las restricciones propias de la literatura en general.

En resumen, "Pandemia" presenta una resignificación de las relaciones heteronormativas al proponer una sociedad en la que no solamente proliferan las mujeres, sino en la que la homosexualidad ya no está prohibida. Es importante enfatizar que el lesbianismo se presenta de

manera elusiva, principalmente, porque cualquier referencia al mismo resulta interpretativa y nunca explícita. Esto no exime la inferencia de una revaluación de las relaciones sociales, un tema que, de hecho, también funge como discurso en "Feliz advenimiento", texto que analizaremos a continuación.

Respecto a la vida de Olga Fresnillo, cabe destacar que nació en 1954 en Nuevo Laredo, Tamaulipas. En sus libros de cuentos: "Nos sumergimos en una variedad de temas y formas, en los que lo femenino, la cotidianeidad, lo fantástico y hasta la ciencia ficción se convierten en constantes de la pluralidad poética de la autora" (M.G. Rodríguez, 185). Al igual que Rábago Palafox, la autora tamaulipeca escapa gran parte de los catálogos y estudios sobre la ciencia ficción mexicana para colocarse, más bien, como una autora de culto. Aun así, el nombre de Fresnillo aparece en numerosas antologías y compilaciones de autores del norte de México.

En "Feliz advenimiento", Fresnillo nos describe un futuro en el que los fetos ya no se gestan en el útero materno, sino que son fecundados *in vitro* o en el vientre de los hombres, mismos que han sido modificados genéticamente para parir.[288] En el Centro de Advenimiento Siglo XX, encontramos a Adolfo Jarvis, el obstetra que ha creado este proceso de reproducción y quien se encarga de llevar el parto de un importante político que contravendrá las normas de la civilización.

La reinversión de roles que nos presenta el cuento tiene implicaciones biológicas remarcables. Sin embargo, nos centraremos exclusivamente en las de aspecto social, particularmente, en el hecho de que las mujeres conforman el género dominante dentro de este sistema: "Las personas del género femenino terminaron por comprender que su valía no radicaba

[288] Este interesante supuesto fue abordado en el ya analizado texto de *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras*, de Eduardo Urzáiz, en el que profundizamos al hablar sobre el repertorio crónico de la utopía.

en la reproducción y que estaban en absoluta libertad para emprender tareas trascendentes sin sentir las ataduras de la maternidad" (100). De esa manera, las mujeres son quienes ocupan los puestos más importantes y los hombres quedan relegados a un segundo plano, a pesar de que en ellos queda la labor reproductiva de la especie. Incluso, han dejado de fungir como compañeros sexuales puesto que las mujeres ya solo cohabitan entre ellas: "Resuelto el problema de la maternidad, las mujeres dejaron a un lado la sumisión. Se casaron entre ellas mismas para estar, aun en la recámara, en completa igualdad. Las antes poco comunes bodas entre homosexuales eran, ahora, los aceptados contratos de convivencia firmados por dos personas del mismo sexo" (102).

Al igual que en "Pandemia", el lesbianismo se convierte en un orden social solo que, en este caso, también se presenta como postura política. Las mujeres no solo han conseguido librarse del oprobio de la maternidad, sino que además han derrocado el sistema patriarcal. El lesbianismo trasciende el concepto de sexualidad para contextualizarse como una manifestación de poder: "Los discursos y las cuestiones que conforman la identidad y la representación (de la) lesbiana en los años ochenta son más variados y socialmente heterogéneos que los de principios de siglo. En primer lugar, se fundan en una concepción política de la opresión, de la reivindicación y de la toma de la palabra" (de Lauretis 106).

En "Feliz advenimiento", el hecho de que las mujeres cohabiten se muestra como una analogía feminista de empoderamiento. En este sentido, podemos referirnos al concepto de "heterosexualidad obligada", establecido por Adrianne Rich y analizado por Meri Torras: "Las mujeres no eligen practicar la heterosexualidad, sino que se les impone como natural, correcta, adecuada y pertinente desde una ideología tácita, efectiva, sobre todo porque actúa desde una aparente neutralidad, esto es, de forma imperceptible" (Torras 135). De ahí que la maternidad se

conciba como una práctica retrógrada, casi barbárica, que atenta contra las normas de esta civilización futurista. Los hombres, por ende, son símbolos del antiguo sistema opresor.

A pesar de lo anterior, el cuento de Olga Fresnillo no aborda de manera directa al sujeto lésbico, ni presenta una expresión narrativa libre en torno al lesbianismo. Al igual que en "Pandemia", este argumento se presenta con una metáfora que, engañosamente, propone el empoderamiento de la mujer. Se hace referencia a lo engañoso puesto que en realidad "Feliz Advenimiento" construye una hipótesis heteronormativa erigida sobre el concepto del "sexo verdadero" y de que cualquier avance científico que contravenga a la biología es inmoral. Lo anterior tiene lugar cuando el médico Adolfo Jarvis decide atender el embarazo del Presidente, Eduardo Daces. Durante su encuentro con el obstetra, Daces expresa su deseo de tener un hijo. Sin embargo, el procedimiento deberá llevarse de manera clandestina, en una locación aparte y ajeno al escrutinio del personal del Centro de Advenimiento Siglo XX. Para Jarvis, se trata de una maniobra electoral que puede favorecer a los hombres: "Aquí, en esta acogedora sala, réplica de una casa tradicional del siglo XX, nacerá el primer bebé de la nación . . . Imagine la rotunda curva abdominal de Daces asomando en la convención en donde lo postules para ser reelecto. Impactante, ¿no cree?" (105). Para Alicia, la supervisora del Centro de Advenimiento implica un riesgo para el sistema instaurado: "Nada de lo que sucedía en La Tierra debía dejarse al azar; si este había llevado a las mujeres al dominio del mundo podría igualmente relegarlas de nuevo" (105).

Contrario a estas suposiciones, Daces no recibirá los implantes de útero o embrión, necesarios para la gestación del feto. Cerca del final de la historia, descubrimos la verdadera razón por la que el Presidente solicitó la construcción de un espacio asilado que imitara una casa del siglo XX: la persona embarazada no es él, sino su pareja:

> —Esta es mi mujer —dijo el Presidente alzando un cuerpo húmedo de la entrepierna.
>
> —La fuente —murmuró perplejo el médico—, se le ha roto la fuente. Es la primera vez que veo esto… el alumbramiento debe estar muy próximo. Pero, ¿cómo lo lograron?
>
> —Dejando a la naturaleza hacer su trabajo y olvidándonos de los adelantos de la ciencia. ¿Nos ayudará? (107).

Como puede apreciarse, esta frase destruye cualquier transposición sobre el género y reivindica las posturas heteronormativas más convencionales. El final de "Feliz advenimiento" asegura que un futuro sin el orden patriarcal y heteronormado, contraviene la "naturaleza" de la especie humana, un concepto con serias connotaciones, morales y sistemáticas, que ha estigmatizado a la crítica feminista y lesbiana. De ese modo, Fresnillo reitera que cualquier postura, ya sea política o sexualmente disidente, es contraria al orden natural que debería regir el futuro.

Lo anterior sugiere que cualquier empoderamiento de la mujer es, de igual modo, contrario a ese imperativo categórico derivado del "sexo verdadero", lo que demuestra que la idea de Fresnillo era mostrar un futuro distópico y no una utopía en la que la mujer ha logrado emanciparse del hombre. Esto también deriva del hecho de que el lesbianismo no se presenta como un tema libre y de expresión concreta, sino que se muestra como una metáfora de carácter política que homogeniza al sujeto, antes que como una auténtica manifestación de libertad sexual. El cuento no construye al sujeto lésbico que nos refiere Torras, sino que lo aborda de manera tangencial y alegórica para mostrar un mensaje que resulta devastador.

En conclusión, tanto "Pandemia" como "Feliz advenimiento" presentan dimensiones discursivo-simbólicas vinculadas con los estudios de género. En ambos textos, el argumento

muestra una metáfora en la que el empoderamiento de la mujer surge a partir del desplazamiento del hombre. En el caso de "Pandemia", como ya se dijo, debido a una enfermedad que propone un nuevo orden social, imbuido de libertad sexual. En cuanto a "Feliz advenimiento", a pesar de que la transgresión de normas de género resulta mucho más endeble, puesto que el desenlace del cuento asegura que la reproducción sin el hombre es contraria a la naturaleza, combate la conceptualización reproductiva contraria que se maquinó en obras como la analizada *Eugenia: esbozo novelesco de costumbres futuras* en la que la supresión de la mujer de la función reproductiva es con una finalidad eugenésica.

Podemos estimar una crítica incipiente que no se sujeta a postulados de las teorías feministas, pero cuya temática abre el panorama para una CF mexicana distinta. Textos como los arriba analizados abren el telón a movimientos de CF feministas mucho más puntuales, tales como los colectivos de Cúmulo de Tesla y Luchadoras, los cuales han integrado a plumas como las de Libia Brenda Castro o Gabriela Damián, quienes no solo se han dedicado al estudio y divulgación de autoras como Ursula K. Le Guin,[289] sino a difundir el trabajo de sus coetáneas y dar un discurso contundente respecto a la situación que viven las mujeres.

Ya mencionamos, al hablar de la institución como elemento de la estructura semántica de Itamar Even-Zohar, que la agrupación de autoras como Iliana Vargas, Lola Ancira, Atenea Cruz o Andrea Chapela, han construido un nuevo discurso en torno a la literatura de la imaginación y la CF mexicana. Reiteremos la importancia de *A Larger Reality: Speculative Fiction from Bicultural Margins*, antología que llevó en 2019 a Libia Brenda Castro a ser la primera mujer mexicana

[289] Recientemente, tuvo lugar la mesa de "Mirada volcánica: sobre la obra de Ursula K. LeGuin", llevada a cabo el 22 de mayo de 2019 en *El Aleph. Festival de Arte y Ciencia*. En dicho conversatorio participaron Gabriela Damián, Libia Brenda Castro, ambas del Cúmulo de Tesla, así como Verónica Murguía y Cynthia García Leyva.

nominada a un Premio Hugo. Dicha obra quedó como finalista en la categoría Best Related Work. Asimismo, Gabriela Damián recibió el premio James Triptree Jr. por su cuento "Soñarán en el jardín". A este respecto, en una entrevista realizada a Libia Brenda, Marcela Vargas manifiesta:

> Tanto la nominación al Hugo (los premios más importantes de ciencia ficción y fantasía a nivel internacional) como el premio Triptree son especialmente significativos para la mujer mexicana y latinoamericana en estos géneros literarios. «Tiene mucho impacto para nosotras estar donde estamos porque eso quiere decir que las cosas pueden cambiar para mejorar», agrega Libia Brenda. «Quiere decir que sí podemos hacer algo para abrir más caminos y tender más puentes para que se llegue a conocer el trabajo de más chavas, más gente joven». (Vargas)

El reconocimiento hacia estas autoras no solo fortalece el sistema de la CF en cuanto a la integración de más productoras, así como de instituciones y mercados en los que participan las escritoras de CF mexicana y los movimientos en torno a la equidad de género, sino que también implica un espacio de divulgación y denuncia sobre la lamentable situación que viven las mujeres en la actualidad, como sucede con "Soñarán en el jardín", el mencionado cuento de Gabriela Damián que obtuvo el premio John Triptree Jr.

"Soñarán en el jardín" nos narra la historia de un memorial en el que mujeres y niñas asesinadas aparecen ante los ojos de los visitantes como proyecciones holográficas. Este lugar, resguardado por la "Guardiana", sirve para que los estudiantes, tras interactuar con los hologramas, comprendan los horrores de una época que aparentemente ha quedado atrás. La vida de la protectora del jardín, que se nos muestra a través de diversas analepsis, está marcada por el abuso sexual, acoso laboral y diversos feminicidios, situaciones que la llevan a incorporarse a "Las

Argüenderas", un grupo de mujeres que se protegen entre ellas y son la piedra fundacional de ese memorial que contribuye, día con día, visita tras visita, a concientizar sobre la violencia en contra de las mujeres en el país.

"Soñarán en el jardín" muestra una dimensión discursivo-simbólica que cambia los paradigmas de la CF en cuanto a su aproximación sexual y de género. El cuento no solo aborda el tema de los feminicidios, uno de los más graves problemas que aquejan a nuestro país, sino que además construye un discurso que genera conciencia sobre los alcances que puede tener este problema a corto plazo. Esto es algo sustancial para identificar el impulso gradual de alegorías cienciaficcionales que profundizan en cuestiones tan sustanciales como el feminismo, algo que resulta crucial para dirigir la crítica hacia tópicos tan delicados como el alto índice de mujeres asesinadas en México.

En resumen, la literatura de CF, por su naturaleza crítica, posee interesantes connotaciones vinculadas con el feminismo y los estudios de género. Esto no quita que los procesos de producción adolezcan una inequidad que aún debe abatirse. Temas como el feminicidio, la violencia o el acoso, deben ser más abundantes debido a la problemática que enfrenta nuestra sociedad. Instituciones como el Cúmulo de Tesla se han preocupado por incluir estos tópicos en la agenda de productoras y productores, lo que permite conocer textos más enfocados en utilizar a la CF como una metáfora para la denuncia social de problemas tan graves como los que se presentan en México.

En cuanto a la CF mexicana y la homosexualidad masculina, debemos apuntar que ha sido un tópico elusivo dentro de esta dimensión discursivo-simbólica. Como sucede con los textos de Rábago Palafox y Fresnillo, la diversidad sexual no forma parte de la agenda inmediata de la CF. Por ello cabe resaltar, antes de concluir el presente apartado, la obra del ya mencionado Arturo

César Rojas. Como se mencionó, su trabajo resalta por haber imbuido de mexicanidad a su narrativa. "El que llegó hasta el metro Pino Suárez" nos muestra que Rojas logró separarse de las fórmulas universales de la CF para crear un lenguaje propio, así como una atmósfera constreñida a una búsqueda de identidad y autenticidad para este tipo de narrativa.

Asimismo, Rojas logró crear una temática de sexualidad y de género en la novela *Xxyëröddny, donde el gran sueño se enraiza* (1984), publicada bajo el seudónimo Kalar Sailendra por la editorial Panfleto Pantomima. La obra posee numerosos componentes intertextuales que la vinculan con el sistema de la imaginación. Dedicada a Jen el Gelfling,[290] la obra nos introduce en un repertorio exoterrenal que construye una mitología particular.

La novela inicia con una orgía, en donde el príncipe Dro'Viavdra-Vianavtra, miembro más joven de los Viajeros a las Estrellas, narra sus avatares en una orgía ahíta en drogas y muchachos. Ahí, cuenta las vicisitudes ocurridas en Xxyëröddny, Planeta del Sueño. En su viaje, el príncipe rapta a Ivräggny, un joven de doce años que posee poderes que ayudarán a la conquista de Xxyëröddny, el Elfo de Plata: "¿Recordáis que la Reina de las Vírgenes Partenógenas retenía cautivo a un precioso niño de doce años? ¿Recordáis que la noche de mi entrada secreta en las Moradas del Monárquico Gineceo, a tan bello niño seduje y sodomicé hasta unir mi esperma a su sangre?" (Saliendra 13)

La novela de Rojas no solo habla sobre una raza en la que la sodomía resulta una práctica común. En su dimensión discursivo-simbólica, los genitales masculinos están presentes a lo largo de toda la novela, como una simbología que resalta el aspecto homoerótico de su prosa. La nave

[290] El protagonista de la película *The Dark Crystal*, cinta dirigida por Jim Henson y cuyo diseño de personajes está basado en los artistas, creadores de universos fantásticos poblados por criaturas mitológicas del Reino Unido, Wendy y Brian Froud.

Io'Pfiaröpfta, por ejemplo, es: "El aerolito de las externoformas fálicas y testiculares" (13). En cuanto a los actantes, la novela encuentra como opositores a Las Vírgenes Partógenas, las cuales: "En odio y en hecatombe y en represalias queman del orbe los remanentes para exterminar a los miembros de los sexo-raza viriles hasta el postrero testículo hasta el último falo hasta la gota final de las suyas simientes" (28). Ellas han aniquilado el mundo de Xxyëröddny. Los Planetas Abismo de las Soberanas Matriarcas son el símbolo de opresión del que los hombres quieren librarse.

La novela de César Rojas construye un interesante replanteamiento de los repertorios exoterrenales al proponer, como adversarios a las vírgenes y a los hombres homosexuales. Aunque parte de su alegoría se centra en construir un lenguaje propio y una mitología fundada en un universo homoerótico, la polarización de ambos bandos termina por presentar un mensaje distinto, que no solo contraría los postulados religiosos conservadores, sino que evoca la guerra eterna entre los sexos y los géneros,[291] un planteamiento que ha sido también materia de distintas obras que se enfocan en este tipo de dimensión discursivo-simbólica.[292]

La dimensión discursivo-simbólica de sexualidad y de género nos muestra que aún queda mucho por decir respecto a temas como feminismo, discriminación y diversidad de género. La CF debe ser un vehículo crítico que lleve a los productores a dialogar sobre estos temas, ya que siempre presenta, dentro de sus dimensiones discursivo-simbólicas, la posibilidad de establecer metáforas

[291] Incluso, como parte de esta crítica hacia la conceptualización, virginal e inocente, de la mujer, César Rojas revierte el relato de la Bella Durmiente cuando el Elfo de Plata, Xxÿvdrötxya, pone en pleniluro a Ambraggtra, el Efebo, junto con todo el planeta, encantamiento que solo podrá ser roto por su "antisosias y sosias tu gemelo y opuesto un muchacho tan hermoso cual tu propia hermosura mas dotado de blanca tez y de claros ojos y de rubios cabellos un efebo luminoso mancebo de la Raza de las Estrellas podrá quebrar el encantamiento si quiébrate los esfínteres en el castigo de su virilidad desbordada" (36).

[292] En *Venus decapitada*, novela del catalán Sergio Parra, se explora el tema de la guerra sexual e, incluso, se le lleva a extremos que ponen en duda si la intención del autor es evidenciar el absurdo de una guerra demasiado real, o el realismo de una guerra demasiado absurda.

sobre desafortunadas situaciones sociales de suma relevancia, como el caso que nos ocupa. Más, cuando la situación en México amerita que escritoras, escritores y toda clase de productores tomen en cuenta esta temática. Estos tópicos presentan importantes retos para los cuales, el encuentro con razas alienígenas, la visita a otros planetas o el desarrollo tecnológico, pueden servir como base simbólica para esgrimir un discurso pertinente y necesario.

4.2 De ciencia y tecnología

En *Metamorfosis de la ciencia ficción,* uno de los estudios más completos sobre ciencia ficción realizado por Darko Suvin, se establece como uno de los elementos que componen a este "género" el "extrañamiento cognoscitivo", un punto intermedio entre nuestra realidad y esa otra que impera en la diégesis de una historia y que, a pesar de resultarnos familiar, termina por despertar una sensación de alienación. Para entender esto último, debemos conocer, a su vez, el concepto de *novum*, que el mismo teórico basó a su vez en Ernst Bloch.

Para Suvin, el *novum* consiste en recrear el mundo empírico del lector en una obra, pero agregando algo nuevo y extraño que contraría su perspectiva (26). Este elemento novedoso que puede consistir, como ejemplo, en un avance tecnológico, una temporalidad distinta o una costumbre social diferente, es el elemento que permite al lector revaluar el sentido de una obra en particular y llegar a ese extrañamiento cognoscitivo, lo anterior, debido a que: "El *novum* es una categoría mediadora cuya potencia explicativa surge de su raro entronque entre los dominios literarios y extraliterarios, ficticios y empíricos, formales e ideológicos, en breve de su inalienable historicidad" (Suvin 64). Corresponde al lector realizar una medición de lo real y lo posible, lo empírico y lo ficcional, con el fin de identificar el mundo propuesto por la ciencia ficción y de esa

manera reconocer el mensaje crítico propuesto en una obra. Esto solo se logra al poner en marcha las formaciones ideológicas[293] que el lector tiene sobre el mundo y contrariarlas a través del extrañamiento cognoscitivo:

> La CF moderna da importancia, dueña de fuentes de gozo más profundas y duraderas, presupone a la vez cogniciones más complejas y amplias: examina ante todo el *uso* y el *efecto* político, psicológico y antropológico del *conocimiento*, de la *filosofía de la ciencia* y el surgimiento de fracasos a causa de ello. La consistencia de la extrapolación, la precisión de la analogía y la magnitud de la referencia que haya en ese examen se vuelven factores estéticos. (Suvin 38)

Comprendemos que la construcción de una dimensión discursivo-simbólica va a conformarse, justamente, de la interpelación entre las referencias que nos hagan reflexionar sobre las condiciones de rompimiento que hacen parecer a una realidad extraña, reconocible y familiar. Resaltamos esto último debido a que en gran parte de los productos de la CF encontramos, justamente que el *novum* tecnológico es lo que nos da ese extrañamiento cognoscitivo. Una máquina, artefacto o descubrimiento científico, que puede estar basado en algo que reconocemos plenamente, adquiere un nuevo contenido semiótico al replantearse, como ejemplo, en un cuento de CF, la ilustración de la portada de un libro, así como en un artefacto modificado por un confeccionista *steampunk.*

Podemos referirnos a *The Steampunk User's Manual. An Ilustrated Practical and Whimsical Guide to Creating Retro-Futurist Dreams,* de Jeff Vandermeer y Desirina Boskovich,

[293] El lector habrá de hacer valer su propia perspectiva "no sólo como una posición de lectura a ocupar, no sólo como relevo del lector implícito, sino como lector real, con un bagaje cultural e ideológico que lo hace interactuar con el texto, trazando una relación tanto de *encuentro* como de *tensión* entre dos mundos: el del texto y el del lector" (Pimentel 128).

particularmente, al capítulo "Objects as Narrative: Jake Von Slatt's Fake Machines", en el que se habla sobre el trabajo de Jake Von Slatt, un artista que crea artefactos fantásticos como el *Chronoclasmic Inhibitor* o el *Bassington brain*, dos piezas de estética retro-futurista que combinan refacciones de relojes, fotodiodos, gemas de fantasía y otros elementos extraídos de aparatos viejos, para crear artefactos que generan en el espectador la sensación de encontrarse ante una máquina funcional extraída de algún filme de los 50's. De acuerdo con Von Slatt, el *Chronoclasmic Inhibitor* sirve para alterar la percepción que tiene un sujeto sobre el tiempo; mientras que el *Brassington brain* es una AI, tan inteligente como un gato doméstico, que controla los sistemas de algunos transatlánticos. En estas piezas de ingeniería el *novum* suviniano funciona como un punto de rompimiento entre artefactos que existen en nuestra realidad y cuya alteración implican una asociación con una estética retro-futurista, creando ese extrañamiento cognoscitivo en el observador.

Hemos dividido a las dimensiones discursivo-simbólicas de tecnología en dos rubros: el primero es el de las especulativas, en el que encontramos que el *novum* tecnológico puede ser prospectivo o retrospectivo: el primero lo encontramos cuando se nos presenta algún desarrollo científico o tecnológico novedoso, que puede ser cercano a nuestra era o que también puede parecernos imposible,[294] al menos en la actualidad, como sucede con las máquinas del tiempo. El retrospectivo, en cambio, se refiere a aquella especulación sobre avances científicos o tecnológicos dentro de repertorios acrónicos, es decir, para el caso de ucronías o entropías como el *steampunk*,

[294] James Vandermeer y S.J. Chambers, aseguran que escritores como Verne o Wells tenían como influencia los *contes philosophiques*, o cuentos filosóficos, basados en las obras de Francis Bacon y Johannes Kepler (20). Dichos cuentos, usaban el viaje imaginario, así como el onírico, para recorrer otros planetas, visitar países lejanos o sumergirse en el océano. Aun así, "el lector más astuto pronto se daría cuenta de que las historias siempre finalizaban con el narrador despertándose, toda maravilla una mera consecuencia ficticia del sueño" (20). De ahí que esta clase de cuentos requirieran de métodos más verosímiles para sostener sus premisas y continuar manteniendo su popularidad. La ciencia era la única que podía brindar este aspecto, y los autores de la *Biblia Steampunk* basándose en los estudios de Brian Stableford, coinciden en que Edgar Allan Poe fue el primer escritor en resolver este problema.

cuyos elementos son creados a partir de la alteración de supuestos del pasado e imaginan realidades alternas basadas en tecnología a vapor, de la era victoriana, o la que imaginaban autores como Poe, Verne o Wells.

El segundo rubro al que nos referimos, es el premonitorio, que está vinculado con las consecuencias o el impacto que puede tener el desarrollo tecnológico en nuestra vida. Dicha dimensión también se divide en dos vertientes: una cautelar, que conjetura sobre las implicaciones negativas que puede tener la ciencia o la tecnología, así como uno propositivo, en el que los descubrimientos traen beneficios para nuestra especie, entorno o, simplemente, sirven como pretexto para construir una crítica hacia otro aspecto social, religioso, o de cualquier otra índole.

4.2.1 Especulativas

4.2.1.1 Prospectivas

Analicemos el tipo dimensiones que usan a la tecnología como especulación prospectiva, es decir, cuyo *novum* es un descubrimiento científico o desarrollo tecnológico del futuro, ya sea que esté basado en los de nuestro tiempo o derive por completo de la imaginación de un productor. Este tipo de dimensión sobresale en gran parte de la CF toda vez que, desde los tiempos de Poe, Verne y Wells, se discurría sobre las posibilidades científicas y las consecuencias del uso de la tecnología. En México, viajes como el esbozado por el autor de *Sizigias y cuadraturas lunares* nos muestran que desde el siglo XVIII comenzaba a conjeturarse sobre las posibilidades del traslado a la Luna. Más tarde, con el globo aerostático, se generarían otras proyecciones sobre el uso de este tipo de avance tecnocientífico.

Para ejemplificar esta dimensión, podemos dar un salto desde los tiempos en los que los primeros globos surcaban los aires, al auge de los autómatas, lo anterior, a fin de analizar uno de los tópicos prospectivos que darían vida a una gran cantidad de textos de CF: la vida artificial. "Yoni Rei", cuento de Pepe Rojo, nos habla de un futuro en el que los fetos pueden ser gestados a través de complejas maquinarias y, una vez que han nacido, criados por medio de autómatas de pezones de silicón y computadoras de teclas flojas que cantan canciones de cuna (189). Yoni Rei, el protagonista de la historia: "Nació bajo una lluvia de navajas. Un bisturí acá, un corte por allá,

¿y ahora qué hacemos para que este individuo, propiedad de TELCOR INTERNATIONAL, tenga algo más que ofrecerle a la humanidad? (188).

El cuento de Pepe Rojo es un claro ejemplo de texto que utiliza un marco de desarrollo tecnológico que podría parecer, dentro de nuestra realidad, algo distante o irrealizable. En este cuento en particular, los avances en biotecnología fungen como metáfora o advertencia sobre la llegada de la poshumanidad, un tema del que hemos hablado al abordar la novela de *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras*. La novela de Eduardo Urzaiz emulaba la pesadilla proyectada por el tratadista Francis Fukuyama. Para este autor, el abuso de los avances biotecnológicos destinados al perfeccionamiento de la especie introducirán a la humanidad en su etapa "posthumana": "La amenaza más significativa planteada por la biotecnología contemporánea estriba en la posibilidad de que altere la naturaleza humana y, por consiguiente, nos conduzca a un estadío «posthumano»" (Fukuyama, 25). Mientras que algunos autores ven en la biotecnología un anhelo de progreso, Fukuyama distingue el efecto contrario; es decir, el de la deshumanización de la especie: "[El mundo poshumano] podría ser un mundo en el que se haya perdido el concepto de «humanidad común», porque habremos mezclado nuestros genes con los de tantas especies que ya no tendremos una idea clara de lo que es el ser humano" (344-345).

"Yoni Rei" aborda esta perspectiva de la modificación genética y nos presenta a un personaje poshumano, grotesco,[295] que termina por contrariar a nuestra naturaleza o, desde cierta perspectiva, confirmarla. En el cuento, la experimentación con bebés que son criados por máquinas y el producto de esta alteración biogenética es el *novum* suviniano del que hemos hablado

[295] "**Entrevistador:** Yoni, ¿nos podrías explicar por qué cortaste tu mano izquierda?. **Yoni:** Porque no la necesitaba. **Entrevistador:** Si no la necesitabas, entonces, ¿por qué implantaste otra mano derecha en el lugar de la izquierda?. **Yoni:** Porque soy derecho" (189).

previamente. En esto radica el extrañamiento cognoscitivo que nos genera una historia que cuestiona a la humanidad a través de una situación especulativa que podemos ubicar dentro de las dimensiones de tecnología prospectivas debido a que la implementación de un sistema de crianza similar puede parecernos, por ahora, algo ajeno o demasiado distante, aunque basado en el desarrollo de técnicas como la fecundación *in vitro* y de los avances, cada vez más sorprendentes, en materia de inteligencia artificial.

En "Yoni Rei", el *novum* se presenta como algo fantástico que contraría la realidad del narratario a pesar de que el marco conceptual y crítico nos resulta reconocible. En *Latin American Science Fiction Writers. An A-to-Z Guide,* se describe lo siguiente sobre el cuento de Pepe Rojo:

> «Conversaciones» adresses many of the concerns raised in «Ruido Gris»,[296] such as the horrible despersonalization brought about by technology, alienation and the inability to communicate with others in a meaningful way; estrangement from one's body, which has the capacity to be one's enemy; and the destruction caused by large, unfeeling corporations driven only by profits and answer to no one. (Lockhart 183)

El *novum* de Yoni Rei no solo nos presenta esa visión poshumanista derivada de la modificación genética y del desarrollo de la inteligencia artificial, sino que también construye, a partir de sus premisas cienciaficcionales, una sociedad en la que grandes corporaciones, similares a las del *cyberpunk*, adquieren bebés no deseados con el objeto de experimentar con ellos:

> Y ahora tenemos a los ejecutivos de estas empresas, que por supuesto ya no son los mismos de hace 20 años, llorando las 24 horas del día ante las cámaras de video,

[296] Cuento de Pepe Rojo ganador del Premio Kalpa en 1996.

> hablando sobre la inhumanidad inherente a este tipo de experimentos, buscando «re-hacer» la vida de esos «pobres seres humanos» a los que se les privó de un crecimiento normal. Mierda, digo yo. Sólo lo hacen para evadir impuestos. Dicen que todos los experimentos fueron fracasos, que todos los sujetos que fueron criados en ambientes controlados no fueron tan controlables como esperaban, que fue un error y que los responsables lo tendrán que pagar ante Dios. (190)

En el cuento de Rojo, la deshumanización de Yoni Rei, derivada de los procedimientos innovadores que determinaron su crecimiento, acentúa el extrañamiento cognoscitivo de la historia. Reconocemos en Yoni un ser que va más allá de las expectativas del desarrollo biotecnológico, por lo que sus prótesis y adecuaciones ciberorgánicas contrarían nuestro concepto de naturaleza. Esto también implica una crítica hacia cuestiones sociales y familiares que llevan a una persona a realizar ciertas conductas antisociales. La aberración corporal de Yoni Rei, esa abominación que aparentemente radica en la autoflagelación y adición de partes mecánicas, es el símbolo de una sociedad fallida, de la descomposición del tejido familiar y sus consecuencias: "Desde que varios estudios determinaron que la mayor causa de sociopatía en el mundo (es decir, que el gran útero de asesinos en serie, que la matriz de donde venían todos los perversos, y el seno del que se alimentaban todos los malvivientes) era la familia, ya nadie confiaba en ellas (188). De ese modo, el *novum* tecnológico de innovación sirve, también, como símbolo de la descomposición familiar que lleva a muchas personas a alienarse de su sentido de pertenencia humana.

Desde el inicio de la historia, comprendemos que la madre de Rei pretendió abortar a su hijo, situación que la llevó a venderlo a TELCOR INTERNATIONAL, una de las empresas dedicadas a la experimentación genética. Los infantes adquiridos por esta corporación son sujetos a diversas pruebas, entre ellas, el consumo de una droga altamente adictiva llamada Fribidol, la

cual lleva a Yoni Rei a arrancarse un ojo que es prontamente restituido por uno artificial. Y es que "Yoni Rei quería violentarse contra su propia naturaleza *(corte a comerciales)*"[297] (190). Bajo el principio freudiano de que infancia es destino, Yoni Rei se convierte en un experimento fallido. Su objetivo, según manifiesta el propio Yoni a su "Entrevistador" es: "Morder la mano que me da de comer" (194), de ahí que, en represalia hacia TELCOR, cometa actos atroces como violar a una enfermera, enterrarse un lápiz por la oreja o hacerse coser a su costado un bebé que había nacido muerto.

A diferencia de *Su nombre era muerte* de Rafael Bernal, en el cuento de Pepe Rojo, el amor no es la cura para el odio. De ahí que Yoni Rei, a pesar de que se casa con Sari, sujeto experimental con daño cerebral irreversible, sigue siendo un misántropo. Sus actos son un mensaje de protesta sobre la deshumanización gradual de nuestra especie. Al final, lo más bestial y sanguinario yace en ese otro que siempre asedia a Yoni Rei: el espectador. De ahí que Sari fallezca cuando un grupo de ladrones entran a casa de Yoni y la asesinan porque: "No les gustaba cómo se reía de ellos" (198). Esto lleva a Rei a pasar sus últimos días como: "Una masa de carne con orificios que había copulado con una masa de metales oxidados e inútiles" (199).

En resumen, "Yoni Rei" nos muestra un marco tecnológico prospectivo que permite a su autor explorar diversas dimensiones discursivo-simbólicas. La crítica no se constriñe a las consecuencias que puede tener el desarrollo de la biotecnología en un futuro, ya sea cercano o lejano; sino que también encontramos una crítica en torno a la visión deshumanizada de las grandes empresas enfocadas en crear necesidades de consumo. Por otro lado, el cuento nos habla del

[297] El cuento posee una peculiar estructura narrativa ya que está construido como si el narratario fuera un espectador que ve un programa de televisión.

deterioro de los valores familiares y una sociedad que termina por alienar las diferencias, a pesar de que es la propia sociedad la que genera condiciones para marcar esa marginalidad.

En general, las dimensiones especulativas y prospectivas suelen emplear a la ciencia y la tecnología como una metáfora para exponer, a través de premisas casi fantásticas, toda clase de críticas hacia las consecuencias que tendrán sus avances. Esto no quita que existan otros elementos que nos permitan discernir una dimensión más aproximativa; es decir, donde el *novum* se muestra mucho más sutil y la línea que confronta nuestra realidad con la de la ficción, más delgada.

Analicemos lo que Luz Aurora Pimentel denomina "la perspectiva del lector", un concepto que nos servirá para identificar cómo el *novum* tecnológico puede operar en el consumidor de algún producto de CF. Para esta autora, "todo lector está, por así decirlo, invitado a jugar un papel dentro del texto, a ocupar el lugar definido por el lector implícito" (127). Lo anterior entraña que el reconocimiento o desconocimiento de las condiciones tecnológicas de una historia definirán el grado de extrañamiento del consumidor. En "Yoni Rei", por ejemplo, el grado más alto de extrañamiento cognoscitivo vinculado con la perspectiva del lector, suscita al enfrentarnos a la idea de niñas y niños que son ciberorganismos: "*Yoni Rei, deja de jugar con la pierna mecánica de tu compañero, o deja de jalar los cables de tu hermanito, o vuelve a poner la batería de tal o cual muchacho en su espalda, o no te vamos a dar tus dulces"* (191). Un grado de menor extrañamiento acaece al analizar que el cuento está narrado como si presenciásemos un programa de televisión. Es decir, la estructura narratológica se compone de diversos elementos, como entrevistas y un lenguaje cinematográfico, que emulan a un guion de un programa de TV: "*FADE IN.* ¿Quién puede culpar a Yoni-Rei? ¿Hay alguien ahí que esté haciendo un mejor trabajo que él? (*Aplausos*)" (188).

Retornemos al cuento de Mauricio-José Schwarz, "La pequeña guerra", que ha servido de *corpus* en diversos apartados. Al igual que el texto de Pepe Rojo, la perspectiva del lector juega un papel sustancial puesto que le corresponde a él identificar los elementos que causan el llamado extrañamiento cognoscitivo y que están vinculados con la dimensión tecnológica prospectiva de la influencia de la televisión en nuestra vida diaria.

Lo anterior se aprecia en el fenómeno social que gira en torno a los combatientes de ese futuro distópico en el que resulta normal ver a niños peleando hasta la muerte. Recordemos que los familiares de los combatientes aceptan ser partícipes de dicho espectáculo. El extrañamiento cognoscitivo o la manera en la que la perspectiva del lector juega un papel dentro del texto es a través de este reconocimiento de la habitualidad de la TV en un mundo en el que se transmiten masacres perpetuadas por niñas, niños y adolescentes.

> Por lo tanto, no es tan sólo la curiosidad humana y humanizadora básica lo que da nacimiento a la CF. Más allá de una indagación por nadie dirigida, causa de un juego semántico sin referente claro, el género ha estado unido siempre a la esperanza de encontrar, en lo desconocido, el ambiente, la tribu, el estado, la inteligencia ideal o cualquier otro aspecto del Bien Supremo (o al miedo y rechazo de su elemento opuesto). De todas maneras, se da por hecho la *posibilidad* de otros sistemas coordinados y campos semánticos extraños y covariantes. (Suvin 28)

En el sistema de la CF mexicana, podemos encontrar numerosas novelas y textos que utilizan dimensiones tecnológicas prospectivas para construir toda clase de críticas, ya sea hacia la propia tecnología o hacia otras cuestiones sociales como las que hemos analizado al hablar de las

dimensiones discursivo-simbólicas. Como sucede con los modelos y repertorios que hemos clasificado, esto no se ciñe únicamente a la producción narrativa.

El *novum* resulta sustancial para generar un vínculo entre un producto literario y el consumidor, de modo que este logra interpretar el punto de rompimiento con su realidad. En el caso de la dimensión discursivo-simbólica que nos ocupa, es un avance tecnológico o científico lo que permite al consumidor identificar este quebrantamiento, generando así el extrañamiento cognoscitivo. De ese modo, en el comic y la narrativa gráfica, el *novum* no solo opera dentro de la fábula o el relato, sino también en la estética visual. En este contexto, publicaciones como la historieta de *Fantomas, la amenaza elegante,* que surgió de la pluma de Guillermo Mendizábal[298] y se trasladó a Novaro, una pequeña editorial que traducía y publicaba historietas norteamericanas, hacían uso de una tecnología prospectiva que ayudaba al héroe a realizar hazañas imposibles y vencer al mal. Esta tecnología es justamente la que terminaría por presentar una estética *kitsch* o *camp* que observaríamos en gran parte de la producción cinematográfica mexicana con películas como *La nave de los monstruos*.

Numerosos comics y novelas gráficas han abordado una dimensión de tecnología prospectiva. Por su vínculo con la tecnocracia y las subculturas en México podemos resaltar los productos que surgieron del movimiento *cyberpunk.* Resaltemos en este ámbito el trabajo del mexicano H.G. Santarriaga, quien ha creado diversas novelas gráficas que se desarrollan en un mismo futuro distópico. Entre las obras que componen este mundo encontramos *H3RMANOS* (2014)*; Coda, la bailarina, el hipopótamo y el muro* (2015)*, Luz eterna* (2016) y *Cuervo eléctrico* (2017), todas editadas por Nostromo.[299] Las ilustraciones de Santarriaga hacen uso del repertorio

[298] El primer Fantomas mexicano apareció el 1 de marzo de 1966, en el número de 103 de *Tesoro de cuentos clásicos.*
[299] El sello de Nostromo fue creado por el propio H.G. Santarriaga junto con su socio, Valerio Vega.

cyberpunk para crear personajes que, al igual que Yoni Rei, poseen adecuaciones mecánicas y, como en el caso de las obras de Gerardo Horacio Porcayo, ingresan a mundos virtuales. Los trazos del artista nos presentan una CDMX futurista, así como una ciberrealidad, como la NEVRO, construida a partir de ese *novum* prospectivo.

En su discurso *cyberpunk*, Santarriaga incorpora temas sustanciales para esta clase de repertorios tales como las conspiraciones gubernamentales, el uso de drogas sintéticas como la Shook-up, así como bandas como los *Dirtylovers* y los *Heartbreakers*, vinculándose con una estética proveniente de la subcultura *rockabilly* que existe en México, basada en ese estilo de música y que ha encontrado su expresión en México a través de bandas como Los Rebel Cats, Los Billy Rockers o Los Rebeldes. Con esta mezcla de cybercultura, rebeldía punk y tribus urbanas *rockabilly*, Santarriaga hace uso de la tecnología prospectiva para hablar sobre un México decadente y con mucho *Rock and Roll.*[300]

[300] Santarriaga suele crear soundtracks para sus novelas gráficas, disponibles en Spotify y YouTube, y que enlistan canciones de Elvis Presley, Nirvana, entre otros.

4.2.1.2 Retrospectivas

La otra clase de dimensión tecnológica de especulación a la que nos referiremos es la retrospectiva. Como se había planteado, en repertorios acrónicos como el *steampunk,* la estética creada en torno al desarrollo científico de una temporalidad hipotética está basada mayormente en el retrofuturismo debido a que la construcción de un pasado, presente o futuro alterno, al estar cimentado en un replanteamiento histórico, implica una visión tecnológica distinta a la nuestra, pero que se empalma a través del llamado *novum*, creando el extrañamiento cognoscitivo.

En el *steampunk,* gran parte de las modificaciones a artefactos o prendas de vestir son expresiones de este *novum* retrospectivo. Artistas como Jack Von Slatt, crean objetos imposibles, de corte retrofuturista que están dotados de un significado semiótico que deriva de la comprensión del mundo narrativo *steampunk.* Lo mismo sucede con gran parte del arte plástico de esta corriente, basado en los mundos imaginados por Verne, Wells o Poe y que responden a concepciones tecnológicas que no han llegado a realizarse. Asimismo, el diseño arquitectónico de lugares como el Enigma Café, ubicado en Cluj Napoca, Rumania, o el Steampunk Surfers Paradise, en Australia, sitios cuya decoración está basada en los componentes de esta clase de repertorios, emulan esta dimensión tecnológica y estética, de modo que encontramos, en bares y restaurantes de esta índole,

meseros disfrazados de autómatas, cocteles humeantes[301] o un diseño de interiores inspirado en zepelines o submarinos espaciales.

Un ejemplo de artista mexicano *steampunk* que hace uso de esta innovación tecnológica, solo que la aplica a un discurso de identidad, es Raúl Cruz, alias Racrufi. Si el arte visual de tecnología *steampunk* crea autómatas gigantescos o ciudades cuyo medio de transporte son zepelines o submarinos vernianos, Cruz presenta una propuesta novedosa al mezclar estos elementos con el arte prehispánico. Reacrufi pinta aztecas o mayas revestidos por indumentarias mecánicas, naves espaciales olmecas, catrinas ornamentadas por engranes y piezas de relojería o embarcaciones acuáticas surcando los mares que circundan al World Trade Center de una CDMX posdiluviana. De ese modo, el arte de Cruz emplea esta dimensión tecnológica de retrospección para fortalecer un discurso de mexicanidad.

En "México visto desde un universo paralelo: el fantástico de Racufri", publicado en *Lado B*, Beatrix G. de Velasco habla sobre la presencia de este ilustrador durante el Primer Encuentro Regional de Autores de Comic, organizado por la Biblioteca Central Universitaria de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. En esta entrevista, Racrufi refiere: "La inspiración viene básicamente del amor al arte, por la pasión por él, por fantasear, por imaginar mundos extraños, futuristas o posicionados en diferentes etapas del tiempo" (Velasco). El arte de Racufri, así como su dimensión retrospectiva, se caracterizan por proponer un México alterno que puede llevarnos a un pasado precolombino en el que las culturas prehispánicas poseen un desarrollo tecnológico del futuro. Obras como *MechTamer*, que muestra la efigie de un maya revestido por armadura mecánica, o *Agua de jade*, en el que un autómata de piedra baña a una mujer, hacen énfasis en esta

[301] Un tema que llevó a Chris-Rachael Oseland a publicar la obra *SteamDrunks: 101 Steampunk Cocktails and Mixed Drinks*.

combinación de elementos, creando un lenguaje visual propio y auténtico dentro del arte de ciencia ficción en México.

En México, podemos resaltar otras expresiones artísticas vinculadas con la dimensión tecnológica retrospectiva. En cuanto a instituciones, encontramos el XVIII Festival Internacional de Arte Contemporáneo, realizado en la ciudad de León, Guanajuato, del 29 de agosto al 7 de septiembre de 2013. Esta edición de la FIAC estuvo dedicada al retrofuturismo y reunió el trabajo de importantes expositores vinculados con esta clase de estética. Desde proyecciones de clásicos del cine como *Barbarella* (Roger Vadim, 1968) hasta la presentación de la banda de *surf*, *Man or Astro-man?*, cuyos integrantes declaran ser alienígenas y haber formado una banda musical para infiltrarse en la Tierra. La imagen promocional del FIAC, realizada por Esteban Quezada, representaba el discurso que existió detrás de este evento:

> El fondo representa la añoranza utópica de un futuro imaginario . . . el segundo plano lo constituye el espectador al centrar su atención en el horizonte e ignorar su presente (o futuro real) dando la espalda, renunciando a lo que podría ser en realidad . . . el primer plano lo representamos todos, los espectadores, al añorar el pasado a través de la fusión de estéticas clásicas con modernas: tecnologías y vanguardia que exploran por medio de la superposición elementos en forma de collage, la tensión existente entre lo antiguo y lo nuevo. (Quezada 13)

El programa del FIAC contó con toda clase de eventos: en teatro, se montó la obra de teatro de Alberto Lomnitz, *La vuelta al Mundo en 80 días*, inspirada en la novela de Julio Verne. En música, el Festival contó con la presencia de distintos artistas asociados con expresiones retrofutiristas. Así, el grupo de Dj's, International Lounge King rindió un tributo al tamaulipeco Juan García

Esquivel,[302] ícono del llamado *Space Age Pop.* Asimismo, el evento contó con la participación de 15 edecanes, cuya vestimenta fue realizada por la diseñadora Anna Ribera. Las edecanes, vestidas de aeromozas, representaban a la aerolínea interestelar *FIAC Airlines*. En cuanto a las exposiciones montadas en el Instituto Cultural de León, se asienta lo siguiente: "el programa de exposiciones estimula visiones de superposición temporal del pasado, presente y futuro, el desarrollo de las ideas entorno a los robots, androides y humanoides en una exposición, un taller y dos ciclos de video, así como el planteamiento gráfico de mundos alternos que nos permiten apreciar versiones de ficciones que nunca sucedieron" (Alternativas, 47).

En resumen, el FIAC fue una muestra sobre la amplitud de cobertura de una dimensión discursivo-simbólica que ha generado una estética propia, vanguardista y que lleva al extrañamiento cognoscitivo a reformular la manera en la que concebimos el pasado, apreciamos el presente y especulamos sobre nuestro futuro.

[302] Originario de Tamaulipas, Esquivel participó en la banda sonora de numerosas películas y series de televisión en Universal. Destacan sus contribuciones a *Los Ángeles de Charlie*, *La mujer biónica*, así como la serie infantil, *Odisea burbujas*. Su repertorio musical estaba vinculado con el llamado *Space Age Pop*, y de ahí el lanzamiento de discos tan emblemáticos como el *Other Worlds, Other Sounds*, de 1958, cuyas portadas bien podrían ornamentar alguna novela de Brian Aldiss o Frederick Pohl.

4.2.2 Premonitorias

4.2.2.1 Cautelares

Desde sus inicios, la ciencia ficción ha especulado sobre las consecuencias que tendrá el uso de la tecnología en la especie humana, así como lo que acontecerá con los avances de la ciencia. Si al inicio pudo inspirar viajes fantásticos en los que algunos navegantes interplanetarios hallaron sociedades fantásticas, hoy, el desarrollo acelerado y muchas veces desmedido pone en duda si será algo beneficioso para nuestro provenir. De ahí que las dimensiones que hacen una crítica hacia la tecnología sean tan profusas. Desde los repertorios distópicos, que muchas veces nos presentan un futuro posapocalíptico, generado a raíz de una catástrofe nuclear, hasta el rompimiento con la realidad que forma parte del *cyberpunk,* las dimensiones cautelares presentan las ramificaciones que tendrá la ciencia y la tecnología en tiempos posteriores.

De acuerdo con Vandermeer y Chambers, durante los primeros años de la CF, autores como Verne o Wells comenzaron a satirizar el tema del desarrollo tecnológico a través de los llamados

"científicos locos" o inventores faustianos, tales como Dr. Frankenstein, quienes llevaban sus creaciones a un extremo peligroso, poniéndose en riesgo a sí mismos o a la sociedad que los circundaba (37). Por ello, la mayor parte de protagonistas de estas primeras historias podían dividirse en el aventurero heroico, como en el caso de las ya mencionadas edisoniadas, o el creador megalómano cuyos inventos implicaban su destrucción. Vandermeer y Chambers aseguran que:

> Todos los personajes de Verne, de forma más o menos perniciosa, encajan en la última categoría. Robur es un inventor que enarbola su genialidad sobre el mundo y se imagina a sí mismo por encima de la Ley . . . no es más que un advenedizo comparado con el Capitán Nemo. Medio mártir, medio asesinado, Nemo es el arquetipo de la maldad científica. (37)

En el caso de México, el escritor nayarita Amado Nervo es un buen ejemplo de este corte edisoniano del inventor loco. Uno de los textos que resaltan en este último aspecto es "El sexto sentido", cuya trama narra las desventuras de un hombre que ha sido intervenido quirúrgicamente para ver el futuro y el presente al mismo tiempo. Por otra parte, la novela *El donador de almas* es otro ejemplo de las variaciones temáticas de este autor y de las inquietudes espirituales puesto que dicha novela narra la historia de un alma femenina que cohabita en el cuerpo de un médico.

En la misma línea de científicos edisonianos, encontramos diversos ejemplos de obras en las que, al igual que con *Frankenstein* de Mary Shelley, se especula con la creación de vida artificial, solo que, en muchos casos, lo hacen con la creación de mujeres autómatas. En este sentido, *La Eva futura,* de Villiers de l'Isle-Adam, publicada en 1886, se ciñe como una muestra clara de esa hipótesis. En dicha novela, el profesor Edison, en alusión a "El Brujo de Menlo Park", muestra la creación de una mujer artificial a Lord Ewald. Mencionamos la obra de Villiers de l'Isle-

Adam toda vez que encontramos una obra con trama similar en México: *Querens*, de Pedro Castera, cuya historia consiste en la pasión que se despierta en un joven pupilo cuando un científico le enseña la posibilidad de manipular a una mujer a través del magnetismo.[303] El científico de *Querens*, como en gran número de obras de esta índole, es un ser excéntrico que representa la ambivalencia de la ciencia: "Lo único que se sabe en el pueblo, de su vida, es que cultiva algunas plantas medicinales, que estudia la alquimia y que sabe preparar diversas drogas, para diferentes usos. Su pasado desaparece en el misterio" (Castera, *Minas* 168). Al presentar las consecuencias de emplear el magnetismo en un ser viviente, el lozano estudiante se comienza a enamorar del sujeto de los experimentos del doctor. La mujer, al tener el alma doblegada a la voluntad de sus investigadores, somete su voluntad a la de ellos: "—No necesitamos el espíritu para explicar esos fenómenos. Esa mujer, en ese estado, se ve obligada a pensar con mis ideas y a reflejar mis sentimientos . . . Lo que ustedes llaman las facultades del alma, han desaparecido en ella, supuesto que dependen de mi voluntad de manera absoluta" (195), declara el profesor.

La trasformación espiritual de la protagonista de *Querens*, imbuida en esta demencia científica, insiste en que, más allá de la invención de la artificialidad, lo que el profesor pretende reconstruir en su sujeto de experimentación es el alma. Un alma que pueda modificarse de manera constante, reinventarse con base en las pretensiones sociológicas imperantes, dominadas, dicho sea

[303] En alusión al texto de Franz Mesmer, publicado en 1779, denominado *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, que daría origen al llamado mesmerismo y los principios de la hipnosis. La joven de la que se enamora el protagonista, al ser objeto de la hipnosis del doctor, sufre un cambio de personalidad que le otorga, a ojos de los personajes, todos los atributos espirituales de la masculinidad. De ahí que este texto pueda ser analizado, también, dentro de una dimensión discursivo-simbólica sexual y de género.

de paso, por el imperio de la masculinidad. La mujer de *Querens,* la Eva de Pedro Castera, se ciñe en este concepto de alma sin voluntad:[304]

> Durante una hora o poco más, hizo con aquella joven diversas pruebas del dominio ejercido por su voluntad. Produjo la catalepsia parcial y en general, obligóla a contestarme a varias preguntas, resolvió algunos problemas matemáticos, leyó en libros abiertos el acaso, en distintas páginas sin tener ante su vista el libro y practicó otras cosas sencillas, que sin embargo revelaban la vida de la inteligencia. (197)

En el caso de *Querens,* la inteligencia que despierta en el sujeto experimental pareciera derivar de la influencia masculina del profesor. Al inicio, el doctor nos presenta a una joven que posee, en primer lugar, belleza: "Alta, esbelta, airosa, con la gallardía desenvolviéndose en formas admirables por su morbidez, el tipo acentuado, provocativo, voluptuoso, la curva de los senos indicando el vigor de la virginidad y sobre el busto escultural un cuello en que se veía la inyección de las venas con la sangre y la fuerza de su vida" (185). Solamente después comprenderemos que lo que provoca la obsesión del protagonista deriva de la manipulación del sujeto femenino esencial; de su sujeción a la voluntad y pensamiento del doctor: "En ciertos momentos, la mujer tiene por instantes tan solo, la mirada del genio . . . En la mirada loca, magnífica, volcánica, radiante, loca pero de inspiración, loca de genio" (188).

En *Querens*, la mujer, sin este dote de genialidad anímica proporcionado por el doctor, pareciera reducirse a un simple objeto. De ahí que, dentro de esta dimensión tecnológica

[304] Y por ello las declaraciones del joven protagonista: "Todas las mujeres son para mí, iguales a esa; belleza de formas, delicadeza de cutis, brillo en los ojos, luz en las sonrisas, gracia en los movimientos, voluptuosidad en el conjunto, poesías en las exaltaciones que nos producen" (223).

premonitoria y aplicando, a su vez, las dimensiones discursivo-simbólicas de sexualidad y género, podamos identificar el carácter cautelar de la obra de Pedro Castera: "Ya le he dicho que fuera del estado sonambúlico esa mujer es una idiota" (218). La mujer, sin la influencia del doctor no se mueve, no habla, es "un trozo de carne sin alma" (220). El mensaje de la novela es, por ende, abrumador: "Como ese Prometeo Encadenado[305] representan el espíritu humano sujeto a la mezquina existencia de la tierra, así, ella representaba la inspiración sujeta a la forma, arreglada por la ciencia, doblegada por la voluntad, pero la inspiración sin alma, sin expresión, sin la irresistible belleza de sentimiento" (224).

Tal como sucede con *Querens*, el tema de la mujer y su sometimiento a la experimentación del hombre ha sido abordado por distintas autoras y autores, y de ahí que sirva de ejemplo para hablar de este tipo de dimensiones cautelares, que no solo critican los efectos de ciertos descubrimientos de la ciencia, sino que anticipan la ideología heteropatriarcal que terminaría usando a la ciencia en beneficio de los hombres. En *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras* la biotecnología es, como dijimos, la ciencia correctora de la imperfección humana. En el país de *Villautopia,* Subconfederación de la América Central, los embriones ya no gestan en el útero materno y el acondicionamiento de la raza puede ser asegurado a través de la esterilización. El órgano encargado de administrar la reproducción de la humanidad es quien determina los requisitos necesarios para poder participar en el proceso de la concepción. Aquellas personas que poseen cualidades suficientes para no ser esterilizadas son compelidas a desempeñar, bajo la tutela del *Bureau*, el cargo de: "Reproductor Oficial de la Especie", quienes pueden tener relaciones

[305] Imposible pasar por alto que Mary Shelley haya titulado a su célebre novela *Frankenstein o el moderno Prometeo*.

sexuales con quien quieran y cuantas veces quieran, pero que solamente pueden concebir un hijo con otro reproductor del mismo rango.

El proceso de fecundación que sigue a la concepción entre dos reproductores es el mismo que conocemos como i*n vitro* (FIV), solo que en este caso el óvulo fecundado no se deposita en el útero de la mujer para que ésta, nueve meses después, de luz a un niño. Sucede que el proceso de Villautopia es algo más controversial: convencidos de que las mujeres presentan características contraproducentes en el perfeccionamiento de la especie, la gestación se da solamente en el género masculino. Para ello, el *Bureau* cuenta con los llamados gestadores: "Gordos, lucios, colorados y con un aire de beatífica satisfacción en la mirada" (72), a quienes se les deposita el óvulo para su ulterior gestación:

> —En la sala contigua —siguió explicando— espera ya el *gestador*, previamente feminizado, y al cual otro cirujano le ha hecho ya una pequeña incisión en el abdomen. El óvulo es depositado en la cavidad peritoneal, como un grano de trigo en el surco y, si la operación es fructuosa –lo cual en la actualidad rara vez deja de suceder- a los doscientos ochenta y un días exactos, hacemos una laparotomía y extraemos un niño perfectamente desarrollado y viable. (70)

Otro ejemplo en el que encontramos la manipulación de la mujer como parte de las dimensiones cautelares de la CF es el cuento de "Arabesco inmóvil", de Mauricio-José Schwarz, el cual nos narra la historia de una bailarina que, tras un accidente automovilístico, comienza a danzar en el espacio de la realidad virtual. Como se había mencionado, el ciberespacio es un tema que ha sido ampliamente explotado por los autores del *cyberpunk*. Por lo mismo, es importante mencionar que Schwarz ha sido un representante sustancial de este movimiento en México. Sus libros de cuentos,

Escenas de la realidad virtual (1991) y *Más allá no hay nada* (1996), son buena muestra de ello. En "Arabesco inmóvil", el ciberespacio se presenta como expresión absoluta de la simulación: "Mentira era Almudena. Mentira nueva inventada por el dueto por el Charro . . . y el Tiburón . . . Mentira que bailaba de cuando en cuando en las dimensiones igualmente falsas del espacio virtual" ("Arabesco" 68). Aun así, Almudena, como símbolo de virtualidad, se vuelve un fenómeno tan popular que termina por suplantar a la mujer real:[306]

> Y Almudena bailó, primero directamente, transmitiendo su ilusión a una hora exacta para un público incuantificable e invisible de hombres y mujeres absortos en sus computadoras, y que encontraron la manera de hacer saber su entusiasmo por la danza virtual de mujer de negros cabellos. Luego, Almudena bailó en discos que podían adquirirse junto con los programas de contabilidad y los juegos donde se puede destruir al enemigo con armas malévolas y brutales ("Arabesco" 71).

En el cuento de Schwarz, la bailarina se mezcla a tal grado con su simulacro que ambas se convierten en una sola idea. Esto deriva en el hecho de que Almudena pierde ambas piernas en el accidente y el ciberespacio es el único medio para que pueda seguir bailando. Sin embargo, la fascinación por la irrealidad parece ir más allá de este hecho:

[306] La sustitución del simulacro sobre lo real es algo de lo que nos habla Vicente Verdú en *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de la ficción*. Al hablar de este fenómeno, Verdú pone como ejemplo a la película de *Simone* (Andrew Niccol, 2012), misma que nos cuenta la historia de un productor de cine que comienza a trabajar con una actriz creada por realidad virtual. A pesar de tratarse de una simulación, la artista adquiere tal fama en el medio que el público prefiere vivir con el engaño a reconocer la verdad. Ahora bien, lo interesante de este ejemplo es que la analogía no solo opera dentro de la trama de la película sino también, fuera de ella. Lo anterior, en razón de que parte de la publicidad de la cinta consistió en anunciar que la actriz principal de *Simone* era un personaje virtual. Incluso la actriz Rachel Roberts, quien interpreta a Simone, tuvo que trabajar bajo seudónimo y mantenerse fuera de la vida social: "El escándalo sobrevino al conocerse que se trataba de una actriz verdadera. El público se quejó de una estafa que consistía, paradójicamente, en haber ofrecido lo auténtico en lugar de lo falso" (Verdú 11).

> Al principio [Almudena] se sintió una grotesca marioneta estática en la silla, con cables que salían de toda parte móvil de su cuerpo y se convertían en la imagen en la pantalla. Miró el entorno virtual en las gafas diseñadas por el Charro. Era un teatro y ella estaba al centro del escenario. Siguió instrucciones, imaginó que daba un paso al frente y pudo ver que bajo ella se extendía su pie y se posaba sobre el piso falso con un reconfortante sonido. Era como estar dentro de otra Almudena entera. ("Arabesco" 69)

El hecho de que Almudena ingrese a un escenario de teatro, adentro del espacio virtual, implica un nuevo nivel de simulación. En sí, el ciberespacio ya es un teatro. Introducir otro teatro adentro implica extender la falsedad, convertirla en una caja china que fortalece el mensaje de que el símbolo es más importante que la realidad. El arte y la representación se escinden de lo que se representa, es decir, de ese mundo real que ahora se conceptualiza como la mentira: "No hay engaño que no pueda convertirse en realidad si pasa por la mano del artesano. La mentira anunciada, promovida, conocida, puede alzar vuelo. Mentira son los personajes de la tragedia griega, que en acabando el llanto y la muerte se bajan del escenario y se convierten en simples actores aficionados al vino" ("Arabesco" 68). Por ello, al penetrar en este doble nivel de falsedad, las cosas se vuelven más reales. Después de todo, se trata del espacio de la hiperrealidad: "Un espacio cuya curvatura ya no es la de lo real, ni la de la verdad, la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de todos los referentes —peor aún: con su resurrección artificial en los sistemas de los signos" (Baudrillard 11).

En el cuento de Schwarz, La bailarina no es imitación, tampoco parodia, sino: "Una suplantación de lo real por los signos de lo real" (Baudrillard 11). La misma idea se fortalece con el desenlace de la "Arabesco inmóvil", en el que se nos revela que el Charro y el Tiburón, los creadores del ciberespacio en el que actúa Almudena, también son quienes provocaron el accidente

en el que la mujer perdió las piernas. A pesar de lo anterior, la bailarina acepta ser un sujeto experimental, "Terpsícore de laboratorio" (70), situación que pone en evidencia el uso de la ciencia y la tecnología como campo de simulación y de dominio hacia la mujer.

Hablar sobre la dimensión tecnológica cautelar puede abordar una gran cantidad de obras y repertorios. Por ello, los ejemplos de este apartado se han ceñido a aquellos cuentos o novelas que han elaborado una crítica hacia las consecuencias tecnológicas en la vida de la mujer. En su mayoría, los productos de la CF suelen emplear a la ciencia y a la tecnología para elucubrar las consecuencias negativas de sus avances debido a que ambas se presentan como vehículo para construir una crítica hacia aspectos como los que hemos analizado en las diferentes dimensiones. No pasemos por alto que en sus inicios la CF apuntaba hacia los proyectos utópicos, lo que permitió construir una gran cantidad de obras que usaron este desarrollo tecnocientífico para construir ciudades idealizadas. De esto hablaremos al referirnos a las dimensiones premonitorias de carácter propositivo.

4.2.2.2 Propositivas

En “Soñarán en el jardín”, cuento de Gabriela Damián, se nos narra la historia de un memorial en el que mujeres y niñas asesinadas aparecen ante los ojos de los visitantes como proyecciones holográficas. Este un ejemplo de la clase de narrativas que emplean a la ciencia o a la tecnología bajo una perspectiva propositiva. Recordemos que este cuento nos presenta un jardín en el que los niños acuden a interactuar con los hologramas de mujeres asesinadas a fin de sensibilizarse sobre la violencia y evitar este tipo de atrocidades. Gabriela Damián utiliza un repertorio utópico para proponer un México en el que ya no existen los feminicidios y hay un reconocimiento y sentido de responsabilidad sobre las razones de que estos crímenes se cometieran en el pasado:

> ¿Cómo reparar el daño? ¿Puedes imaginar que alguna vez se les apiló en una torre de cuerpos anónimos? ¿Puedes creer que a ellas se les culpaba de su propia muerte? Nadie puede imaginar el dolor que experimentaron en sus últimos momentos, y ustedes, los

> jóvenes, no conocen el horror de saber que quienes hacían eso no eran monstruos, no eran Jack el Destripador: eran sus compañeros de escuela, sus novios, sus familiares, el taxista simpático que te hizo la charla ayer, el policía de la esquina. Era el mundo, un entorno que nos hacía reinas de belleza mientras nos pateaba las costillas, y nos llamaba locas si nos quejábamos. Así de horrible era. (Damián)

Tal como en el cuento de Damián, en la CF, los avances científicos o innovaciones tecnológicas no siempre se muestran como la causa del cataclismo de la humanidad. En muchas ocasiones, aunque el futuro puede presentarnos un panorama adverso, el discurso propositivo sirve para acentuar el sentido del uso racional y ético de la tecnología. En los repertorios utópicos, la dimensión discursivo-simbólica de carácter premonitoria juega un papel sustancial para mostrarnos la consecución de esos mundos idealizados.

Si nos remontamos a los primeros textos de CF mexicana, como en el caso de *Sizigias y cuadraturas lunares,* comprendemos que el uso del mecanismo que lleva a Onésimo Dutalión a la Luna, con los fines satíricos que ya analizamos, es también una muestra del imperio de la ciencia sobre la imposición de la religión. *Sizigias y cuadraturas lunares* conforma, además de una reflexión sobre los alcances de la ciencia, un reto hacia la iglesia y en específico hacia los actos de la Orden de San Francisco de Asís en Yucatán.

El globo aerostático, otro de los tópicos fundacionales de la CF universal que también encuentra su expresión en México es otro ejemplo de esta clase de dimensión. A diferencia del viaje maravilloso, que se realizaba por medio de mecanismos fantásticos como el viaje astral, el vuelo en globo consistía en un símbolo tangente del desarrollo científico y político de un país. La lucha por la expansión territorial, materializada en el espacio aéreo tendría su campo de batalla en

los periódicos. Las distintas naciones, anhelantes de asentar su supremacía, daban cuenta del tamaño de sus globos, la distancia que estos recorrían y la altitud obtenida durante los trayectos.

De ahí que *Cinco semanas en globo* (1863)*,* novela con la que Julio Verne inició su serie inmortal de *Viajes extraordinarios*, tuviera tanta popularidad en distintos países. Basta recordar que la traducción de esta obra, a cargo del andaluz Federico de la Vega, llevó la novela a la "Librería Madrileña", ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México, e influenció a autores como Amado Nervo para que incursionaran en la ciencia ficción.

En *Cinco semanas en globo*, el tema mediático queda perfectamente asentado durante las primeras páginas de la historia, en donde la expedición del Dr. Samuel Fergusson acapara la atención de los diarios más importantes del mundo, debido a que la competencia aerostática se visualizaba como sinónimo del progreso de una nación.[307] Por ello no es extraño que la expedición se lleve a cabo en África,[308] cuyo territorio, en esa época, era disputado por distintas naciones europeas.[309]

---

[307] El discurso del Presidente de la Real Sociedad Geográfica de Londres, al inicio del texto, muestra la finalidad política que denotaban los viajes en globo, vinculados, ciertamente, con la expansión geográfica: "Inglaterra ha marchado siempre a la cabeza de las naciones (ya se sabe que las naciones marchan universalmente a la cabeza unas de otras) por la intrepidez con que sus viajeros acometen descubrimientos geográficos. *(Numerosas muestras de aprobación.)* El doctor Samuel Fergusson, uno de sus gloriosos hijos, no faltará a su origen. *(Por doquier.*-¡No! ¡No!) Su tentativa, si la corona el éxito *(gritos de:* ¡La coronará!), enlazará, completándolas, las nociones dispersas de la cartografía africana *(vehemente aprobación),* y si fracasa *(gritos de:* ¡Imposible! ¡Imposible!), quedará consignada en la Historia como una de las más atrevidas concepciones del talento humano. *(Entusiasmo frenético.)"* (Verne 6).

[308] "Scientific interest was at first primarily geographical: filling in the white spaces on the 'Africa maps'. *The Association for Promoting the Discovery of the Interior Parts of Africa* was founded in London in 1788 and merged in 1830 with the newly-founded *Royal Geographical Society*; the *Société de Géographie* was established in Paris in 1821 and the *Gesellschaft für Erdkunde* in Berlin in 1828. These societies and many later ones dispatched expeditions to the interior of Africa, which were sometimes financially supported by their respective governments. Those who were successful brought back material for the maps to be drawn by home-based geographers. Later also representatives of other sciences, especially anthropology, were furnished with materials from exotic lands by African explorers" (Koponen 128).

[309] De hecho, los conflictos generados por la expansión colonial de las naciones europeas, implicó que en 1884 se llevara a cabo la Conferencia de Berlín, misma que sirvió para dividir el territorio africano sin el consentimiento, está claro, de sus habitantes.

En esta línea encontramos el texto de "México en el año 1970", de Fósforos Cerillos, especie de cuento epistolar que se relata a través del intercambio de mensajes, posiblemente telegráficos, entre Don Próspero y su sobrino Ruperto, quienes describen un futuro[310] dominado por el globo aerostático. El diálogo entre los personajes versa sobre distintos temas de esa época futurista, como el funeral del gobernador de las Californias, al cual las guarniciones militares de distintos estados son trasladadas con el uso de globos; el hurto de la sobrina de un ministro corrupto, misma que escapó en un globo con su amante; así como la prosperidad de "la ciudad más hermosa de la América", puesto que los habitantes disfrutan: "De libertad, de salubridad y de una paz inalterable" (Fósforos 348).

Para López Castro, "El México de *Fósforos* es un estado draconiano donde la prosperidad está constantemente vigilada" (54); sin embargo, la sociedad que se nos muestra y es descrita por los personajes es una nueva evocación de la utopía mexicana. El mismo Próspero, al referirse a la corrupción del ministro de comercio, cuya sobrina fue secuestrada en globo la noche anterior, menciona que: "Hace muchos años que ni aún se oye hablar en México de estos desórdenes; y hoy es preciso que se haga ver que la justicia no tiene miramientos con nadie, sino que al contrario, los hombres públicos son los que deben tratarse con un rigor más implacable cuando delinquen" (348).

Al igual que con Fósforo Cerillos, en "El remoto porvenir", el utopista Juan Nepomuceno Adorno visualiza a los avances tecnológicos como la causa para consumar su añorada Providencialidad. Recordemos que:

[310] Otro aspecto sustancial del texto de Fósforos, radica en el hecho de que fue el primer autor que utiliza el futuro como el escenario para desarrollar una historia. Como se ha visto, esta técnica permite trasladar la utopía del espacio físico localizado, en un principio, en lugares lejanos o fantásticos, al espacio temporal. Recordemos que el escritor francés Louis-Sébastien Mercier publicó, en 1771, *L'An 2440, rêve s'il en fut jamais,* cuyo protagonista se queda dormido tras sostener una discusión sobre las desgracias de la Francia de la época, para despertar en el París del año 2440 y encontrar una sociedad perfecta.

> Nepomuceno, siguiendo los pasos de Fourier, emprende estudios exhaustivos y tareas titánicas para demostrar su genio; se dedica a resolver problemas de ingeniería en el Valle de México; viaja por Europa con sus invenciones en la maleta (desde una pianola hasta artefactos bélicos) o diseña mecanismos sorprendentes, como molinos de vapor, ametralladoras, casas antiterremotos o ferrocarriles de alta velocidad" (Trujillo, *Utopías* 107)

En este contexto, la visión científica de Nepomuceno Adorno ha quedado plasmada en su obra literaria. Su ingenio tecnológico y visión prospectiva sumó el enfoque utópico en el que la ciencia, en armonía con la religión, lleva a la humanidad a su estado providencial a través de la unificación de clases sociales, la igualdad entre hombres y mujeres, la estabilidad económica y política y otras reflexiones que ya hemos analizado. Sobresale que para Juan Nepomuceno Adorno la sabiduría la humanidad quedará plasmada en el desarrollo tecnológico y de ahí que sus máquinas fantásticas y artilugios premonitorios resulten sustanciales para comprender su planteamiento:

> Esa inmensa cantidad de buques impelidos por agentes poderosos y ornamentados con dorados frisos en los canales y ríos. Esas ciudades flotantes que cruzan los mares con su marcha impasible y magestuosa, cual destinados á continuar los festines de la tierra. Esos, en fin, mil veces variados y esplendentes vehículos en que el hombre es conducido. Y entre tantos objetos, la locomoción humana, así como entre tantas delicias sus estáticos prodigios, solo se encuentran rostros placenteros, como si celebrasen la prolongada y no interrumpida fiesta de la humanidad Providencial. (Adorno 105)

Al igual que Adorno, otros pensadores de inicios del siglo XX también concibieron a la ciencia como el mecanismo ideal para la consecución del futuro ideal. La poesía de Amado Nervo es una manifestación de este ideal y de ahí que, en *Utopías y quimeras. Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción,* Gabriel Trujillo Muñoz resalte el diálogo que tuvo este visionario poeta con las estrellas, materializado en los versos de "Kalpa" o "El gran viaje", escritos en 1914 y 1918, respectivamente. En estos poemas, el modernista especula sobre la vida en otros planetas, la probabilidad de que exista vida en ellos y las consecuencias que tendrá su descubrimiento en el futuro de la humanidad:

> En el caso de Nervo, advertimos un auténtico interés, una curiosidad apasionada por el cosmos y los nuevos descubrimientos de un siglo XX que apenas despierta y ya se halla sometido a revoluciones científicas, tecnológicas y políticas en todos los órdenes de vida. De esta manera, Amado Nervo se convierte en un esteta divulgador de la ciencia como escrutadora del universo, como intérprete de un orden natural más complejo e inestable, pero no por ello menos trascendente. (Trujillo, *Utopías* 12)

Hemos mencionado también que la idea de la consolidación de la utopía en un lugar fantástico, ubicado en la Tierra, fue desplazada paulatinamente por el viaje espacial y las posibilidades de encontrar el paraíso en otros planetas. Las añoranzas de autores como Amado Nervo y Pedro Castera se vieron consumadas por autores como Narciso Genovese,[311] autor de la novela *Yo he estado en Marte*, escrita en 1958.

[311] Originario de Turín, Italia, en donde nace en 1911, Genovese se traslada a El Salvador y, posteriormente, a México, para radicar en la ciudad de Tijuana. Perteneció a la Asociación de Escritores de Baja California, fundada por Rubén Vizcaíno Valencia en 1965.

Como repertorio exoterrenal, el viaje al Planeta Rojo, a cargo de Genovese, dista del humor intergaláctico empleado por Carlos Olvera en su *Mejicanos en el espacio*, así como de la estética *kitsch* derivada de las importaciones de repertorios cinematográficos anglosajones hollywoodenses. A diferencia de esta clase de obras, Genovese crea una novela con amplio fundamento científico y una especulación propositiva sobre los marcianos, a diferencia de los imaginados, por ejemplo, por autores como H.G. Wells en *La guerra de los mundos*. En el caso de Genovese, los marcianos son "seres bondadosos que desean que la humanidad abandone su violencia y egoísmo en pos de una utopía científico-religiosa" (Trujillo, *Utopías* 132). Esta visión prospectiva sobre el papel de los extraterrestres como redentores de la humanidad, que encuentran populares ejemplos en cintas como *The Day the Earth Stood Still,* presenta un rompimiento con el mensaje común de invasión alienígena vinculado con los temores de la posguerra. De ahí que Trujillo Muñoz manifieste que "*Yo he estado en Marte* es la mejor —y más exitosa— novela de ciencia ficción latinoamericana de los años cincuenta. Conviene recordar que Genovese la escribe en plena Guerra Fría" (Trujillo, *Utopías* 132).

Al igual que con el globo aerostático, en su obra, Narciso Genovese crea una suerte de *hoax* narrativo, toda vez que, en la segunda edición de la novela, el autor se retracta de la introducción escrita en la primera, en la que califica al viaje a Marte como pura fantasía, para asegurar que se trata de hechos verídicos.[312] Lo anterior se refuerza con el conocimiento científico que permitió a Genovese construir una novela en torno a Guillermo Marconi, ingeniero electrónico que ha sido vinculado con investigaciones sobre vida extraterrestre y quien resalta por sus valiosos aportes a la radiotransmisión. De acuerdo con Genovese, el científico Marconi sentó una base subterránea en

[312] De hecho, distintos ufólogos refieren al libro de Genovese como un texto verídico, que relata, en verdad, el viaje realizado por él y Guillermo Marconi, célebre científico allegado al escritor, al Planeta Rojo.

las Amazonas, desde donde comenzaron las investigaciones para contactar a seres de otros planetas. *Yo he estado en Marte* consiste en la materialización de esas exploraciones, llevando a este grupo a visitar el Planeta Rojo y recibir el mensaje redentor de sus habitantes.

Narciso Genovese no sería el único en emplear a Marte como una metáfora tecnológica de carácter propositivo. En la citada *Utopías y quimeras*, Gabriel Trujillo Muñoz nos habla sobre *El mensaje de Fobos,* obra de literatura infantil creada por Irene Gutiérrez de Lanz y su hermano, Arturo Gutiérrez Arias. Esta obra, ganadora de un certamen de cuento convocado en 1963 por la Mesa Redonda Panamericana, narra la historia de un niño que visita a su abuelo, un científico alojado en Zihuatanejo, que se encuentra construyendo una nave espacial. "Más allá de un lenguaje sencillo, explicativo, de divulgación científica, los hermanos Gutiérrez Arias buscan atraer la atención de los adolescentes mexicanos y latinoamericanos (y de otros países, ya que la ONU publica la obra en otros idiomas) acerca del uso del conocimiento para beneficio y no para ruina de la humanidad" (*Utopías* 136).

Irene Gutiérrez de Lanz, originaria de Guadalajara, es la autora de obras infantiles como *El parguito rosado* y *Tismiche.* Su incursión en la CF requirió del apoyo de su hermano, Arturo Gutiérrez, toda vez que, de acuerdo con Trujillo Muñoz, tenía el título de piloto en la Escuela Militar de Aviación de Zapopan, por lo que sus aportaciones resultaron cruciales para comprender el tema del viaje al espacio. Resaltamos esto último debido a que, a pesar de la formación militar de uno de sus autores, *El mensaje de Fobos* aboga por generar conciencia respecto a la conquista militar y particularmente sobre el uso de la tecnología para fines bélicos.

En resumen, las dimensiones premonitorias de carácter propositivo emplean a la ciencia y la tecnología como herramientas para enmendar los yerros del pasado o el presente, postulando, a

través del desarrollo, una mejor sociedad. México ha sido enfático en el carácter distópico en gran parte de la CF, más, a partir del auge de autores que surgieron con el Premio Puebla y que exploraron temáticas como el *cyberpunk* o la búsqueda de un discurso de mexicanidad que resaltara los aspectos políticos y sociales del país. Aun así, ejemplos como el cuento de "Soñarán en el jardín", de Gabriela Damián Miravete, muestran que el futuro puede mostrarnos la vía para comprender mejor nuestro presente y utilizar a la ciencia y la tecnología como instrumentos para crear un mejor país.

4.3 De identidad

Dentro de las distintas dimensiones discursivo-simbólicas, las que denominaremos de identidad pueden ser las más complejas por atender particularidades socioculturales difíciles de delimitar. Podemos establecer, primero, que su campo crítico construye un discurso identitario, de modo que a través de sus elementos se logren establecer repertorios domésticos por replantear las fórmulas comúnmente foráneas y adaptarlas a una idiosincrasia distinta. De ahí que, en estas dimensiones, resulten cruciales los procesos de importación y transferencia establecidos por Itamar Even-Zohar. Recordemos que el repertorio, principal concepto que este teórico usa en su teoría de la cultura, constituye la suma del conjunto de opciones utilizadas tanto por un grupo de gente, así como por sus individuos, para la organización de su vida. (99). Resaltemos, a este respecto, lo que el autor israelí conceptualiza como "grupo":

> Desde el punto de vista de la investigación cultural, dado que estos grupos «siempre» dependen de repertorios culturales específicos para la organización de la vida, componen por definición entidades culturales. Los términos «grupo» o «sociedad» implican por ello «suma de personas cuya vida se organiza en torno a una determinada cultura», i.e., con la ayuda del repertorio de opciones mencionado previamente. (99)

El mismo autor analiza la importancia del repertorio cultural como factor de cohesión de los grupos sociales.[313] A este respecto, Even-Zohar manifiesta que, desde las primeras civilizaciones, la literatura como actividad organizada ha tenido como una de sus funciones primordiales el poder y la distinción (58). Como expresión de conservación de las formas de gobierno, así como de los procesos históricos determinantes en la conformación de las grandes naciones europeas, la literatura se cimienta como un sistema de agrupación identitaria: "Hoy es de común aceptación que no habría existido una nación alemana sin una literatura alemana, que a su vez no podría haberse unificado sin una lengua estandarizada y bien definida" (59), ejemplifica Even-Zohar.

De esa manera, la expresión literaria atiende distintos grados de cohesión sociocultural, propiciando una combinación de actividades que terminan por construir un sistema de corte unificador. Si el llamado canon o la literatura hegemónica agrupa las expresiones del poder o de la aristocracia, en lo que analizamos como capital cultural, otras manifestaciones y actividades secundarias de un sistema, como las de la CF, podrán construir subculturas y expresiones de la periferia: "La función de la identidad colectiva como un bien, tanto endógena como exógenamente, la convierte en un capital simbólico que permite al grupo realizar reclamaciones de estatus,

[313] "Para que el término «cohesión socio-cultural» no parezca vago o vacío, permítanme explicar de forma rápida que con él quiero significar un estado en el que existe un sentimiento ampliamente extendido de solidaridad, de sentirse estrechamente unidos, entre un grupo de personas; estado que, por consiguiente, no necesita una conducta impuesta por la simple fuerza física" (360).

especialmente justificar su existencia como una entidad separada (políticamente o de otro modo) y la exclusión de otro" (Even-Zohar 222).

Las dimensiones discursivo-simbólicas de identidad compelen la estructura de grupos sociales específicos vinculados con instituciones, mercados, productores, productos y repertorios que giran en torno a expresiones hegemónicas o periféricas. Para comprender esto último, debemos retomar el concepto de subcultura. En *Rituales en resistencia*, en el capítulo "Subculturas, culturas y clases", los autores establecen lo siguiente:

> Los grupos que coexisten dentro de una misma sociedad y comparten algunos de los mismos materiales y condiciones históricas sin duda también entienden y, hasta cierto punto, comparten la «cultura» de los otros. Pero, en tanto los diferentes grupos y clases están categorizados de forma desigual en relación unos de otros, en términos de sus relaciones productivas, de riqueza y de poder, así también a las *culturas* se les asignan categorías diferentes y se ubican en oposición unas de otras, en relaciones de dominación y subordinación, a lo largo de la escala del «poder cultural». (Clarke *et al.* 64)

Esos "mapas de significado" expresan la posición de los grupos que mantienen el poder en la sociedad, tal como establecían Pierre Bourdieu y Even-Zohar. Aunque las clases dominantes mantienen representatividad en la cultura, los grupos que surgen en la periferia crearán subculturas. Para los ensayistas, esta fuente hegemónica puede ser identificada como la cultura "paternal" y aquellas estructuras más pequeñas, que surgen de las redes de cultura más amplias y que comparten algunas características, aunque su posición de resistencia deriva justamente de establecer una diferenciación, son las llamadas subculturas (Clarke *et al.* 66).

Las dimensiones discursivo-simbólicas de identidad postulan esos rasgos de distinción y resistencia, estableciendo mapas de significados que competen a grupos específicos. De ahí que no solo podamos identificar a la literatura *mainstream* como una cultura paternal y a la CF como una subcultura; sino que también podemos considerar a la CF anglosajona como una cultura "paternal" y a aquellas obras mexicanas que entablan un discurso de identidad para diferenciarse de los modelos y repertorios foráneos, como expresiones subculturales:

> Las subculturas deben exhibir una forma y una estructura suficientemente distintiva para hacerlas claramente diferentes de su cultura «parental». Deben estar enfocadas alrededor de ciertas actividades, valores, ciertos usos de artefactos materiales, espacios territoriales, etc., que las diferencien significativamente de la cultura más general. Pero, en tanto son subconjuntos, debe haber también elementos significantes que las liguen y articulen con la cultura «parental». (Clarke *et al.* 67)

Tras la importación y transferencia de repertorios podemos identificar una gran cantidad de obras que construyen un discurso de mexicanidad, marcando una línea con aquellos modelos foráneos que sirvieron de base para cimentar dicho movimiento y, por ende, crear los repertorios subculturales de un sistema. Esto no solo opera en materia de identidad territorial, sino que también compete otros fenómenos de crítica hacia culturas paternales o sistemas dominantes. Por ello, dentro de los repertorios de la CF como el *steampunk* o el *cyberpunk*, podemos identificar posturas de distinción respecto a culturas "paternales" en general, ya sea hacia las actividades hegemónicas de la literatura o como resistencia a la cultura que gira en torno a ciertas clases sociales o sistemas políticos.

Los confeccionistas e inventores del *steampunk*, por ejemplo, trascienden la congregación recreacional para crear una identidad colectiva, expresada en su vestimenta, la música que escuchan, los festivales que atienden, libros que leen o artilugios que confeccionan. En este contexto, la literatura de los grandes maestros precursores de la CF como Verne o Poe, terminaron por crear comunidades subculturales activas, tribus urbanas que generan sus propios asentamientos y viven bajo la insignia de sus hipótesis retrofuristas.

Basándonos en lo anterior, hemos bifurcado las dimensiones de identidad en dos rubros. El primero, que establece un discurso de mexicanidad, en contraposición a las manifestaciones sistémicas dominantes y universales de la CF. Es decir, que compete aquellos repertorios que, para diferenciarse de la producción, digamos, anglosajona, han establecido un discurso identitario que deriva del uso de herramientas específicas para distinguir esos rangos de mexicanidad.

El segundo rubro lo denominaremos de alteridad, toda vez que, antes que crear una diferenciación de la CF foránea, más bien trata de establecer una resistencia ante las culturas paternales y de ahí que encuentre expresiones subculturales como lo "punk" en el *cyberpunk* o el *steampunk*, así como aquellas que competen movimientos que aparecen en momentos históricos en particular, involucrando distintas agrupaciones socioculturales:

> El peculiar atuendo, estilo, inquietudes focales, *milieux*, etc., visibiliza a los teddy boys, los mods, los rockers o los skinheads como agrupaciones distintivas, tanto respecto de los amplios patrones de la cultura de clase trabajadora en su conjunto, como de los patrones más difusos exhibidos por chicos «convencionales» de clase trabajadora (y, a un nivel más limitado, por las chicas). (Clarke *et al.* 68)

Las dimensiones de identidad nos ayudarán a resaltar el rompimiento de la subcultura con la cultura paternal. Esto es, remarcar la manera en la que la CF mexicana construye un discurso identitario propio y rompe con los parámetros de la foránea y con las culturas hegemónicas que determinan cierta clase de literatura. De ahí que reiteremos su carácter complejo y la relevancia que tiene cerrar con este apartado nuestro estudio.

4.3.1 Mexicanidad

En "El DF en tono apocalíptico. La literatura mexicana de ciencia ficción y la Ciudad de México", Itala Schmelz hace un análisis de algunos cuentos que emplean a la CDMX como metáfora de territorialidad. Para esta ensayista:

> Las grandes ciudades expresan el poder y los alcances de una civilización, son hogar y escenario del drama y del quehacer de sus habitantes, en ellas se concentra la simbolización que nos arraiga en una identidad, en una época y una cultura específica. En la urbe se aglomeran, así mismo, un cúmulo inagotable de necesidades e intereses;

> el tráfico de personas, saberes y valores, va generando enjambres y tejidos sociales sumamente complejos, la ciudad se vuelve laberinto. (“DF”)

Ya habíamos establecido que el lugar de desarrollo para una historia puede presentar elementos sustanciales para distinguir su dimensión discursivo-simbólica. Aunado a lo anterior, podemos resaltar aquellos repertorios que no solo utilizan un marco geográfico para establecer una crítica hacia un sistema político o económico, sino que además pretenden crear un discurso identitario que permita discernir, en este caso, un aspecto de mexicanidad. Es en este rubro en el que encontramos una gran parte de repertorios que, desde los 80, comenzaron a buscar desprender la expresión mexicana de una CF paternal cuyos códigos, al resultar universales, diluían el trabajo de muchos escritores y artistas en el país.

En sus inicios, autores como Amado Nervo, Pedro Castera o, más adelante, Mauricio-José Schwarz, podían adoptar o transferir los repertorios canonizados o paternales del sistema de la CF para que, ulteriormente, autores como Arturo César Rojas, Héctor Chavarría o Gerardo Horacio Porcayo, comenzaran a domesticarlos. De acuerdo con Even-Zohar, los repertorios canonizados de un sistema cualquiera se estancarían de no ser por la competencia los no-canonizados: “Bajo la presión de éstos, los repertorios canonizados no pueden permanecer inalterados. Esto garantiza la evolución del sistema, que es el único modo de conservarlo” (16). Nos dice el mismo autor que, cuando no hay subcultura, con expresiones como la literatura o el arte popular, o cuando no se permite ejercer presión real sobre la cultura canonizada, hay pocas oportunidades para que el sistema se reforme (16). Esta es la tarea que asumieron ciertos autores en México al marcar una cantada diferencia con las culturas paternales de la CF. Recordemos que pretendieron establecer

agrupaciones expresadas en mercados e instituciones tales como los Cfñeros,[314] las cuales materializaron el trabajo identitario de quienes producían una ciencia ficción dotada de mexicanidad. La labor de los productores se concentró en crear ese discurso de mexicanidad, que no solo estableciera una crítica hacia un sistema el político o económico de dicho país, sino que también generara estructuras para crear una CF auténticamente identitaria, que llevara las expresiones del realismo mexicano a las premisas especulativas de las utopías, distopías, ucronías y demás repertorios cienciaficcionales.

Podemos ejemplificar un gran cúmulo de repertorios que lograron asentar un discurso de mexicanidad. A este respecto, resalta la labor de aquellos que crearon movimientos subculturales que bien pudieron constreñirse a unas cuantas agrupaciones periféricas, así como aquellos que replicaron en la masificación de productos, tal como sucedió con el cine mexicano de CF, particularmente en la estética *camp* construida con el viaje espacial. En la misma línea de novelas como *Mejicanos en el espacio*, de Carlos Olvera, el cine de CF espacial traería claros ejemplos de este tono despreocupado y sardónico que buscaba alejarse de las estructuras foráneas para concentrarse en la ligereza del humor mexicano. De ahí que, tal como sucedió con *La nave de los monstruos*, los cómicos mexicanos comenzarían su carrera espacial interpretando astronautas accidentales y torpes viajeros intergalácticos. Así como "Piporro" protagonizó la multicitada cinta de Rogelio A. González, otros personajes de la farándula harían sus respectivas travesías espaciales[315] o al menos tendrían su incursión en alguna aventura de índole cienciaficcional. Adalberto Martínez "Resortes" protagonizaría *Los platillos voladores* (Julián Soler, 1955); Manuel

[314] "Es un procedimiento común en los grupos humanos el extraer ciertos elementos destacados de un repertorio predominante para delimitar el grupo en cuanto entidad inconfundible e inequívoca" (Even-Zohar 138)
[315] En *El futuro más acá* se asienta que los cómicos iniciaron su carrera espacial con *El moderno Barba Azul* (Jaime Salvador, 1946). Esta cinta, protagonizada por el comediante norteamericano Buster Keaton, narra la historia de un soldado que es arrestado en México y lanzado en un cohete junto con otro prisionero. A pesar de creer haber llegado a la Luna, ambos continúan en la Tierra.

"El Loco" Valdés, haría lo propio en *El supermacho* (Alejandro Galindo, 1958); por su parte, Antonio Espino "Clavillazo" también acompañó a Rogelio A. González en *Conquistador de la Luna* (1960). En esta cinta, Clavillazo interpreta a Bartolo, un electricista que, al acudir al domicilio de un científico a arreglar una plancha, enciende accidentalmente un cohete que termina llevándolo a la Luna en compañía de Ana Luisa Peluffo, quien interpreta a la hija del profesor. Ambos encontrarán una horda de marcianos que ocupan el territorio selenita, comandados por un cerebro gigante que quieren destruir la Tierra.

Conquistador de la Luna posee los elementos distintivos del cine mexicano de CF: desde una estética *kitsch* en sus efectos especiales,[316] criaturas de látex como el cerebro selenita que quiere conquistar al mundo, así como esa oscilación entre el humor, el misterio y el terror. Este filme sería uno de tantos que buscarían reafirmar los estereotipos mexicanos en escenarios espaciales y tramas futuristas:

> Los cómicos urbanos del cine nacional son los máximos representantes del desencanto alemanista, sus personajes son las víctimas del fracaso centralista y modernista de esta época. En el imaginario mexicano, la ciencia y la tecnología son áreas que se oponen irreconciliablemente a la realidad nacional. Este supuesto contraste entre lo mexicano y lo tecno-científico ha sido la principal fuente de comedia e ironía de la ciencia ficción: el personaje que se desenvuelve en un ambiente ajeno para provocar la risa. (Schmelz, "Viajes" 66)

[316] En *The Spacesuit Film. A History: 1918-196,* Gary Westfahl hace hincapié en que el filme de González utiliza escenas espaciales de otros filmes: "this is done artfully enough and contributes to the film's overall ambience" (272). Como habíamos visto, esto es algo común en el cine mexicano espacial, en el que el bajo presupuesto requería del ingenio de los productores y directores para hacer las tomas del espacio exterior.

A raíz de la reafirmación del cómico mexicano como estereotipo cienciaficcional, otros personajes icónicos harían lo propio con el cine de CF. Sin hacer a un lado la parafernalia visual, haciendo uso de esa mezcla de lo hiperbólico, lo chusco y lo sexual, los luchadores saltarían del ring para llegar a la pantalla grande. *Santo contra la invasión de los marcianos* (Alfredo B. Cravenna, 1966) presentaría el inicio de una serie de películas que llevaron a estos héroes mexicanos a toda clase de vicisitudes surrealistas y tecnofantásticas. El Enmascarado de Plata viajaría al pasado en *The Time Tunnel* (Irwin Allen, 1966-1967) y enfrentaría otros peligros cósmicos como en *Santo contra los asesinos de otros mundos* (Rubén Galindo, 1971). Por su parte, Blue Demon defiende a nuestro planeta de unos arácnidos en *Arañas infernales* (Federico Curiel, 1966), y evita sucumbir ante los encantos de unas extraterrestres que quieren abducir a hombres de la Tierra en *Blue Demon y las invasoras* (Gilberto Martínez Solares, 1968).

El cine mexicano de CF es un buen ejemplo del rompimiento con las culturas paternales de la literatura de la imaginación foráneas. Su autenticidad surge de la imposibilidad de repetir las fórmulas hollywoodenses. El corto presupuesto de producción y la mexicanización de las fábulas anglosajonas terminaron por construir este discurso identitario que otros autores, como Arturo César Rojas, plantearían en textos más serios, como en el caso de "El que llegó hasta el metro Pino Suárez".

En *El futuro más acá*, Miguel Ángel Fernández Delgado reflexiona acerca de las condiciones que llevaron a esta clase de cine a encontrar una expresión tan original y atractiva: "Si tuviera que definir al cine mexicano de ciencia ficción con una sola palabra, lo llamaría astracanesco o en la tradición astracanada (farsa teatral disparatada y chabacana), pero con unas características que lo hacen altamente adictivo" (138). Ese tono de farsa que se percibe en las películas se debe a la construcción de repertorios domésticos basados en las obras de cineastas que

lograron consolidar fórmulas exitosas. Fernández Delgado habla de que en *El Supersabio* (Miguel M. Delgado, 1948), Cantinflas retoma el personaje que interpretó el cómico francés Fernandel en *Ne le criez pas sur les toits* (Jacques Daniel-Norman, 1942); de igual forma, menciona que Rubén Galindo se basó en *The Blob* (Irvin S. Yeaworth, 1958) para crear las criaturas alienígenas que enfrentaría el Enmascarado de Plata en *Santo contra los asesinos de otros mundos* (1971). Asimismo, Fernández Delgado destaca el reciclaje de escenarios y vestuarios en distintas películas: "como Tor, el sabio robot de *La nave de los monstruos*, que había hecho su debut luchando contra la momia azteca en *La momia azteca contra el robot humano*" (M.A. Fernández, "Querida" 140).

Estas obras son un buen ejemplo de las construcciones identitarias de mexicanidad que partieron de las bases foráneas para crear repertorios domésticos en los que el charro, el luchador, el albañil o el eléctrico, se convirtieron en el estereotipo heroico, en lugar de los avezados astronautas y galanes hollywoodenses. Esto también generaría el bastimento de otros estereotipos criticables, como la hipersexualización de las mujeres alienígenas: "Todas las mujeres alienígenas parecen mujeres extranjeras (nunca son de piel morena), de largas piernas y anchas caderas, y con vestimenta propia de alguna casa interestelar de citas" (M.A. Fernández, "Querida" 142). Cabe resaltar esas proyecciones y mapas de significados que lograron construir el cine mexicano de CF, algo que influenciaría gran parte de la literatura que llevó a la ciencia ficción a tener un *boom* en los 80. De ahí que José Luis Barrios apunte que:

> Habrá que entender que el cine de ciencia ficción mexicano se mueve en otro registro, el cual tiene que ver con el horizonte de las identidades locales de orden sexual, racial, social, o cultural y donde la ficción científica sólo funciona como una pantalla en la que se proyectan otro tipo de fantasmas, más relacionados con imaginarios culturales que científicos . . . Contra la ciencia y la tecnología, el pastiche, la picaresca y la

> tradición popular. Se trata de recurrir a la ocurrencia y la risa como dispositivos estético-ideológicos, y no al conocimiento, para resistir los embates de los cuales podemos ser blanco. Una especie de resistencia nacionalista al colonialismo tecnológico. (J.L. Barrios 154)

Aunque en muchos casos estos productos usaban el humor para romper con las culturas paternales, más serias y formales, lo cierto es que también hubo quien buscó construir un discurso crítico de mexicanidad, que buscara consolidar una CF nacionalista que resaltara los valores históricos culturales del país.

Un ejemplo de esto podemos encontrarlo en el cuento que obtuvo el Premio Puebla en 1985. Nos referimos a "Crónica del Gran Reformador",[317] de Héctor Chavarría, un repertorio ucrónico en el que un grupo de alpinistas del siglo XX viaja en el tiempo y al llegar a 1521 deciden apoyar a los aztecas con el objetivo de que estos puedan ganar la guerra contra los españoles. En el texto de Chavarría no solo están implícitas las temáticas de los modelos de temporalidad anacrónicos, en los que el viaje temporal sirve para analizar o modificar sucesos del pasado, sino que también refiere esa cuestión identitaria al permitirle a sus personajes alterar la conquista de México. "Crónica del Gran Reformador" antecede a una serie de relatos y novelas cienciaficcionales que llevarían el rescate de la cultura prehispánica a los repertorios que hemos analizado. De ahí que para Gabriel Trujillo Muñoz el autor yucateco: "Ha cubierto con su literatura una vasta zona del inconsciente nacional: la de las creencias prehispánicas, las de los dioses antiguos que mantienen su presencia debajo de la ciudad de México o en las selvas de la península de Yucatán, y que al ser

[317] La retrospección histórica nos recuerda el "Teocalli de Cholula", del cubano José María Heredia Este poema se narra desde la perspectiva de un narrador que sube a la pirámide de Cholula. Ahí, "Rodeado de silencio hace un paralelo implícito entre el imperio sangriento de los mexicas y el de los déspotas del presente; es decir, el dominio español de Cuba o las fuerzas conservadoras en México" (Jáuregui 241)

figuras del pasado son, a su vez, heraldos del porvenir, personajes que habitan ya nuestro futuro (*Biografías* 223).

Esta clase de cuentos, en los que la mitología prehispánica tiene un papel sustancial, comenzarían a proliferar entre los autores de CF mexicana, logrando consolidar una subcultura de resistencia ante una ciencia ficción paternalista enfocada en las fórmulas anglosajonas. Estas expresiones identitarias trascendieron el círculo de la narrativa para contagiarse a otras manifestaciones como el comic, el cine y la televisión. Como ejemplos de historietas que utilizaron esta clase de dimensiones de mexicanidad podemos mencionar a *Karmatrón y los Transformables,* creado por Óscar González Loyo. Esta publicación, cuyo primer número apareció en 1986 y constó de 298 ejemplares, es una mezcla de mitología maya que hace uso del tropo del robot y el mecha como símbolo de poder en el Universo.

Gabriel Trujillo Muñoz manifiesta que la: "Ciencia ficción mexicana, por más que tenga puesta la mirada en los autores anglosajones, no ha perdido de vista su raigambre propia, sus distintas identidades que enraízan un pasado común, en una cultura, lo mismo indígena que castellana, que busca renacer de sus cenizas, volver a la luz del día bajo los amplios cielos del Anáhuac que viene" (*Biografías* 223). Esto implica que la dimensión discursivo-simbólica de identidad logra rescatar tropos y estereotipos típicamente mexicanos para dotar a la CF de un lenguaje y simbolismo auténticos.

Otra cuestión que debemos resaltar al hablar sobre la dimensión de mexicanidad es que, a raíz de la construcción de un discurso identitario en la CF, otros productores empezaron a generar espacios de apropiación o mapas de significados que se constriñen a demarcaciones territoriales específicas. En este aspecto, la ciencia ficción fronteriza, como la denomina Trujillo Muñoz,

empieza a establecer un discurso aparte que no solo afronta la problemática política, social y económica de la frontera con EE. UU., sino que también construye un lenguaje basado en subculturas del norte del país. En *Latin American Science Fiction Writers An A-to-Z Guide,* se manifiesta:

> In Buenos Aires and Mexico City, science fiction (like most literature of the twentieth century) is an urban phenomenon. However, in Mexico, this trend is now changing. Some of the best science fiction is being produced in the northern border- states of the country. Federico Schaffler, José-Mauricio Schwarz, and Gabriel Trujillo Muñoz have been at the forefront of creating a body of literature that is uniquely defined by the reality of U.S.-Mexico border región. (Lockhart XVI)

Obras como *Frontera de espejos rotos* (1994), antología compilada por Mauricio-José Schwarz y más recientemente la obra compilada por Libia Brenda Castro, *A larger reality* (2018), buscan explorar expresiones subculturales de la frontera, construyendo unidades discursivas no solo con la participación de autores mexicanos, sino también con autores anglosajones.[318] Esta sinergia pretende crear nuevos espacios de diálogo que permitan trascender los procesos de importación y transferencia para llegar a la fabricación de nuevos repertorios.

Como ejemplo de esto último, entre abril y mayo de 2011, algunos alumnos de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Baja California, entre los que se encontraba Pepe Rojo, llevaron a cabo una interesante actividad que Gabriel Trujillo Muñoz relata en *Utopías y quimeras. Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción.* Según el relato del escritor

[318] *Fronteras de espejos rotos* reunió el trabajo de autores mexicanos como Paco Ignacio Taibo II, Guillermo Lavín, José luis Zárate, con el de autores norteamericanos como Ardath Mayhar, Lewis Shiner o Scott A. Cupp.

bajacaliforniano, este grupo de jóvenes implementaron un encuentro titulado Lecturas de Cruce, que instalaron en el Puente México y un edificio abandonado de la Secretaría de Relaciones Exteriores. Además de un encuentro entre autores fronterizos, mexicanos y norteamericanos, en este evento también se repartieron 9000 ejemplares de los *Minibuks*. Esta colección de libros que compilaban autores de CF mexicana, ilustrada por Bernardo Fernández *Bef*, fue repartida con el propósito de que se hiciera una lectura sobre "la situación de la ciencia ficción como género literario capaz de cambiar nuestra percepción de la realidad y ofrecer relatos paradigmáticos de la misma a los potenciales lectores que eran, en buena medida, personajes de un mundo en cruce permanente entre México y los Estados Unidos" (Trujillo, *Utopías* 170).

4.3.2 Alteridad

Si el cine mexicano de CF y obras como las escritas por Héctor Chavarría pretendían rescatar esa originalidad identitaria y fortalecer un sistema localista, otros productores hicieron lo propio al añadir subculturas o figuras de alteridad. Como habíamos dicho, la CF mexicana, al establecer un diálogo auténtico y desprenderse de las fórmulas foráneas, no dejó de aprovechar la influencia de movimientos tan sustanciales como el *cyberpunk* o el *steampunk*. La mezcla de temáticas como la

realidad virtual y el mundo tecnocratizado con las subculturas que tomaron cierto arraigo en nuestro país, generarían una CF distinta basada en construir este discurso de alteridad. Como señala Itala Schmelz:

> Surge en paralelo una mística, una epopeya de la resurrección del mexicano postindígena, ciberpunk urbano, quien por sus venas corre sangre originaria y, a la vez, se ha adaptado a los nuevos tiempos. Es en este tono que oscilan las historias de César Rojas. Es el cholo, el chavo banda de Ciudad Neza *reloaded*, es el mestizo *ciberpunk*, bohemio, anarquista, quien sobrevive a la catástrofe, porque ya de entrada tenía todo perdido, porque ni la promesa de la modernidad era para él. En esta mitología, el agachado, el reprimido, el jodido, el que no alcanzó los bienes del progreso a la vez que fue desarraigado de su tierra y tradiciones indígenas, el que ya no puede perder nada porque no tiene nada que perder, resurge de la catástrofe empoderado. ("Df")

El *cyberpunk,* como subcultura, ha generado una vastedad de productos que, como hemos reiterado, no se circunscriben al ámbito literario. Fue en este último en donde encontraron mayor desarrollo. Desde la cuentística de Gerardo Horacio Porcayo, el estereotipo del héroe cienciaficcional abandonó el traje de astronauta o la máscara de luchador para convertirse en un antihéroe urbano. Esta construcción eminentemente citadina cambiaría las estructuras narrativas de corte universal para enfocarlas en los suburbios, el barrio, la periferia metropolitana.

En "Texto y contexto del cyberpunk mexicano en la década del noventa", de Hernán M. García, el autor habla de dos principales vertientes que surgieron alrededor de este movimiento. El primero, de aquellos autores como José Luis Zárate y Gerardo Horacio Porcayo, que colocaron al género dentro de un mapa de literatura "bien hecha" (3); la otra, que correspondió al trabajo de

autores como Bernardo Fernández *Bef*, que: "Provenían del mundo de la contracultura *dark* y del universo de los fanzines y con ello trajeron una orientación distinta a ese género literario" (3). García resalta la configuración del antihéroe en novelas como *La primera calle de la soledad* (1993), de Porcayo; *Río de redes* (1998), de Jorge Eduardo Álvarez; *Púrpura visual* (2004), de José Luis Ramírez; y *Gel azul* (2006), de *Bef*. En estas novelas, de acuerdo con García, el común denominador es la desigualdad entre las instituciones y el individuo, este último, visto como un antihéroe que se desempeña en oficios ilegales como la piratería y: "Tienen como referencia una atmósfera urbana llena de brutalidad" (H.M. García, "Texto" 7).

El *cyberpunk* aglutina esa visión crítica hacia la ciudad burguesa, plasmada en una subcultura que se rebela en contra de las corporaciones y denuncia la desigualdad social que se acentúo en los 90 a raíz de la crisis económica. De ahí que parte de su discurso se conciba como una crítica hacia el modelo neoliberal. Los *hackers*, como subcultura, son la respuesta y resistencia ante esa visión tecnocratizadora del capitalismo.

Para el nuevo milenio, el *cyberpunk* mexicano no solo construiría una crítica de carácter política y económica al establecer futuros asolados por el capitalismo, en los que rebeldes de la red presentan una resistencia en contra de los gobiernos o las grandes corporaciones. El *cyberpunk* también parte de las premisas socioculturales que se viven en las zonas marginales y en el norte del país y de ahí que la literatura fronteriza vuelva a jugar un papel importante como discurso de identidad. En este contexto, las drogas cibernéticas, presentes en gran parte de las novelas *cyberpunk*, representan el imperio del narcotráfico en México, de modo que obras como *Plasma Express*, de Gerardo Horacio Porcayo, presentan un corte policiaco como el que ha influenciado a la literatura negra que aborda el tema del crimen organizado y que llevó a la construcción de híbridos u obras que ahondan en la intersticialidad.

Hernán M. García hace hincapié en la influencia que la narcocultura ha tenido en el *Hacker* como tropo cienciaficcional. Para ello, el ensayista habla sobre "El trozo más grande", cuento de *Bef* protagonizado por "el Grillo", un *hacker* que termina involucrándose con un capo conocido como el Paisano: "La invitación a trabajar en el narcotráfico resulta ser la única opción de superación económica, de emancipación personal y de tener acceso a un equipo tecnológico sofisticado" (García, "Tecnociencia" 337). La carrera de un joven pirata informático que *hackea* sitios pornográficos y páginas electrónicas termina centrándose en la infiltración de corporaciones de seguridad como la PGR, la DEA o la CIA, a fin de anticipar los movimientos policiales en contra del crimen organizado. En el cuento de *Bef*: "Tanto el *hacker* como el judicial y el narcotraficante son bufones deshumanizados —y por lo tanto desfigurados— en el *reality show* del desempleo, de la inseguridad, de la violencia y la inoperatividad que afecta la nación (García, "Tecnociencia" 344). Por lo anterior, Bernardo Fernández logra expresar ese nuevo paradigma social que representa, sobre todo en la juventud, la narcocultura, un tema que se extendería a otras facetas productivas de dicho autor, como en su novela *Tiempo de alacranes.*

En otro aspecto, el *cyberpunk* también resultó relevante como movimiento de cohesión para los autores que, durante los 80 y 90 impulsaron el sistema de la ciencia ficción en México. Es importante mencionar la labor que autores como David Huerta, José Luis Zárate o Alberto Chimal llevaron a cabo al publicar una poemas vinculados con la cultura *Cyber.* Mencionemos, como ejemplos, el poema "Hacker", publicado por Huerta en su *La música de lo que pasa* (1997). Asimismo, Alberto Chimal y José Luis Zárate publicaron una serie de haikús *cyberpunk* en la multicitada revista *Umbrales,* uniendo "la bohemia contracultural con las nuevas tecnologías computacionales y de comunicación" (*Biografías* 324), como señala Trujillo Muñoz.

Resaltamos esto último debido a que el *cyberpunk*, como subcultura, no solo se expresa en los personajes y temáticas abordados en la narrativa de este repertorio, sino también en la conjunción de autores que como José Luis Zárate y Gerardo Horacio Porcayo comenzaron a explorar los mundos cibernéticos para materializar las premisas del movimiento. Tal es el caso de *La Langosta se ha posteado*, la e-zine que fungió como una de las principales plataformas de publicación para autores vinculados con el *cyberpunk*. Estos antecedentes llevarían a Gerardo Horacio Porcayo a publicar el artículo "Cyberpunk: Entre la ciencia ficción y el thriller", que es considerado por Hernán M. García como el manifiesto mexicano del movimiento ("Texto" 1). Dicho ensayo tuvo como antecedente la conferencia impartida por el mismo Porcayo durante la Primera Convención de Ciencia-Ficción y Fantasía del Cono Sur, CONOSUR I, en Buenos Aires, Argentina, en 1991. Resaltamos lo siguiente:

> El escritor cyberpunk no se toca el corazón al expresar toda la repulsión que este constante e ininterrumpido proceso de deshumanización le causa, es un hombre preocupado por los caminos de su generación, de ninguna manera es escapista, aun cuando aquí hemos empleado con frecuencia esa palabra, sino al contrario, previene contra los peligros del escapismo, da voz de alarma sobre el opresivo mundo que lo rodea . . . Atalayados tras su computadora, sus apodos y las redes de computadora, innumerables grupos han empezado a llevar de hecho una vida completamente cyberpunk . . . Las drogas han arribado a la vida de innumerables jóvenes con otro concepto: drogas inteligentes, bebidas inteligentes, químicos como los nootrópicos, el éxtasis y la ketamina se mueven a través de un circuito subterráneo de distribución para arribar a sus usuarios. (Porcayo, "Cybepunk")

Porcayo logra identificar cuáles serían las temáticas que dominarían parte de ese *boom* cienciaficcional de los 90 y aunque el uso de drogas no sería una constante, al menos expresada abiertamente, entre los escritores *cyber* de México sí formaría parte de la construcción de urbes narrativas asoladas por este problema. De ahí que esta dimensión trascienda los conceptos convencionales de la CF y ayude a consolidar un movimiento más sólido expresado en productores y consumidores que se afianzarían a los postulados cibernéticos de este repertorio.

Además del *cyberpunk*, otras subculturas encontrarían manifestaciones interesantes en la CF, permitiendo construir discursos identitarios a raíz de estas apropiaciones de alteridad. Como habíamos mencionado, H. G. Santarriaga, narrador gráfico que ha creado su universo *cyber*, utiliza otra clase de subcultura o tribu urbana.: los *teddy boys*, quienes también han tenido influencia en México, como habíamos visto, con grupos de *rockabilly* como los Rebel Cats. En *Rituales de resistencia*, Tony Jefferson habla sobre esta subcultura en particular y la relevancia que tuvo en el Reino Unido. Al abordar el tema de su vestimenta y la decodificación cultural, Jefferson explica lo siguiente:

> Pero, ¿qué «realidad social» «expresaba» su uniforme y con qué «negociaban»? Desafortunadamente, todavía no existe una «gramática» para decodificar símbolos culturales como la vestimenta, y lo que sigue es ampliamente especulativo. Sin embargo, si se examina el *contexto del cual el símbolo cultural fue probablemente extraído* (una posible manera de formular un elemento de tal gramática), entonces la adopción de, por ejemplo, la corbata de lazo, comienza a adquirir significación social. Probablemente fue tomada de la gran cantidad de películas western americanas vistas en este periodo, donde la corbata de lazo era usada, frecuentemente, tal y como yo mismo recuerdo, por el ingenioso jugador, cuyo estatus social era alto (a pesar de las

> críticas), debido a su habilidad para vivir *de su ingenio* y al margen de las *buenas costumbres* de la clase trabajadora tradicional (campesina y laboriosa, en oposición a lo urbano y hedonista). Así, considero que el significado cultural simbólico de los teds se torna explicable tanto como expresión de su *realidad* social (básicamente marginados y forzados a vivir de su ingenio) como de sus *aspiraciones sociales* (básicamente un intento de obtener un estatus alto, aun criticado, a través de su habilidad para vivir de forma elegante, hedonista y gracias a su ingenio, en un escenario urbano). (Jefferson 155)

Las novelas gráficas de Santarriaga retoman estos conceptos del *teddy* y los sitúan en un México poscyber. De ahí que los grupos de distribuidores de drogas sintéticas sean conocidos como los *Heartbreakers* y su psicotrópico, como *Shook-up*, en alusión a los títulos de canciones de Elvis Presley. Las vestimentas de sus personajes mezclan la estética *cyber* con la indumentaria del *teddy*, de modo que un narcotraficante como Arturo, protagonista de *Luz Eterna*, posee brazos artificiales y usa chamarra de piel con el cuello levantado. De igual modo, bandas como los *Dirtylovers* y los propios *Heatrbreakers* usan motocicletas estilo *chopper*. Santarriaga acompaña su labor gráfica de playlists para acompañar su narrativa, incorporando canciones como "Black is Black" de los Bravos, "Heartbreak Hotel" de Presley, así como de grupos de rock progresivo e industrial como Procupine Tree o Nine Inch Nails.

En resumen, los discursos de identidad incorporan estas subculturas como parte de una construcción de alteridad, reforzando al antihéroe urbano y las agrupaciones de resistencia que hemos mencionado. Los mapas de significado de la CF retoman esa visión periférica para crear nuevas ramificaciones del sistema, apropiándose de movimientos sociales que han tenido impacto en México, pero que han encontrado su expresión propia. Esto ayuda a la CF, como sistema, a

encontrar mecanismos para reforzarse dentro de agrupaciones, principalmente juveniles, como las que se mencionan en *Rituales de resistencia.*

Con las distintas dimensiones discursivo-simbólicas que hemos analizado en el presente capítulo, que van desde la crítica a los sistemas políticos hasta la acentuación de subculturas, comprendemos que la CF mexicana tiene una lectura distinta a las propuestas historicistas y temáticas que comúnmente se abordan. Los diferentes rescatistas e investigadores tienden a excluir productos por no encajar en los tópicos que suele abordar la CF, así como por no encuadrar en la jerarquización de estos. Asimismo, por ceñirse a una clasificación textocéntrica, descartan otros elementos de la TPC como las instituciones y los mercados, factores sustanciales para comprender un fenómeno tan complejo como la CF. Las dimensiones nos permiten acoplar los factores críticos y simbólicos para ampliar el campo cultural y su conceptualización. Refuerzan la aplicación de la TPC y permiten añadir, a los procesos clasificadores, toda clase de expresiones de CF, tales como las instituciones feministas cienciaficcionales como el Cúmulo de Tesla o la creación de artefactos *steampunk.*

En seguimiento a los modelos y repertorios, las dimensiones otorgan una variedad de elementos conjugables que refuerzan la concepción sistémica de la CF, permitiéndonos identificar sus orígenes, los fenómenos de importación y transferencia, así como las razones por las que, ahora y de manera sostenida, continuará escribiéndose CF.

CONCLUSIONES

La ciencia ficción mexicana, hemos visto, ha surcado las mareas del tiempo para continuar, a la fecha, estableciendo nuevas líneas críticas hacia aspectos que, seamos o no lectores de esta clase de obras, nos conciernen. En nuestro recorrido, hemos observado que desde sus inicios la CF ha ido integrando fenómenos cada vez más variados que responden a estas necesidades críticas de la sociedad. Es por lo que, a pesar de que en un inicio podíamos distinguir a la CF como un género o un repertorio dentro de un sistema más amplio, ha ido construyéndose como un sistema. La simple apreciación de sus aspectos históricos o temáticos no permite comprender la complejidad de su funcionalidad dinámica. Tampoco ayuda la estandarización de sus componentes, lo que deriva en

la exclusión de numerosos elementos sistémicos. La CF integra bienes y herramientas culturales que permiten el estudio de fenómenos sociales y el comportamiento de individuos y colectividades.

Nuestro estudio se desarrolló, primero, a partir del repaso histórico de cómo la CF mexicana ha mutado de ser la compilación de traducción de obras canónicas de autores como Verne, Poe o Wells, a la creación de instituciones, mercados y toda clase de fenómenos que eluden las concepciones textocéntricas. Esto resultó sustancial toda vez que, de acuerdo con Even-Zohar, estos procesos de traducción de sistemas fuentes a sistemas receptores, ayudan a la importación, aceptación y formación de repertorios domésticos. De ahí la relevancia de comprender que la CF inicia como esta importación de productos foráneos para, más adelante, comenzar a generar sus propios repertorios:

> Mi tesis es que las obras traducidas si (sic) se relacionan entre ellas al menos de dos maneras: por el modo en que los textos de origen son seleccionados por la literatura receptora, pues nunca hay una ausencia total de relación entre los principios de selección y los co-sistemas locales de la literatura receptora (para decirlo con la mayor cautela posible); y por el modo en que adoptan normas, hábitos y criterios especíicos -en resumen, por su utilización del repertorio literario-, que resulta de sus relaciones con otros co-sistemas locales. Dichas relaciones no se limitan al nivel lingüístico, sino que aparecen también en cualquier otro nivel de selección. De esta forma, la literatura traducida puede poseer un repertorio propio y hasta cierto punto exclusivo. (*Polisistemas* 89)

También pudimos observar, a raíz de la generación de repertorios domésticos o de productos, productores y consumidores locales, la evolución de los campos de producción restringidos a unos

amplios, como aquellos que van desde los primeros grupos de escritores que creaban revistas para otros escritores, hasta las grandes convenciones de comics que permiten agrupar toda clase de expresiones asociadas con el sistema. Bajo la óptica de la TPC, comprendimos la construcción de espacios de apropiación que trascienden la producción de obras literarias para incorporar la actividad de colectivos, asociaciones y grupos que oscilan entre la cultura y la subcultura, el centro y la periferia: "Es un procedimiento común en los grupos humanos el extraer ciertos elementos destacados de un repertorio predominante para delimitar el grupo en cuanto entidad inconfundible e inequívoca. Mediante tal proceso se logra crear un «sentido de sí mismo» o una «identidad colectiva» (Even-Zohar, "Factores" 42).

A raíz de nuestro repaso histórico, que partió de las primeras traducciones, pasó por el reconocimiento *a posteriori* de obras que pueden ser consideradas como parte del sistema y llegó a la consideración de eventos masivos y el trabajo de grupos colectivos como el *steampunk*, pudimos comprender mejor el esquema propuesto por Itamar Even-Zohar y ver cómo sus componentes modifican la visión historicista que se ha tenido de la CF, en México y en el mundo. Esto ayuda a replantear los fenómenos que suelen ser abordados por las teorías de los sistemas culturales, que atienden a cierto tipo de sistemas enfocados en literaturas más amplias. Al comprender la TPC y aplicarla a un sistema como la CF, vemos que estas teorías nos ayudan a generar visiones dinámicas e integrales que reivindiquen fenómenos que suelen ser analizados bajo parámetros de marginalidad.

El estudio de los elementos del esquema de Even-Zohar, que incluyen productos, productores, consumidores, instituciones, mercado y repertorios, ayudó a comprender la función dinámica de la CF, así como la integralidad de sus componentes. Esto pudo realizarse a partir de la contextualización de la CF mexicana bajo la teoría de los géneros literarios, que comprobamos

insuficiente, así como por su relación con otros sistemas como es el de la literatura de la imaginación. Lo anterior nos permitió entender que la CF bien pudo nacer como un repertorio, pero toda vez que su transformación ha sido constante, ha trascendido este concepto. Así como la teoría de los géneros resulta insustancial, limitar la conceptualización de sus fenómenos a un sistema tan amplio como el de la literatura de la imaginación tampoco permite integrar todos los elementos. Esto robustece la postura de que la CF no es un género ni un repertorio, sino un sistema que incluye toda clase de actividades culturales, que involucra disciplinas variadas y crea valores, bienes y herramientas culturales. Esta visión permite replantear a la manera en la que se analiza, de manera retrospectiva, la CF en nuestro país.

Amparados por el análisis que realizamos sobre la aceptación, importación y fabricación de repertorios en el Capítulo II, como procesos de la TPC, de un sistema fuente a otro receptor, podemos establecer lo siguiente: la CF es transferible de un lugar a otro porque sus fórmulas atienden inquietudes universales. Esto se acentúa, como mostramos, con el hecho de que países como México realicen sus adecuaciones socioculturales para crear repertorios domésticos que construyan sus propias dimensiones discursivo-simbólicas. La CF mexicana opera de manera similar a la literatura infantil, la cual, como señala Zohar Shavit, parte de los procesos de traducción de textos canónicos y su adecuación a un sistema receptor, lo que surge de un complejo proceso de intercambio entre sistemas: “Hence, the final product of the act of translation is the result of the relationship between a source system and a target system, a relationship that is itself determined by a certain hierarchy of semiotic constraints” (111).

Los procesos de transferencia que surgieron con la CF mexicana, que van desde las primeras traducciones de Julio Verne por parte de Federico de la Vega y llegan a la proliferación de productos de consumo masivo, muestran que al igual que con la literatura infantil, la industria de

la literatura se ha enriquecido con la ciencia ficción: “Today is difficult to imagine the book industry without its huge output of children's books. The mass production of children's books is taken for granted as a prominent and indispensable part of publishing activity (Shavit 3). Nuestro estudio no apuntó a analizar la relevancia de la CF en cualquier clase de industria, sino diversas características que nos permiten concebirla bajo la TPC, lo que nos permitió comprender, no solo los procesos de transferencia, sino la relevancia que adquieren sus modelos y repertorios en cuanto a fungir como generadores de capital cultural para una sociedad. Estos modelos y repertorios propuestos permiten conocer la esquematización de una nueva propuesta para entender la CF, basados en la combinación de reglas que permiten identificar sus componentes y cómo estos se relacionan entre sí:

> No pueden construirse productos sin un repertorio. Nadie es capaz de crear reglas y conjuntos de elementos completamente nuevos para todos y cada uno de los productos al tiempo que está produciéndolos; los nuevos elementos, incluyendo nuevas opciones combinatorias («reglas»), solo pueden ser generados en conexión con el repertorio disponible. Esto no significa que un producto consista sencillamente en la realización o actualización de un modelo. Todo repertorio permite más de una posibilidad de combinación de elementos concretos y modelos ya existentes. Cualquier instancia de producción se mueve entre una meticulosa puesta en práctica de modelos conocidos y preestablecidos por un lado, y la innovación por otro. La innovación, por su parte, puede ser el resultado de una simple falta de competencia o, por el contrario, de un alto grado de la misma. Si nos encontramos en el primer caso es posible que aparezcan «errores», los cuales a su vez, si se dan las condiciones apropiadas en el mercado, pueden crear nuevas opciones en el repertorio. En lo que respecta al alto grado de

> competencia, digamos que provoca combinaciones deliberadas que quizá lleguen a ser aceptadas como nuevas opciones. (Even-Zohar, "Factores" 43).

Como expusimos a lo largo de nuestra investigación, hablar de CF en términos de la teoría de los géneros literarios resulta insuficiente. Los mapas de significado que atañen a los elementos del esquema propuesto por Itamar Even-Zohar, sean productos, instituciones o cualquier otro componente, ponen en evidencia algo: la continua cohesión de un campo cultural que trasciende la producción y reproducción de textos de aventuras espaciales o visitas de marcianos belicosos.

Con la concepción de sistema, pudimos comprobar que la CF atañe a movimientos sociales o agrupaciones compuestas por agentes que se concentran, no solo en torno a cierta clase de productos literarios, sino a tendencias ideológicas que influyen en la creación de repertorios a partir de los modelos y las combinaciones de reglas. Insistamos en este aspecto: lo que instituciones como el Cúmulo de Tesla realizan alrededor del feminismo, resulta fundamental para comprender las relaciones sistémicas de la CF con esta ideología. Por ello, a través de esta asociación, autoras como Gabriela Damián Miravete o Libia Brenda Castro influyen en la producción literaria de las mujeres en el país y, a su vez, emplean los recursos de la CF para denunciar situaciones tan graves como el alto índice de mujeres asesinadas en México. Como bien establece Bourdieu: "Es notable que los que se han ocupado de cultivar la ciencia de las obras literarias o artísticas, con las intenciones o los presupuestos teóricos y metodológicos más diferentes, han omitido, todos y siempre, tomar en cuenta *como tal* el espacio social en que se hallan *situados* los que producen las obras y su valor" ("Campo" 2). Las nociones de campo y sistema nos permitieron incorporar factores sociales que ayudan a enfatizar el valor de los productos de la CF. También, de todo lo que circunda a la creación de estos productos, alejándonos del valor textocéntrico que prioriza la obra de CF y excluye todos los factores culturales que la circundan.

Reiteremos: la CF no solo constituye la congregación de ciertas temáticas literarias. Sus agentes repercuten de manera fehaciente en cuestiones sociales y culturales, no solo en cuanto a la ideología que motiva sus dimensiones discursivo-simbólicas, sino que en su actuar conforman un capital cultural que influye en el mercado, generando un dinamismo entre grupos de poder y de resistencia contra el poder, los cuales, a través de la CF, llevan su discurso de la periferia al centro y de regreso. Si el feminismo funge como un ejemplo de esto último, también podemos aludir a la crítica, más reciente, hacia la narcoviolencia y a las condiciones marginales que se viven en la frontera, dos temas que han acaparado la producción actual de la CF mexicana.

Nuestro estudio ha permitido aplicar la TPC con el objetivo de identificar aspectos críticos que suelen eludir las aproximaciones historicistas y temáticas de la CF. Con teóricos como Pierre Bourdieu e Itamar Even-Zohar, nuestro sistema se contextualiza de forma distinta, de manera que no agotamos la discusión en los textos canónicos o tradicionales, ejemplificando los tópicos que suelen acaparar la atención de un lector, tales como el viaje en el tiempo o el descubrimiento de vida en otros planetas. Bajo una nueva visión integral y dinámica no solo incorporamos productos distintos al texto escrito, sino que asentamos un enfoque cultural, compaginado con otros sistemas transversales que ayudan a penetrar en aspectos mucho más amplios, tales como las cuestiones críticas, interpretativas y la función que compele a los diversos actores de la CF mexicana como agentes culturales. La CF en México no se agota en la escritura y lectura de una obra, sino que crea un espacio simbólico para la apropiación de quienes crean capital cultural.

Otro aspecto importante que surge del análisis sistémico de la CF es la extrapolación de una relación lineal escritor-texto-lector. Con base en la reinterpretación del esquema comunicacional de Roman Jakobson, sumamos toda clase de agentes y factores. Comprendemos que la CF no es una actividad lineal y delimitada, sino que se expande y ramifica. La agregación de elementos

como la institución, el mercado y, muy importante, el repertorio, replantea la perspectiva sobre la CF. Como expresa Sela-Sheffy, "In the scholarly environment he [Even-Zohar] created, culture repertoires are taken not just as side-effects, or «reflections», of political and economic processes, but as concrete forces that constrain and shape such processes, constituting the channels through which social life is actually generated and transformed" (2).

Las convenciones masivas de comics reúnen a toda clase de agentes que reinventan su papel dentro de la ecuación mercadotécnica del consumo de productos cienciaficcionales. Esto comenzó cuando, en la primera mitad del siglo XX, las primeras traducciones acapararon la atención de un público disímil, no necesariamente consumidor de obras canónicas de CF. Por ende, la proliferación de productos de consumo masivo, que podían ser adaptaciones de historietas foráneas, no implicaba un detrimento del sistema sino, como hemos expuesto, su fortalecimiento, dando voz a las subculturas que logran expresarse por estos medios y llevando a nuestros días a los *steampunks* o a los *cyberpunks* a tener posturas de enunciación dentro de su campo de actuación.

Esto último nos ayudó a comprender otro factor importante: que la CF incorpora fenómenos culturales muy variados y, por ende, debe replantearse la aproximación crítica hacia ella. No podemos seguir analizándola en términos de textos canónicos y periféricos, defendiendo si ciertas obras pueden o no pertenecer a la alta literatura de un país, a lo popular o a lo culto, como lo hacen escritores como Alberto Chimal o Bernardo Fernández *Bef*. Ese discurso ya se ha agotado. Como plantea Even-Zohar, al encontrarnos ante un sistema dinámico, encontramos muchos centros y periferias que se complementan entre sí, fortaleciendo y renovando sus repertorios por las actividades que surgen en torno a sus componentes.

Como demostramos, si retrocedemos a los inicios de la consolidación de la CF en el país, con la aparición de las revistas especializadas en México, ocurrió algo más que la instauración de espacios de difusión concretos para lo que, entonces, parecía un género literario periférico. Las revistas concedieron un papel sustancial a las instituciones y al mercado. El esquema lineal aportado por Roman Jakobson resulta insuficiente para comprender el fenómeno que surgió a partir de entonces. Los lectores no se limitaban a hojear el contenido de una revista como *Umbrales*. Los escritores dejaron de ser fantasmas tras la pluma y el papel. Surge una comunicación entre ellos, una relación que sobrelleva a la CF como un movimiento agrupador de repertorios que exceden lo meramente literario y el sueño de ciudades de cristal asentadas en otros planetas.

En nuestro estudio establecimos que, si bien la CF pudo ingresar en México a través de los procesos de aceptación e importación, inherentes a las traducciones de autores canónicos como Julio Verne o H.G. Wells, para finales de los 90, eran los productores mexicanos quienes despertaban el interés de los investigadores foráneos, creando una dinámica de exportación. Toda vez que la CF se adecua a condiciones territoriales y socioculturales, definidas, por ejemplo, por la situación que se vive en la frontera, sus dimensiones discursivo-simbólicas terminan por trascender el campo de producción restringida y abandonan el reconocimiento solo entre productores para crear, fortalecer y atraer instituciones y mercado. Ese salto entre importación, fabricación de repertorios domésticos y exportación, implica un complemento de la concepción histórica y temática de la CF. Hemos sido insistentes al establecer que la teoría de los géneros resulta una base para poder acudir a la TPC. Al cotejar textos y productos que usan fórmulas universales de la CF con otros que las replantean para concebir un discurso identitario, demostramos que la funcionalidad dinámica no se agota en traducir obras canónicas de un sistema fuente para reproducir sus fórmulas con las adecuaciones lingüísticas correspondientes en el sistema receptor.

Retomando a Alessandro Duranti, si el lenguaje otorga ese sentido de apropiación cultural y propicia la cohesión entre quienes lo emplean en un marco territorial delimitado, la reformulación o domesticación de repertorios implica generar mecanismos de capitalización cultural.

Es importante insistir en que el *novum* suviniano no solo opera en la CF como discerniente de los elementos de rompimiento con el mundo del lector. También nos permite distinguir el quebrantamiento con los modelos foráneos, de modo que cierta clase de productos de CF parecen irrumpir la coyuntura de los dominios literarios y extraliterarios. Vimos, entonces, que la ciencia ficción se ramifica a través de los préstamos entre sistemas transversales, transitando de los repertorios de la literatura de la imaginación e imbricándolos con las dimensiones discursivo-simbólicas que presentamos.

Esto último robustece el hecho de que la CF no sea abordada como un repertorio que forma parte de la literatura de la imaginación, sino como un sistema. Esto nos permite integrar a sus productos, productores, consumidores, mercado e instituciones en un marco amplio y dinámico. Concretamente, en un marco que permite la investigación cultural y la identificación *a posteriori* de una gran cantidad de elementos que se circunscriben al texto literario. El estudio integrado de estos fenómenos permite conocer las manifestaciones y funciones más amplias de la literatura en su papel de generadora de bienes y herramientas culturales.

En un inicio, la CF pudo ser considerada un repertorio que forma parte de algunos sistemas más amplios como la literatura de la imaginación. Sin embargo, aunado a la ineficiencia de analizarla bajo la teoría de los géneros, la CF implica fenómenos más complejos que estructuran relaciones colectivas de cultura y crean bienes agregados que permiten el reconocimiento entre los integrantes del sistema. Esto pudimos analizarlo al cotejar la teoría de los géneros literarios, indagar

en la literatura fantástica y de imaginación y deslindarnos de esta concepción para crear una propia, basada en los componentes establecidos por Even-Zohar. Esto nos da una instrumentación efectiva que ayude a conocer el valor dinámico de los elementos de un sistema cultural que se relaciona con otras disciplinas y, por lo tanto, presenta una transversalidad e intersticialidad con otros sistemas.

Al limitarnos a concebir a la CF como género o como repertorio, somos excluyentes de una gran cantidad de fenómenos que pueden ser integrados bajo la visión de sistema. También, podemos escapar las concepciones hegemónicas que estandarizan cierta clase de productos y excluyen otros tantos. Esto es lo que sucede cuando algunos escritores e investigadores quieren discernir la "alta" literatura de la "baja" y hacer a un lado de la CF cierta clase de expresiones como pueden ser las revistas de pseudociencia, los *pulps*, comics y otras manifestaciones de la cultura popular. En el caso de CF, no podemos ser circunspectos con esta categorización. Debemos otorgarle la visión integral y dinámica que abona el concepto de sistema.

Indaguemos más en este último punto: la CF suele ser abordada bajo una perspectiva histórica o temática, como sucede en México con teóricos como Ramón López Castro, Miguel Ángel Fernández Delgado u Omar Nieto con su *Teoría de lo fantástico*. Esta investigación aprovecha esas aproximaciones teóricas para complementar los aspectos críticos e interpretativos y abonar, también, una propuesta de clasificación que no se base únicamente en periodos históricos ni en temas que se popularizan a lo largo del tiempo, sino en modelos, repertorios y lo que denominamos dimensiones discursivo-simbólicas. Por ello se hace la propuesta de partir del cronotopo de Mijaíl Bajtín con el objetivo de bifurcar los modelos en dos, esto es, en modelos de tiempo y de espacio. Cada modelo se dividió a su vez en repertorios que son complementarios y dinámicos. Abordamos estos últimos con ejemplos precisos de la CF mexicana, de modo que pudimos conocer, en el caso del modelo temporal, los repertorios crónicos y acrónicos,

subdividiéndolos en utopías, distopías, anacronías, ucronías y entropías. Para el caso de los modelos de espacio, exploramos los terrenales, los exoterrenales y las alternancias.

El análisis de los modelos y repertorios nos permitió comprender las estructuras de textos de CF mexicana, así como de diferentes productos vinculados con esta, de modo que, al complementar una propuesta histórica o temática, pudiéramos incursionar en el aspecto crítico a través de las dimensiones discursivo-simbólicas. Dividimos a estas últimas en las de transformación social, subdividiéndolas a su vez en religiosas, políticas, ambientales y de naturaleza humana, sexuales y de género. En cuanto a las dimensiones de ciencia y tecnología, estas se ramificaron en especulativas, que se disgregan en prospectivas y retrospectivas, y en premonitorias, que se dividen en cautelares y propositivas. Las dimensiones de identidad se bifurcaron en mexicanismos y de alteridad.

Esta codificación nos permitió ver porque la CF se perpetua en el tiempo y se construye a través de los mapas de significado que van surgiendo con la crítica hacia aspectos específicos, renovando las fórmulas empleadas y conjugándolas para crear repertorios domésticos. La concatenación de modelos, repertorios y dimensiones nos ayudan a identificar este dinamismo del sistema y la manera en la que la CF vincula una gran cantidad de productos que no pueden limitarse a posturas hegemónicas, jerárquicas, históricas o temáticas. Mientras exista la necesidad o voluntad de realizar un discurso crítico por medio de una alegoría cienciaficcional, seguiremos hallando productores e instituciones que conjugan modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas.

Nuestra clasificación también permite crear un instrumento efectivo que ayude a comprender que al estudiar a la CF como sistema y, por ende, integrar a todos sus elementos,

estamos haciendo algo más que analizar y catalogar literatura. Estamos indagando en cuestiones sociales de relevancia, comprendiendo los mapas de significado que rigen el actuar de ciertos individuos y colectividades. La visión sistémica de la CF también nos permite analizar las inquietudes sociales, la generación de bienes y herramientas culturares y el comportamiento de la sociedad.

Tal vez, como asentaba Ramón López Castro, las sirenas de la fama no canten para la ciencia ficción y por ello escritores como Ian McEwan nieguen que sus obras pertenezcan a este sistema. Al menos, una cosa es segura: se trate de autómatas, extraterrestres o seres de otros tiempos o dimensiones, siempre habrá criaturas que le canten a aquellos que gustan perderse en las extrañas mareas de lo imaginario.

OBRAS CITADAS

OBRAS DE CIENCIA FICCIÓN

Adorno, Juan Nepomuceno. *La armonía del universo. Ensayo filosófico en busca de la verdad, la unidad y la felicidad*. Primera época, tipografía de Juan Abadiano, 1862 / Segunda época, tipografía de Gonzalo A. Esteva, 1882.

Almazán, Marco Aurelio. "Un hombre sencillo de Fobos.". *La ciencia ficción en México*, por Gonzalo Martré (ant.)*,* Instituto Politécnico Nacional, 2004, pp. 23-25.

Barrios de los Ríos, José María. "El buque negro" *El país de las perlas y Cuentos californianos.* Zacatecas, Biblioteca Estarsiana, 1908, pp. 87-100.

Bernal, Rafael. *Su nombre era Muerte.* Ciudad de México: JUS, 1947.

Cañedo, Diego. *El referí cuenta nueve*. Editorial Cultura, 1943.

Cardona Peña, Alfredo. "Recreo sobre la ciencia-ficción." *Cuadernos Americanos (1942-1974),* pp. 189-194. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a35507d1ed64f16b49dda?intPagina=203&tipo=pagina&palabras=recreo+ciencia+ficción&anio=1967&mes=01&dia=01.

Cerillos, Fósforos. "México en el año 1970"*. Liceo mexicano,* tomo 1, Imprenta de J.M. Lara, 1844, pp. 347-348.

Castera, Pedro. *Las minas y los mineros/ Querens.* Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

---.“Nubes.” (segunda entrega). *El Domingo*, *Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*, vol. III, 19 de mayo a 8 de diciembre de 1972, Hathi Trust, Digital Library, pp. 250-252, http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.l0058461492;view=2up;seq=266.

---. “Un viaje Celeste.” *El Domingo*, *Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*, vol. III, 19 de mayo a 8 de diciembre de 1972, Hathi Trust, Digital Library, pp. 430-432, http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.l0058461492;view=2up;seq=448.

del Castillo Lenard, Gerónimo. “Gacetín de Mérida, Capital del Bajo Yucatán, (Año I, Día 30, Hora II), enero 30 de 1949 (las siete de la mañana).” *Miscelánea Instructiva y Amena. Colección escogida y amena de escritos escogidos sobre todas las materias, en prosa y en verso, originales, copiados y traducidos,* tomo I, Oficina tipográfica de Rafael Pedrera, 1849, pp. 129-137.

Crash Solomonoff, Pablo. “Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte.” *Viaje Maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, por Eduardo Holmberg*,* Biblioteca Nacional, 2006, pp. 11-25.

“Club de ciencia-ficción Crononauta.” *Crononauta*, núm. 1, junio de 1964, p. 0.

“Cómo es la vida en el bello planeta Marte. Por medio de una hermosa fantasía científica, un sabio describe a nuestros dulces hermanos estelares.” *El Pueblo. Periódico liberal político*, año III, núm. 1278, 11 de mayo de 1918, p. 5. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33017d1ed64f168e65f5?intPagina=5&tipo=pagina&anio=1918&mes=05&dia=11&butIr=Ir.

“Crononauta.” *Crononauta*, núm. 1, junio de 1964, p. 1.

Damián Miravete, Gabriela. “Soñarán en el jardín.” *Latin American Literature Today*, latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/mayo/soñaran-en-el-jardin-gabriela-damian-miravete.

“La desecación de la Tierra. Fantasía científica.” *El País. Diario católico,* año XII, núm. 3,369, 2 de mayo de 1910, p. 3. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36d27d1ed64f16ce9af2?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=fantas%C3%ADa_cient%C3%ADfica&anio=1910&mes=05&dia=02&butIr=Ir.

D’israeli, Isaac. *Flim-Flams! Or the Life and Errors of My Uncle and the Amours of my Aunt!* Vol. 1, London: printed for John Murray, 32 Fleet Street, 1805. 3 vols.

Fernández *Bef*, Bernardo. *La imaginación: la loca de la casa.* Gobierno del Estado de Colima, 2015.

Gernsback, Hugo. “A New Sort of Magazine.” *Amazing Stories*, vol. 1, no. 1, Abril 1926*,* p. 3.

Gibson, William. “The Gernsback Continuum.” *Burning Chrome.* Arbor House, 1986, pp. 23-35.

Kirtchev, Christian As. “Un manifiesto cyberpunk.” *The Cyberpunk Project*, http://project.cyberpunk.ru/idb/manifesto_es.html.

Martínez, Blanca. “Detective.” *El hombre en las dos puertas. Un tributo de la ciencia ficción mexicana a Philip K. Dick,* por Gerardo Horacio Porcayo (comp.), Lectorum, 2001, pp. 18-28.

Murillo, Gerardo “Dr. Atl”. “Un hombre más allá del Universo.” *Obras 2. Creación literaria.* El Colegio Nacional, 2006, pp. 223-280.

Natalis. “La guerra y los ejércitos.” *El Mundo*, tom. I, núm. 25, 19 de junio de 1898, p. 481.

---. “El interés del dinero.” *El Mundo*, tom. I, núm. 6, 6 de febrero de 1898, p. 101.

---. “El periodismo de la antigüedad.” *El Mundo*, tom. I, núm. 8, 20 de febrero de 1898, p. 142.

Nervo, Amado. “La literatura lunar y la habitabilidad de los satélites.” *Obras completas,* vol. XVIII*,* Biblioteca Nueva, 1920, pp. 20-71.

---. “La literatura maravillosa.” *Obras completas*, vol. XV, Biblioteca Nueva, 1920, PP.142-146.

---. “La última guerra.” *Obras completas de Amado Nervo*, por Francisco González Guerrero (ed.)*,* tomo I, Aguilar, 1955, pp. 239-245.

Poe, Edgar Allan. “The Great Moon Hoax.” *PoeStories.com: An Exploration of Short Stories by Edgar Allan Poe*. http://poestories.com/read/balloonhoax.

Rábago Palafox, Gabriela. “Pandemia.” *Auroras y horizontes. Antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción 1984-2012.* Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla / El Colegio de Puebla / Universidad Iberoamericana, Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Consejo de Ciencia y Tecnología de Puebla, pp. 59-69.

de Rivas, Manuel Antonio. *Sizigias y cuadraturas lunares.* Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales / Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Rojas, Arturo César. “El que llegó hasta el metro Pino Suárez.” *Auroras y horizontes. Antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción 1984-2012.* Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla / El Colegio de Puebla / Universidad Iberoamericana, Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Consejo de Ciencia y Tecnología de Puebla, pp. 35-44.

Rojo, Pepe. “Yoni Rei.” *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana,* por Miguel Ángel Fernández Delgado (ant.), Lumen / SEP, 2002, pp. 188-199.

Saliendra, Kalar. *Xxyëröddny, donde el gran sueño se enraiza.* Panfleto y Pantomima, 1984.

Schwarz, Mauricio-José. "Arabesco inmóvil." *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana,* por Miguel Ángel Fernández Delgado (ant.), Lumen / SEP, 2002, pp. 68-71.

---. "La pequeña guerra." *Principios de incertidumbre: Premio Puebla de Ciencia Ficción 1984-1991*, por Celine Armenta (ed.). Gobierno del Estado de Puebla, 1992, pp. 19-29.

Urzáiz, Eduardo. *Eugenia.* Talleres Gráficos Manzanilla, 1919.

Vela Hidalgo. "El Limbo de los Perros." *La Voz de México. Diario Religioso, político, científico y literario,* tom. XIX, núm. 271, 25 de noviembre de 1888, p. 2. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a377b7d1ed64f16d92c16?intPagina=2&tipo=pagina&palabras=Verne&anio=1888&mes=11&dia=25&butIr=Ir.

Verne, Jules. *Cinco semanas en globo* Sociedad Hispánica Jules Verne, 2012. shjv.org/biblioteca-virtual/literaria/biblioteca-ve.

Zárate, José Luis. "El viajero." *Auroras y horizontes. Antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción 1984-2012.* Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla / El Colegio de Puebla / Universidad Iberoamericana, Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Consejo de Ciencia y Tecnología de Puebla, pp. 45-57.

TEORÍA SOBRE CIENCIA FICCIÓN Y LITERATURA FANTÁSTICA

Abella Santamaría, Jaime. "Enfoques recientes sobre la ciencia ficción procedentes de las universidades francesas." *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, por Teresa López Pesilla y Fernando Ángel Moreno (ed.), Universidad Carlos III de Madrid / Asociación Cultural Xatafi, 2008, pp. 940-951.

Acosta, Rinaldo. "Ciencia ficción cubana en los sesenta: Arango, Collazo y Herrero." *Rialta magazine,* diciembre 2019, https://rialta.org/ciencia-ficcion-cubana-en-los-sesenta-arango-collazo-y-herrero/

Aguilar, Raúl. "Poesía especulativa en Cuba: los orígenes (primera parte)." *Qubit*. *Revista virtual de literatura y pensamiento cyberpunk*, núm. 8, Julio 2010. Schoolar Commons Special & Digital Collection - Science Fiction & Fantasy Publications, http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1047&context=scifistud_pub.

Aguirre, Peio. "Semiotic Ghosts: Science Fiction and Historicism." *Afterfall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, núm 28, Otoño-Invierno 2011, pp. 124-134.

Beck, Humberto. “Presentación: sobre la historia contrafractual.” *Letras libres*, octubre 2008, letraslibres.com/revista/convivio/presentacion-sobre-la-historia-contrafactual.

Besson, Anne. “La grande réorganisation. Panorama des littératures de l’imaginaire depuis 1995.” *Bibliothèque(s). Revue de l’association des bibliothécaires de france,* núm. 69, julio 2013, pp. 8-12.

Bethke, Bruce. “Etimology of Cyberpunk.” *The Cyberpunk Project. International Database*, http://project.cyberpunk.ru/idb/etymology_of_cyberpunk.html.

Bravo Alatriste, Paula Kitzia. “Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo.” *Tema y variaciones de literatura,* núm. 30*,* junio 2008, pp. 133-155.

Cano, Luis C. *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano.* Corregidor, 2006.

Carletti, Eduardo J., “Todo sobre Axxón: presentación e historia.” *Axxón,* http://axxon.com.ar/c-presen.htm.

Castro, Raquel y Alberto Chimal. “Sobre este proyecto.” *La imaginación en México*, diciembre de 2013, https://imaginacionmx.tumblr.com/descripcion.

Chavarría, Héctor, Federico Schaffler y José Luis Zárate. “El Premio Puebla y su trascendencia en México.” Crononauta. Congreso sobre lo imaginario, 6 de noviembre, Salón Paraninfo del Edificio Carolino, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México. Mesa redonda.

Chimal, Alberto. “Sobre la literatura de imaginación.” *Tranvía,* febrero de 2014, https://tranviasite.wordpress.com/tag/literatura-de-imaginacion/.

---. “Un destructor cuenta su historia.” *Su nombre era Muerte*, por Rafael Bernal*.* JUS, 2015.

Corral Rodríguez, Fortino. *Senderos ocultos de la literatura mexicana.* Pliegos, 2011.

Curiel Rivera, Adrián. “Los viajes lunares de Cyrano de Bergerac y del padre Manuel Antonio de Rivas.” *Sizigias y cuadraturas lunares*, por Manuel Antonio de Rivas, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2009, pp. 17-33.

Damián Miravete, Gabriela. “La mano izquierda de la ciencia ficción mexicana.” *Letras libres,* 1 de octubre de 2018, www.letraslibres.com/mexico/revista/la-mano-izquierda-la-ciencia-ficcion-mexicana.

Depetris, Carolina. “Viaje fantástico y escolástica inquisitorial: el derrotero lunar del fraile Manuel Anontio de Rivas.” *Sizigias y cuadraturas lunares*, por Manuel Antonio de Rivas, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2009, pp. 11-16.

Ditum, Sarah. "«It Drives Writers Mad»: Why are Authors Still Sniffy About Sci-fi." *The Guardian*, 18 de abril de 2019, www.theguardian.com/books/2019/apr/18/it-drives-writers-mad-why-are-authors-still-sniffy-about-sci-fi.

Dziubinskyj, Aaron. "Eduardo Urzaiz's *Eugenia:* Eugenics, Gender, and Dystopian Society in Twenty-Third-Century México." *Sciencie Fiction Studies*, núm. 3, vol. 34, noviembre 2007, pp. 463-472.

Fernández Delgado, Miguel Ángel. "Hacia una vindicación de la ciencia ficción mexicana.". *La ciencia ficción en México. (Hasta el año 2002)*, por Gonzalo Martré, Instituto Politécnico Nacional, 2004, pp. 13-18.

---. "Mexicanos en el espacio periódico." *CFM. Ciencia ficción mexicana*, 2017. http:// http://cfm.mx/?cve=12:06.

Gala Echemendía, Leonardo. "Un bojeo a la CF-esfera cubana." *Cuenta regresiva. Revista divulgativa de fantasía y ciencia ficción*, núm. 2, septiembre 2011, pp. 5-13.

García, Hernán Manuel. "Tecnociencia y cibercultura en México: *hackers* en el cuento *cyberpunk* mexicano." *Revista iberoamericana*, vol. LXXVIII, núms. 238-239, enero-junio 2012, pp. 329-348.

---. "Texto y contexto del cyberpunk mexicano en la década del noventa." *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasía*, vol. 5, núm. 2, 2018, pp. 1-15. Scholar Commons, University of South Florida, https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol5/iss2/5/.

García, Miguel. "¿Imaginar el futuro? *2033* y el resurgimiento del cine mexicano de ciencia ficción." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, numos. 259-260, abril-septiembre 2017, pp. 629-643.

---. "Urbes corruptoras y visiones apocalípticas en dos novelas cyberpunk latinoamericanas" *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 44, núm. 2, noviembre de 2015, pp. 138-148.

García Inda, Andrés y María José González Ordovás. *Brazil, diciendo no. Reflexiones ético-políticas de Terry Gilliam.* Tirant Lo Blanch, 2012.

García, Xalbador. "*Su nombre era Muerte.* La novela contra la sociedad secreta." *Tierra Adentro*, 12 de junio de 2015, www.tierraadentro.cultura.gob.mx/su-nombre-era-muerte-la-novela-contra-la-sociedad-secreta/.

Gil, Eve. "Apocalíptica." *La nueva ciudad de las damas. Feminismo y literatura*, http://otratrenza.blogspot.com/2007/06/apocalptica.html.

Huidobro Chacón, Ducel Ariadna. *La ciencia ficción en la revista Crononauta: relación y ruptura con la idea de science fiction hegemónica en los años sesentas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, tesis de licenciatura.

Kurlat Ares, Silvia. "La ciencia ficción en América Latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural." *Revista Iberoamericana,* Vol. LXXXIII, núms. 259-260, abril-septiembre 2017, pp. 255-261.

Lockhart, Darrel B. *Latin American Science Fiction Writers An A-to-Z Guide.* Greenwood Press, 2004.

López Castro, Ramón. *Expedición a la ciencia ficción mexicana.* Lectorum, 2001.

Manickam, Samuel. "Gabriel Trujillo Muñoz: Escritor, editor y estudioso de la ciencia ficción mexicana." *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 40, núm. 2, julio-diciembre 2014, pp. 31-43.

Marichalar, Salvador. Introducción. *Diálogos/Historia verdadera*. por Luciano de Samosata, Porrúa, 1991, pp. IX-XXVII.

Morales, Ana María. "Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y ruptura." *Escritos. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, núm. 21, enero-junio de 2000, pp. 23-36.

Moreno, Fernando Ángel. "La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción.". *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, por Teresa López Pesilla y Fernando Ángel Moreno (ed.), Universidad Carlos III de Madrid / Asociación Cultural Xatafi, 2008, pp. 65-93.

---. "La ciencia ficción y la falacia del rompecabezas blanco: influencia, estética y silencio académico." *Discurso Visual,* núm. 41, tercera época, mayo / julio 2018, pp. 18-26.

Nava Hernández, Marisol. "Creando el embrujo. (El cuento fantástico de los cincuenta: temas y discurso)." *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, por Teresa López Pesilla y Fernando Ángel Moreno (ed.), Universidad Carlos III de Madrid / Asociación Cultural Xatafi, 2008, pp. 260-280.

---. "La persistencia de lo imposible: el cuento fantástico mexicano." *Tierra adentro,* 24 de abril de 2014, www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-persistencia-de-lo-imposible-el-cuento-fantastico-en-mexico/#fnlink10.

Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico.* Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.

Notimex. "Literatura de la imaginación encierra diversos géneros: Bef." *MVS Noticias*, 16 de febrero de 2014, mvsnoticias.com/noticias/arte-y-cultura/literatura-de-la-imaginacion-encierra-diversos-generos-bef-798/.

Novell Monroy, Noemí. *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, tesis doctoral.

Pestarini, Luis. "El boom de la ciencia-ficción argentina en la década del ochenta." *Revista Iberoamericana,* Vol. LXXVIII, núms. 238-239, enero-junio 2012, pp. 425-429.

Porcayo, Gerardo Horacio. *Bajo las jubeas en flor, de Angélica Gorodischer como paradigma de la ciencia ficción latinoamericana*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, tesis de licenciatura.

---. "Cyberpunk: coyuntura entre ciencia ficción y thriller." *La langosta se ha posteado,* 24 de agosto de 2014, lalangostasehaposteado.blogspot.com/2014/08/cyberpunk-coyuntura-entre-ciencia.html.

Porcayo, Gerardo Horacio y Pepe Rojo. "*Cyberpunk*, *Steampunk* y otras corrientes estéticas." Crononauta. Congreso sobre lo imaginario, 7 de noviembre, Salón Paraninfo del Edificio Carolino, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México. Mesa redonda.

Porcayo, Gerardo Horacio y José Luiz Zarate. "Perspectiva de la ciencia ficción mexicana." *La langosta se ha posteado.* http://lalangostasehaposteadoltk.blogspot.mx/2009/11/perspectiva-de-la-ciencia-ficcion.html.

Quezada, Esteban. "Retrofuturo. Camino a la ucronía." *Alternativas. La revista cultural,* núm 39, agosto 2013, pp. 13-18.

Ramírez Gutiérrez, Esmeralda Vanessa. "El espacio urbano del cyberpunk en *La primera calle de la soledad.*" *Metáforas al aire,* núm. 2, enero-junio de 2019, pp. 106-120.

Ramírez Pimienta, Juan Carlos. "Diego Cañedo: ciencia ficción y crítica social en tres novelas mexicanas de los años cuarenta." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* año XXVIII, 2002, pp. 207-220.

Rebetez, René. "La ciencia ficción, cuarta dimensión de la literatura." *Cuadernos de Lectura Popular*, núm. 56, 1966.

Remón-Raillard, Margarita. "La ciencia ficción mexicana de finales del siglo XX: importancia y alcance ideológico." *Lingüística y literatura. Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas,* por Manuel Alcántara, et al. (coord.), Aquilafuente / Ediciones Universidad Salamanca, 2018, pp. 322-333.

Sánchez Arce, Claudia. *Los caminos de la ciencia ficción en Latinoamérica. Estudios de ejemplos literarios de Cuba, México y Argentina.* Universidad Autónoma del Estado de México, 2017, tesis de maestría.

Schaffler, Federico. "Cada revista, un libro" *Umbrales*, núm 1, invierno 92-93, p. 2.

---. Editorial. *Umbrales*, núm. 4, otoño de 1993, p. 2.

---. "Los fantásticos *egroups.*" *Umbrales*, núm. 46, abril 2000, p. 3.

---. Introducción. *Principios de incertidumbre: Premio Puebla de Ciencia Ficción 1984-1991*, por Celine Armenta (ant.)*,* Gobierno del Estado de Puebla, 1992, pp. 5-10.

Schmelz, Itala. "El DF en tono apocalíptico. La literatura mexicana de ciencia ficción y la Ciudad de México." *Artelogie. Dossier témathique: Mexique: espace urbain et résistances artistiques et littéraires face á la «ville générique»*, núm. 2, enero 2012, http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?aarticle89.

Stableford, Brian M. "The French Origin of the Science Fiction Genre." *The New York Review of Science Fiction*, 25 Feb 2012.

---. *Historical Dictionary of Science Fiction Literature.* The Scarecrow Press, Inc., 2004.

---. "Notes on the Origins of the Term «*Scientific Romance*» and Its Implications for the Development of Science Fiction." *The New York Review of Science Fiction*, 5 de mayo de 2013, www.nyrsf.com/2013/05/notes-on-the-origins-of-the-term-scientific-romance-and-its-implications-for-the-development-of-scie.html.

---. "The Origins of the Science Fiction Genre." *The New York Review of Science Fiction*, 11 de noviembre de 2015, http://www.nyrsf.com/2012/02/the-origins-of-the-science-fiction-genre-by-brian-stableford.html.

---. "Science Fiction before the Genre." *The Cambridge Companion to Science Fiction*, editado por Edward James y Farah Mendelsohn, Cambridge University Press, 2003, pp. 15-31.

Steimberg, Alejo. "El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argetina pos-2001." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, núms. 238-239, enero-junio 2012, pp. 127-146.

Sterling, Bruce. "Manual del uso del Steampunk." *La Biblia Steampunk. Guía ilustrada de un mundo de dirigibles, imaginarios, corsés y anteojos, científicos locos y literatura extraña*, por James Vandermeer y S.J. Chambers, Abrams Image / Edge Entretainment, 2013, pp. 12-13.

Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario.* Fondo de Cultura Económica, 1984.

Tattersfield, Regina. "Múltiples planos en el viaje del *Crononauta*. La ciencia ficción como ruta de experimentación artística en los (largos) años sesenta." *Caiana Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte,* núm. 4, primer semestre 2014, pp. 1-17.

Taylor, Paul. “The Hope(less) Principle: A Re-appraisal of Dystopian Literature in Relation to Science Fiction Studies and Speculative Philosophy.” *The Birminghman Journal of Literature and Lenguage,* vol. III, 2010, pp. 4-12.

Tonini, Andrés. “La langosta se ha posado: ciencia ficción sin fronteras.” *El viaje de Lonjho,* http://lonjho.blogspot.com.co/2008/08/la-langosta-se-ha-posado-ciencia-ficcion.html.

Trujillo Muñoz, Gabriel. *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores.* Universidad Autónoma de Baja California, 2000.

---. “Cronología de la CF mexicana.” *Umbrales,* núm. 3, verano 1993, p. 3.

---. “La fundación del porvenir.” *CFM. Ciencia ficción mexicana*, 2017. http://cfm.mx/?cve=11:10.

---. *Utopías y quimeras. Guía del viaje por los territorios de la ciencia ficción*. JUS, 2016.

Vandermeer, James. “Es un universo de relojería, Victoria. Midiendo la masa crítica del Steampunk.” *La Biblia Steampunk. Guía ilustrada de un mundo de dirigibles, imaginarios, corsés y anteojos, científicos locos y literatura extraña*, por James Vandermeer y S.J. Chambers, Abrams Image / Edge Entretainment, 2013, pp. 8-11.

---. “Objects as Narrative: Jake Von Slatt’s Fake Machines” *The Steampunk User’s Manual. An Ilustrated Practical and Whimsical Guide to Creating Retro-Futurist Dreams*, por Jeff Vandermeer y Desirina Boskovich (eds.), Abrams Image, 2014, pp. 158-161.

Vargas, Marcela. “La ciencia ficción también es de las mujeres mexicanas.” *MEXICO.COM,* 6 de mayo de 2019, mexico.com/hecho-en-mexico/ciencia-ficcion-escritoras-mexicanas/.

TEORÍA Y CRÍTICA CULTURAL Y LITERARIA

Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, 1971.

Bajtín, Mijaíl. “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: ensayos de poética histórica.” *Teoría y estética de la novela.* Taurus, 1989, pp. 237-408.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología).* Cátedra, 1990.

Baltodano, Gabriel. *Sistema literario y formas menores.* Ediciones de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, 2015.

Benjamin, Walter. “El autor como productor.” Archivo Chile del Centro de Estudios Miguel Enríquez, www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0011.pdf.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Pórrua, 1995.

Bloom, Harold. *El canon occidental.* Anagrama, 1995.

Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método." *Criterios*, núm. 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42.

---. *Capital cultural, escuela y espacio social.* Siglo XXI, 2005.

---. *Sociología y cultura.* Grijalbo / Conaculta, 2002.

Chico Rico, Francisco. "Los géneros literarios: una aproximación cognitiva a la luz de los estudios empíricos de la literatura." *Tonos Digital,* núm. 4, noviembre 2002, www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/Chicorico.htm.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las letras andinas.* CELAP / Latinoamericana Editores, 2003.

Díaz Martínez, Jorge. *Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados.* Universidad de Granada, 2014, tesis doctoral.

Eichenbaum, Boris. "La teoría del «método formal»." *Teoría de los formalistas rusos*, por Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI, 2017, pp. 31-76.

---. "Sobre la teoría de la prosa." *Teoría de los formalistas rusos*, por Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI, 2017, pp. 201-215.

English, James F. *The Economy of Prestige. Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value.* Harvard University Press, 2005.

Even-Zohar, Itamar. "Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities." *Sun Yat-sen Journal of Humanities*, núm. 14, Abril 2002, pp. 45-52.

---. "Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas." *Teoría de los Polisistemas: Estudio introductorio*, por Montserrat Iglesias Santos (comp.), Arco, 1999, pp. 23-52.

---. "Literature as Goods, Literature as Tools." *Neohelicon* XXIX, 2002, 1, pp. 75-83.

---. *Polisistemas de cultura (un libro electrónico provisorio).* Universidad de Tel Aviv, 2007, 2011. m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf.

---. "Introduction to Polysystem Studies*." Poetics Today, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, núm. 1, 1990, pp. 1-6.

García Barrientos, José Luis. *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*: v*olumen I de las actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los diás del 20 al 25 de junio de 1983*, por Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 627-636.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.

González Ochoa, César. "La literatura como sistema." *Acta poética*, vol. 29, núm. 2, 2008, Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 277-309.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Crítica, 1985.

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica.* Fondo de Cultura Económica, 1994.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general.* Seix Barral, 1975.

Laverde Ospina, Alfredo. "¿Es posible reescribir una historia de las literaturas latinoamericanas en el contexto de los estudios culturales?." *Lingüística y literatura*, núm. 65, 2014, pp. 215-237.

Lledó, Emilio. "Literatura y crítica filosófica." *Métodos de estudio de la obra literaria*, por José María Díez Borque (coord.), Taurus, 1985, pp. 419-464.

Pimentel, Luz Aurora*. El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.* Siglo XXI, 2001.

Reis, Carlos. *Diccionario de narratología.* Ediciones Colegio de España, 1995.

Reyes, Alfonso. *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria.* Fondo de Cultura Económica, 1963. Obras completas de Alfonso Reyes XV.

---. "Marginalia. Las Burlas Vera.". *Obras completas*, tomo XXII, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Ríos Baeza, Felipe A. *El desvarío ilustrado. Ensayos sobre narrativa hispanoamericana contemporánea.* Universidad Iberoamericana, Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.

Sela-Sheffy, Rakefet. Introducción. *Culture Contacts and the Making of Cultures. Papers in Homage to Itamar Even-Zohar*, por Rakefet Sela-Sheffy y Gideon Toury (eds.), Tel Aviv University, 2011, pp. 1-14.

Schaeffer, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Akal, 2006.

Schücking, Levin L. *El gusto literario.* Fondo de Cultura Económica,1996.

Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature.* The University of Georgia Press, 1986.

Spang, Kurt. "Géneros literarios". *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, por Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.), Libro IX, Síntesis, 2009, pp. 1213-1234.

Tinianov, Iuri. "Sobre la evolución literaria." *Teoría de los formalistas rusos*, por Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI Editores, 2017, pp. 123-139.

Tomashevski, Boris. "Temática." *Teoría de los formalistas rusos*, por Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI Editores, 2017, pp. 272-314.

Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition: The Structure of The Artistic Text and Typology of Compositional Form.* University of California Press, 1973.

ARTÍCULOS, ENTREVISTAS Y OBRAS DE OTRA ÍNDOLE

Alternativas. "Viaje en el tiempo en las galerías del ICL." *Alternativas. La revista cultural,* núm. 39, agosto 2013, pp. 46-55.

Armenta, Celine. *Misereres y exsultantes.* DEMAC, 2009.

Aroche, Ernesto. "En Puebla, la langosta se ha posado." *Lado B*, 23 de marzo de 2013, http://ladobe.com.mx/2012/03/en-puebla-la-langosta-se-ha-posado/.

Atilano Quintero, Roxana Xochiquetzal. *Debajo del disfraz Cosplay.* Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, tesis de licenciatura.

Balcarce, Gabriela. "Animales, humanos o no: hacia un pensamiento posthumano deconstructivo." *Revista latinoamericana de estudios críticos animales,* año VII, vol. 1, junio 2020, pp. 36-47.

Barrera-Argawal, María Helena. "Federico de la Vega, primer traductor de Julio Verne al español." *Ciencia ficción en Ecuador*, 4 de abril de 2016, cienciaficcionecuador.wordpress.com/2016/04/04/federico-de-la-vega-primer-traductor-de-julio-verne-al-espanol-maria-helena-barrera-agarwal/.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, 2008.

Bernal, Ignacio, editor. *Correspondencia de Nicolás León con Joaquín García Icazbalceta*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Berti, Juan Lorenzo. *Compendio de la Historia eclesiástica, escrito en Latín por Juan Lorenzo Berti, Florentino, del Orden de San Agustín; Traducido en castellano y continuado hasta*

el año presente por D. Gordiano Fraj, Presbítero. Tomo I, Imprenta de la Viuda Ibarra, Hijos y Compañía, 1786. 4 tomos.

Buck. Sarah A. "El control de la natalidad y el día de la madre: política feminista y reaccionaria en México, 1922-1923." *Signos históricos,* núm. 5, enero-junio 2001, pp. 9-53.

Clarke, John et al. "Subculturas, culturas y clase." *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, por Stuart Hall y Tony Jefferson (ed.), Traficantes de sueños, 2014, pp. 61-142.

Duranti, Alessandro. *Antropología lingüística.* Cambridge University Press, 2000.

Emerging Technology from the arXiv. "«Magic: The Gathering» is officially the world's most complex game." *MIT Technology Review,* 7 de mayo de 2019, www.technologyreview.com/s/613489/magic-the-gathering-is-officially-the-worlds-most-complex-game/.

Ferrer de Mendiolea, Gabriel. "Historia de la historiografía.". *Enciclopedia yucatanense.* 2ª ed., vol. 5, Gobierno del Estado de Yucatán, 1977-1981, pp. 816-846. 12 vols.

Fonseca Avalos, Mayra Elena. *Amado Nervo: el periodista.* Nuevos hallazgos, 2008.

Fukuyama, Francis. *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica*. Punto de lectura, 2003.

Gabriella. "Entrevista relámpago a escritores (19): Mauricio-José Schwarz." *Gabriella Literaria*, 4 de diciembre de 2014, gabriellaliteraria.com/entrevistas-relampago-escritores-19-mauricio-jose-schwarz/.

"Gacetilla." *El Federalista. Periódico y Literario*, tom. I, núm. 126, 29 de mayo de 1871, p. 3. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a35f97d1ed64f16c074ee?intPagina=3&tipo=pagina&anio=1871&mes=05&dia=29&butIr=Ir.

"Gacetilla." *La Voz de México. Diario político, religioso, científico y literario de la Sociedad Católica*, tom. III, núm. 118, 19 de mayo de 1872, p. 3. Hemeroteca Nacional Digital de México,www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36c97d1ed64f16cdf37f?intPagina=1&tipo=pagina&palabras=Julio+Verne&anio=1872&mes=05&dia=19&butIr=Ir.

Gómez García, Juan Antonio. "El Derecho y los géneros cinematográficos: panorama general." *El Derecho a través de los géneros cinematográficos*, por Juan Antonio Gómez García (ed.), Tirant Lo Blanch, 2012, pp.11-36.

González, Alejandro. "Contactos cercanos" *Umbrales*, núm 1, invierno 92-93, p. 11.

González Suárez, Mario. “En compañía de un solitario.” *Cuentos completos,* por Francisco Tario, Lectorum, Tomo I, 2004, pp. 9-29.

González, Rogelio A., director. *La nave de los monstruos (1960),* 3 de mayo de 2013. *Youtube*, youtube.com/watch?v=-cTNV-ADF64.

Grenberg, Brad A. “Cinematic: Mexico Versus the Martians.” *UCLA Magazine*, 1 de julio de 2009, http://magazine.ucla.edu/depts/happenings/mexico_versus_the_martians/.

Hardaker, Cristopher. *The First American. The Suppressed Story of the People Who Discovered the New World.* Career Press, 2007.

Hidalgo, Sergio. “José G. Cruz: El hombre que desenmascaró al Santo.” *códigoespagueti.com*, 31 de enero de 2017, https://codigoespagueti.com/noticias/cultura/jose-g-cruz-desenmascaro-santo/.

Hirsjärvi, Irma. “Alfabetización mediática, *fandom* y culturas participativas. Un desafío global.” *Anàlisi Monogràfic,* núm. 48, 2013, pp. 37-48.

Illades, Carlos. “Tres catecismos herejes.” *Signos históricos,* núm. 1, junio de 1999, pp. 183-192. Biblioteca Jurídico Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/signos-historicos/article/view/21699/19334.

Jáuregui, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina.* Iberoamericana, 2008.

Jefferson, Tony. “Respuestas culturales de los teds.” *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, por Stuart Hall y Tony Jefferson (ed.), Traficantes de sueños, 2014, pp. 151-156.

Knowels, James. “The Guardians of Tanmaugh.” *DeviantArt*, deviantart.com/grungetv/art/The-Guardians-of-Tanmaugh-185582572.

Koponen, Juhani. “The Partition of Africa: A Scramble for a Mirage?.” *Nordic Journal of African Studies,* vol. 2, núm. 1, 1993, pp. 117-135.

La Langosta Espía. “Muerte de una crónica anunciada.” *Umbrales*, núm 21, septiembre 1996.

de Laurtentis, Teresa. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, horas y HORAS, 2000.

“Librería Madrileña.” *El Constitucional: periódico político y literario, de artes, industrias, teatros, anuncios, etc.,* 15 de diciembre de 1868, p. 4. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a34517d1ed64f16a3966b?intPa

gina=4&tipo=pagina&palabras=El+Constitucional+periódico+pol%C3%ADtico+y+literario&anio=1868&mes=12&dia=15&butIr=Ir.

López Portillo y Rojas, José. "Pláticas literarias. El Doctor Pascual. Novela de Emile Zolá." *El Tiempo Ilustrado*, año VIII, núm. 30, 2 de agosto de 1908, pp. 498-499. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33387d1ed64f169227e2?intPagina=12&tipo=pagina&palabras=Doctor_Pascual&anio=1908&mes=08&dia=02&butIr=Ir.

Martínez Alomía, Gustavo. *Historiadores de Yucatán: apuntes biográficos y bibliográficos de los historiadores de esta península desde su descubrimiento hasta fines del siglo XIX.* Tipografía "El Fénix", 1906.

Menkes, Dominique. "La cultura juvenil otaku: expresión de la posmodernidad." *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, núm. 10, 2012, pp. 51-62.

"Miscelánea." *La Voz de México,* tom. IX, núm. 39, 16 de febrero de 1878, p. 3. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a37097d1ed64f16d224bd?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=3&palabras=Verne.

Mumford, Lewis. *The Story of Utopias.* Peter Smith, 1959.

"Noticias sueltas." *El Boletín Republicano. Periódico independiente,* núm. 166, 11 de enero de 1868, p. 3. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a33ed7d1ed64f169d8ccd?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=3&palabras=Federico_de_la_Vega.

Obtainium Works. "About." *Obtainium Works*, obtainiumworks.net/about.

Orestes Aguilar, Héctor. "Ese olvido nazi mexicano de nombre José Vasconcelos." *Revista de historia* internacional, año 8, núm 30, 2007, pp. 148-157.

"René Rebetez presenta." *Cuentos de Misterio*, año 8, núm. 137, 1 de julio de 1968, p. 0.

Ribera Carbó, Eulalia. "Geopolítica y geografía. Cátedra de geografía humana de Elisée Reclus, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Ciudad de México, 29 de agosto al 1 de septiembre 2011." *Investigaciones geográficas,* núm. 76, diciembre 2011, pp. 158-162.

Ricoeur, Paul. *Ideología y Utopía.* Edisa, 1991.

Rodríguez, Mariano Martín. "Introducción: la literatura especulativa de Agustín de Foxá." *Historias de ciencia ficción: relatos, teatro, artículos*, por Agustín de Foxá, La biblioteca del laberinto S.L., 2009, pp. 7-93.

Rodríguez Lozano, Miguel G. *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*. UNAM, 2006.

Rodríguez Márquez, Boris. "La evolución de los fractales." *Revista de Información, Tecnología y Sociedad*, núm. 1, 2008, pp. 70-74.

Rubin, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad." *Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales*. http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/rubin.pdf.

Santiago, Juan Manuel. "Asesinos natos a tiempo de narcocorrido." *Bibliópolis. Crítica en la red*, 11 de septiembre de 2007, bibliopolis.org/quinta/quinta0008.htm.

Schmelz, Itala. "El futuro más acá.", *El futuro más acá*, por Itala Schmelz (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México / Landucci, 2006, pp. 16-19.

---. "Parafernalia." *El futuro más acá*, por Itala Schmelz (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México / Landucci, 2006, pp. 67-82

---. "Viajes espaciales y contactos extraterrestres." *El futuro más acá*, por Itala Schmelz (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México / Landucci, 2006, pp. 51-66.

Schneider, Luis Mario. Introducción. *Las minas y los mineros/Querens,* por Pedro Castera, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 5-28.

"Semblanza." *Encuentro estéticas de ciencia ficción,* CENART, https://interfaz.cenart.gob.mx/video/encuentro-esteticas-ciencia-ficcion/#tab-id-2.

Skal, David J. *Monster Show. Una historia cultural del horror.* Valdemar, 2008.

Torras, Meri. "Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente." *Feminismo y crítica literaria*, por Marta Segarra y Àngeles Carabí (eds.), Icaria, 2008, pp.121-141.

de Torre, Guillermo. "El arte de un futuro indeseable. Minorías y masas." *Cuadernos Americanos (1942-1974),* pp. 22-36. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a35017d1ed64f16af6bd1?intPagina=48&tipo=pagina&anio=1954&mes=07&dia=01&butIr=Ir.

Trahair, Richard. *Utopias and Utopians: An Historical Dictionary.* Greenwood Press, 1999.

Trujillo, Iván. Prólogo. *El futuro más acá*, de Itala Schmelz (coord..), Universidad Nacional Autónoma de México / Landucci, 2006, pp- 8-13.

The Twilight Zone. Creada por Rod Serling, 1959-1964.

El Universal. “Sagas mexicanas a la caza de lectores jóvenes.”. *El imparcial*, 16 de marzo, elimparcial.com/sonora/estilos/Sagas-mexicanas-a-la-caza-de-lectores-jóvenes-20140316-0152.html.

Valdés, Crow. “Inferzenal.” *La nueva escena del metal alternativo en Monterrey*, 26 de noviembre de 2012, http://lanedma.blogspot.com/2012/09/inferzenal.html.

de Valdés, Rosalva. “Crónica general de la historieta.” *Artes de México*, núm. 158, año XIX, 1972, pp. 9-13.

de la Vega Alfaro, Eduardo. “El lugar de Eulalio González «Piporro» en la iconografía cómica del cine nacional.” *Correcamara.com.mx*, 1 de junio de 2012, correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalles&id_noticia=3569.

Velasco, Beatrix G. “México visto desde un universo paralelo: el fantástico de Racufri.” *Lado B,* abril 12 de abril de 2013, ladobe.com.mx/2013/04/mexico-visto-desde-un-universo-paralelo-el-arte-fantastico-de-racrufi/.

Verdú, Vicente. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción.* Anagrama, 2003.

Villegas López, Manuel. “Julio Verne. Prólogo a nuestro tiempo.”. *Cuadernos Americanos (1942-1974),* pp. 188-208. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a35017d1ed64f16af6bd1?intPagina=48&tipo=pagina&anio=1954&mes=07&dia=01&butIr=Ir.

Westfahl, Gary. *The Spacesuit Film. A History, 1918-1969.* McFarland & Company, Inc. Pubishers, 2012.

Wilson, William. *A Little Earnest Book Upon a Great Old Subject: With the Story of the Poet-Lover.* Darton and Co., 1851.

OBRAS CITADAS

Abella Santamaría, Jaime. "Enfoques recientes sobre la ciencia ficción procedentes de las universidades francesas." *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, por Teresa López Pesilla y Fernando Ángel Moreno (ed.), Universidad Carlos III de Madrid / Asociación Cultural Xatafi, 2008, pp. 940-951.

Abrams, M.H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Oxford University Press, 1971.

Acosta, Rinaldo. "Ciencia ficción cubana en los sesenta: Arango, Collazo y Herrero." *Rialta magazine,* diciembre 2019, https://rialta.org/ciencia-ficcion-cubana-en-los-sesenta-arango-collazo-y-herrero/

Adorno, Juan Nepomuceno. *La armonía del universo. Ensayo filosófico en busca de la verdad, la unidad y la felicidad*. Primera época, tipografía de Juan Abadiano, 1862 / Segunda época, tipografía de Gonzalo A. Esteva, 1882.

Aguilar, Raúl. "Poesía especulativa en Cuba: los orígenes (primera parte)." *Qubit*. *Revista virtual de literatura y pensamiento cyberpunk*, núm. 8, Julio 2010. Schoolar Commons Special & Digital Collection - Science Fiction & Fantasy Publications, http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1047&context=scifistud_pub.

Aguirre, Peio. "Semiotic Ghosts: Science Fiction and Historicism." *Afterfall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, núm 28, Otoño-Invierno 2011, pp. 124-134.

Almazán, Marco Aurelio. "Un hombre sencillo de Fobos.". *La ciencia ficción en México*, por Gonzalo Martré (ant.), Instituto Politécnico Nacional, 2004, pp. 23-25.

Alternativas. "Viaje en el tiempo en las galerías del ICL." *Alternativas. La revista cultural,* núm. 39, agosto 2013, pp. 46-55.

Armenta, Celine. *Misereres y exsultantes.* DEMAC, 2009.

Aroche, Ernesto. "En Puebla, la langosta se ha posado." *Lado B*, 23 de marzo de 2013, http://ladobe.com.mx/2012/03/en-puebla-la-langosta-se-ha-posado/.

Atilano Quintero, Roxana Xochiquetzal. *Debajo del disfraz Cosplay.* Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, tesis de licenciatura.

Bajtín, Mijaíl. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela: ensayos de poética histórica." *Teoría y estética de la novela.* Taurus, 1989, pp. 237-408.

Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología).* Cátedra, 1990.

Balcarce, Gabriela. "Animales, humanos o no: hacia un pensamiento posthumano deconstructivo." *Revista latinoamericana de estudios críticos animales,* año VII, vol. 1, junio 2020, pp. 36-47.

Baltodano, Gabriel. *Sistema literario y formas menores.* Ediciones de la Escuela de Literatura y Ciencias del Lenguaje, 2015.

Barrios de los Ríos, José María. "El buque negro" *El país de las perlas y Cuentos californianos.* Zacatecas, Biblioteca Estarsiana, 1908, pp. 87-100.

Barrera-Argawal, María Helena. "Federico de la Vega, primer traductor de Julio Verne al español." *Ciencia ficción en Ecuador*, 4 de abril de 2016, cienciaficcionecuador.wordpress.com/2016/04/04/federico-de-la-vega-primer-traductor-de-julio-verne-al-espanol-maria-helena-barrera-agarwal/.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Kairós, 2008.

Beck, Humberto. "Presentación: sobre la historia contrafractual." *Letras libres*, octubre 2008, letraslibres.com/revista/convivio/presentacion-sobre-la-historia-contrafactual.

Benjamin, Walter. "El autor como productor." Archivo Chile del Centro de Estudios Miguel Enríquez, www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0011.pdf.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Pórrua, 1995.

Bernal, Ignacio, editor. *Correspondencia de Nicolás León con Joaquín García Icazbalceta*. Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Bernal, Rafael. *Su nombre era Muerte.* Ciudad de México: JUS, 1947.

Berti, Juan Lorenzo. *Compendio de la Historia eclesiástica, escrito en Latín por Juan Lorenzo Berti, Florentino, del Orden de San Agustín; Traducido en castellano y continuado hasta el año presente por D. Gordiano Fraj, Presbítero.* Tomo I, Imprenta de la Viuda Ibarra, Hijos y Compañía, 1786. 4 tomos.

Besson, Anne. "La grande réorganisation. Panorama des littératures de l'imaginaire depuis 1995." *Bibliothèque(s). Revue de l'association des bibliothécaires de france,* núm. 69, julio 2013, pp. 8-12.

Bethke, Bruce. "Etimology of Cyberpunk." *The Cyberpunk Project. International Database*, http://project.cyberpunk.ru/idb/etymology_of_cyberpunk.html.

Bloom, Harold. *El canon occidental.* Anagrama, 1995.

Bourdieu, Pierre. "El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método." *Criterios*, núm. 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42.

---. *Capital cultural, escuela y espacio social.* Siglo XXI, 2005.

---. *Sociología y cultura.* Grijalbo / Conaculta, 2002.

Bravo Alatriste, Paula Kitzia. "Amparo Dávila y las cuentistas del género fantástico en el medio siglo." *Tema y variaciones de literatura,* núm. 30*,* junio 2008, pp. 133-155.

Buck. Sarah A. "El control de la natalidad y el día de la madre: política feminista y reaccionaria en México, 1922-1923." *Signos históricos,* núm. 5, enero-junio 2001, pp. 9-53.

Cano, Luis C. *Intermitente recurrencia: la ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano.* Corregidor, 2006.

Cañedo, Diego. *El referí cuenta nueve*. Editorial Cultura, 1943.

Cardona Peña, Alfredo. "Recreo sobre la ciencia-ficción." *Cuadernos Americanos (1942-1974),* pp. 189-194. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a35507d1ed64f16b49dda?intPagina=203&tipo=pagina&palabras=recreo+ciencia+ficción&anio=1967&mes=01&dia=01.

Carletti, Eduardo J., "Todo sobre Axxón: presentación e historia." *Axxón,* http://axxon.com.ar/c-presen.htm.

Castera, Pedro. *Las minas y los mineros/ Querens.* Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

---."Nubes." (segunda entrega). *El Domingo*, *Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*, vol. III, 19 de mayo a 8 de diciembre de 1972, Hathi Trust, Digital Library, pp. 250-252, http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.l0058461492;view=2up;seq=266.

---. "Un viaje Celeste." *El Domingo*, *Semanario de Literatura, Ciencias y Mejoras Materiales*, vol. III, 19 de mayo a 8 de diciembre de 1972, Hathi Trust, Digital Library, pp. 430-432, http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.l0058461492;view=2up;seq=448.

del Castillo Lenard, Gerónimo. "Gacetín de Mérida, Capital del Bajo Yucatán, (Año I, Día 30, Hora II), enero 30 de 1949 (las siete de la mañana)." *Miscelánea Instructiva y Amena. Colección escogida y amena de escritos escogidos sobre todas las materias, en prosa y en verso, originales, copiados y traducidos,* tomo I, Oficina tipográfica de Rafael Pedrera, 1849, pp. 129-137.

Castro, Raquel y Alberto Chimal. “Sobre este proyecto.” *La imaginación en México*, diciembre de 2013, https://imaginacionmx.tumblr.com/descripcion.

Cerillos, Fósforos. “México en el año 1970”. *Liceo mexicano,* tomo 1, Imprenta de J.M. Lara, 1844, pp. 347-348.

Chavarría, Héctor, Federico Schaffler y José Luis Zárate. “El Premio Puebla y su trascendencia en México.” Crononauta. Congreso sobre lo imaginario, 6 de noviembre, Salón Paraninfo del Edificio Carolino, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México. Mesa redonda.

Chico Rico, Francisco. “Los géneros literarios: una aproximación cognitiva a la luz de los estudios empíricos de la literatura.” *Tonos Digital,* núm. 4, noviembre 2002, www.um.es/tonosdigital/znum4/estudios/Chicorico.htm.

Chimal, Alberto. “Sobre la literatura de imaginación.” *Tranvía,* febrero de 2014, https://tranviasite.wordpress.com/tag/literatura-de-imaginacion/.

---. “Un destructor cuenta su historia.” *Su nombre era Muerte*, por Rafael Bernal. JUS, 2015.

Clarke, John et al. “Subculturas, culturas y clase.” *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, por Stuart Hall y Tony Jefferson (ed.), Traficantes de sueños, 2014, pp. 61-142.

Crash Solomonoff, Pablo. “Eduardo Holmberg: eslabón perdido en Marte.” *Viaje Maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, por Eduardo Holmberg, Biblioteca Nacional, 2006, pp. 11-25.

“Club de ciencia-ficción Crononauta.” *Crononauta*, núm. 1, junio de 1964, p. 0.

“Cómo es la vida en el bello planeta Marte. Por medio de una hermosa fantasía científica, un sabio describe a nuestros dulces hermanos estelares.” *El Pueblo. Periódico liberal político*, año III, núm. 1278, 11 de mayo de 1918, p. 5. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33017d1ed64f168e65f5?intPagina=5&tipo=pagina&anio=1918&mes=05&dia=11&butIr=Ir.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las letras andinas.* CELAP / Latinoamericana Editores, 2003.

Corral Rodríguez, Fortino. *Senderos ocultos de la literatura mexicana.* Pliegos, 2011.

“Crononauta.” *Crononauta*, núm. 1, junio de 1964, p. 1.

Curiel Rivera, Adrián. “Los viajes lunares de Cyrano de Bergerac y del padre Manuel Antonio de Rivas.” *Sizigias y cuadraturas lunares*, por Manuel Antonio de Rivas, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2009, pp. 17-33.

Damián Miravete, Gabriela. "La mano izquierda de la ciencia ficción mexicana." *Letras libres,* 1 de octubre de 2018, www.letraslibres.com/mexico/revista/la-mano-izquierda-la-ciencia-ficcion-mexicana.

---. "Soñarán en el jardín." *Latin American Literature Today*, latinamericanliteraturetoday.org/es/2018/mayo/soñaran-en-el-jardin-gabriela-damian-miravete.

Depetris, Carolina. "Viaje fantástico y escolástica inquisitorial: el derrotero lunar del fraile Manuel Anontio de Rivas." *Sizigias y cuadraturas lunares*, por Manuel Antonio de Rivas, Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, 2009, pp. 11-16.

"La desecación de la Tierra. Fantasía científica." *El País. Diario católico,* año XII, núm. 3,369, 2 de mayo de 1910, p. 3. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36d27d1ed64f16ce9af2?intPagina=3&tipo=pagina&palabras=fantas%C3%ADa_cient%C3%ADfica&anio=1910&mes=05&dia=02&butIr=Ir.

Díaz Martínez, Jorge. *Polisistema, campo, semiótica del texto y sistemas integrados.* Universidad de Granada, 2014, tesis doctoral.

Ditum, Sarah. "«It Drives Writers Mad»: Why are Authors Still Sniffy About Sci-fi." *The Guardian*, 18 de abril de 2019, www.theguardian.com/books/2019/apr/18/it-drives-writers-mad-why-are-authors-still-sniffy-about-sci-fi.

D'israeli, Isaac. *Flim-Flams! Or the Life and Errors of My Uncle and the Amours of my Aunt!* Vol. 1, London: printed for John Murray, 32 Fleet Street, 1805. 3 vols.

Duranti, Alessandro. *Antropología lingüística.* Cambridge University Press, 2000.

Dziubinskyj, Aaron. "Eduardo Urzaiz's *Eugenia:* Eugenics, Gender, and Dystopian Society in Twenty-Third-Century México." *Sciencie Fiction Studies*, núm. 3, vol. 34, noviembre 2007, pp. 463-472.

Eichenbaum, Boris. "La teoría del «método formal»." *Teoría de los formalistas rusos*, por Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI, 2017, pp. 31-76.

---. "Sobre la teoría de la prosa." *Teoría de los formalistas rusos*, por Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI, 2017, pp. 201-215.

Emerging Technology from the arXiv. "«Magic: The Gathering» is officially the world's most complex game." *MIT Technology Review,* 7 de mayo de 2019, www.technologyreview.com/s/613489/magic-the-gathering-is-officially-the-worlds-most-complex-game/.

English, James F. *The Economy of Prestige. Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value.* Harvard University Press, 2005.

Even-Zohar, Itamar. "Culture Planning and Cultural Resistance in the Making and Maintaining of Entities." *Sun Yat-sen Journal of Humanities*, núm. 14, Abril 2002, pp. 45-52.

---. "Factores y dependencias en la Cultura. Una Revisión de la Teoría de los Polisistemas." *Teoría de los Polisistemas: Estudio introductorio*, por Montserrat Iglesias Santos (comp.), Arco, 1999, pp. 23-52.

---. "Literature as Goods, Literature as Tools." *Neohelicon* XXIX, 2002, 1, pp. 75-83.

---. *Polisistemas de cultura (un libro electrónico provisorio).* Universidad de Tel Aviv, 2007, 2011. m.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf.

---. "Introduction to Polysystem Studies*." Poetics Today, International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, núm. 1, 1990, pp. 1-6.

Ferrer de Mendiolea, Gabriel. "Historia de la historiografía.". *Enciclopedia yucatanense.* 2ª ed., vol. 5, Gobierno del Estado de Yucatán, 1977-1981, pp. 816-846. 12 vols.

Fernández *Bef*, Bernardo. *La imaginación: la loca de la casa.* Gobierno del Estado de Colima, 2015.

Fernández Delgado, Miguel Ángel. "Hacia una vindicación de la ciencia ficción mexicana.". *La ciencia ficción en México. (Hasta el año 2002)*, por Gonzalo Martré, Instituto Politécnico Nacional, 2004, pp. 13-18.

---. "Mexicanos en el espacio periódico." *CFM. Ciencia ficción mexicana*, 2017. http:// http://cfm.mx/?cve=12:06.

Fonseca Avalos, Mayra Elena. *Amado Nervo: el periodista.* Nuevos hallazgos, 2008.

Fukuyama, Francis. *El fin del hombre: consecuencias de la revolución biotecnológica*. Punto de lectura, 2003.

Gabriella. "Entrevista relámpago a escritores (19): Mauricio-José Schwarz." *Gabriella Literaria*, 4 de diciembre de 2014, gabriellaliteraria.com/entrevistas-relampago-escritores-19-mauricio-jose-schwarz/.

"Gacetilla." *El Federalista. Periódico y Literario*, tom. I, núm. 126, 29 de mayo de 1871, p. 3. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a35f97d1ed64f16c074ee?intPagina=3&tipo=pagina&anio=1871&mes=05&dia=29&butIr=Ir.

"Gacetilla." *La Voz de México. Diario político, religioso, científico y literario de la Sociedad Católica*, tom. III, núm. 118, 19 de mayo de 1872, p. 3. Hemeroteca Nacional Digital de México,www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a36c97d1ed64f16cdf37f?intPagina=1&tipo=pagina&palabras=Julio+Verne&anio=1872&mes=05&dia=19&butIr=Ir.

Gala Echemendía, Leonardo. "Un bojeo a la CF-esfera cubana." *Cuenta regresiva. Revista divulgativa de fantasía y ciencia ficción*, núm. 2, septiembre 2011, pp. 5-13.

García, Hernán Manuel. "Tecnociencia y cibercultura en México: *hackers* en el cuento *cyberpunk* mexicano." *Revista iberoamericana*, vol. LXXVIII, núms. 238-239, enero-junio 2012, pp. 329-348.

---. "Texto y contexto del cyberpunk mexicano en la década del noventa." *Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasía*, vol. 5, núm. 2, 2018, pp. 1-15. Scholar Commons, University of South Florida, https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol5/iss2/5/.

García, Miguel. "¿Imaginar el futuro? *2033* y el resurgimiento del cine mexicano de ciencia ficción." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXIII, numos. 259-260, abril-septiembre 2017, pp. 629-643.

---. "Urbes corruptoras y visiones apocalípticas en dos novelas cyberpunk latinoamericanas" *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, vol. 44, núm. 2, noviembre de 2015, pp. 138-148.

García Barrientos, José Luis. *Teoría semiótica: lenguajes y textos hispánicos*: v*olumen I de las actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los diás del 20 al 25 de junio de 1983*, por Miguel Ángel Garrido Gallardo (coord.), Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984, pp. 627-636.

García Inda, Andrés y María José González Ordovás. *Brazil, diciendo no. Reflexiones ético-políticas de Terry Gilliam.* Tirant Lo Blanch, 2012.

García, Xalbador. "*Su nombre era Muerte.* La novela contra la sociedad secreta." *Tierra Adentro*, 12 de junio de 2015, www.tierraadentro.cultura.gob.mx/su-nombre-era-muerte-la-novela-contra-la-sociedad-secreta/.

Genette, Gérard. *Figuras III*. Lumen, 1989.

Gernsback, Hugo. "A New Sort of Magazine." *Amazing Stories*, vol. 1, no. 1, Abril 1926*,* p. 3.

Gibson, William. "The Gernsback Continuum." *Burning Chrome.* Arbor House, 1986, pp. 23-35.

Gil, Eve. "Apocalíptica." *La nueva ciudad de las damas. Feminismo y literatura*, http://otratrenza.blogspot.com/2007/06/apocalptica.html.

Gómez García, Juan Antonio. “El Derecho y los géneros cinematográficos: panorama general.” *El Derecho a través de los géneros cinematográficos*, por Juan Antonio Gómez García (ed.), Tirant Lo Blanch, 2012, pp.11-36.

González, Alejandro. “Contactos cercanos” *Umbrales*, núm 1, invierno 92-93, p. 11.

González Ochoa, César. “La literatura como sistema.” *Acta poética*, vol. 29, núm. 2, 2008, Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 277-309.

González Suárez, Mario. “En compañía de un solitario.” *Cuentos completos,* por Francisco Tario, Lectorum, Tomo I, 2004, pp. 9-29.

González, Rogelio A., director. *La nave de los monstruos (1960),* 3 de mayo de 2013. *Youtube*, youtube.com/watch?v=-cTNV-ADF64.

Grenberg, Brad A. “Cinematic: Mexico Versus the Martians.” *UCLA Magazine*, 1 de julio de 2009, http://magazine.ucla.edu/depts/happenings/mexico_versus_the_martians/.

Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura* comparada. Crítica, 1985.

Hardaker, Cristopher. *The First American. The Suppressed Story of the People Who Discovered the New Wolrd.* Career Press, 2007.

Henríquez Ureña, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica.* Fondo de Cultura Económica, 1994.

Hidalgo, Sergio. “José G. Cruz: El hombre que desenmascaró al Santo.” *códigoespagueti.com*, 31 de enero de 2017, https://codigoespagueti.com/noticias/cultura/jose-g-cruz-desenmascaro-santo/.

Hirsjärvi, Irma. “Alfabetización mediática, *fandom* y culturas participativas. Un desafío global.” *Anàlisi Monogràfic,* núm. 48, 2013, pp. 37-48.

Huidobro Chacón, Ducel Ariadna. *La ciencia ficción en la revista Crononauta: relación y ruptura con la idea de science fiction hegemónica en los años sesentas*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, tesis de licenciatura.

Illades, Carlos. “Tres catecismos herejes.” *Signos históricos,* núm. 1, junio de 1999, pp. 183-192. Biblioteca Jurídico Virtual del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/signos-historicos/article/view/21699/19334.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general.* Seix Barral, 1975.

Jáuregui, Carlos A. *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina.* Iberoamericana, 2008.

Jefferson, Tony. “Respuestas culturales de los teds.” *Rituales de resistencia. Subculturas juveniles en la Gran Bretaña de postguerra*, por Stuart Hall y Tony Jefferson (ed.), Traficantes de sueños, 2014, pp. 151-156.

Kirtchev, Christian As. “Un manifiesto cyberpunk.” *The Cyberpunk Project*, http://project.cyberpunk.ru/idb/manifesto_es.html.

Knowels, James. “The Guardians of Tanmaugh.” *DeviantArt*, deviantart.com/grungetv/art/The-Guardians-of-Tanmaugh-185582572.

Koponen, Juhani. “The Partition of Africa: A Scramble for a Mirage?.” *Nordic Journal of African Studies,* vol. 2, núm. 1, 1993, pp. 117-135.

Kurlat Ares, Silvia. “La ciencia ficción en América Latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural.” *Revista Iberoamericana,* Vol. LXXXIII, núms. 259-260, abril-septiembre 2017, pp. 255-261.

La Langosta Espía. “Muerte de una crónica anunciada.” *Umbrales*, núm 21, septiembre 1996.

de Laurtentis, Teresa. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*, horas y HORAS, 2000.

Laverde Ospina, Alfredo. “¿Es posible reescribir una historia de las literaturas latinoamericanas en el contexto de los estudios culturales?.” *Lingüística y literatura*, núm. 65, 2014, pp. 215-237.

Lledó, Emilio. “Literatura y crítica filosófica.” *Métodos de estudio de la obra literaria*, por José María Díez Borque (coord.), Taurus, 1985, pp. 419-464.

“Librería Madrileña.” *El Constitucional: periódico político y literario, de artes, industrias, teatros, anuncios, etc.,* 15 de diciembre de 1868, p. 4. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a34517d1ed64f16a3966b?intPagina=4&tipo=pagina&palabras=El+Constitucional+periódico+pol%C3%ADtico+y+literario&anio=1868&mes=12&dia=15&butIr=Ir.

Lockhart, Darrel B. *Latin American Science Fiction Writers An A-to-Z Guide.* Greenwood Press, 2004.

López Castro, Ramón. *Expedición a la ciencia ficción mexicana.* Lectorum, 2001.

López Portillo y Rojas, José. “Pláticas literarias. El Doctor Pascual. Novela de Emile Zolá.” *El Tiempo Ilustrado*, año VIII, núm. 30, 2 de agosto de 1908, pp. 498-499. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a33387d1ed64f169227e2?intPagina=12&tipo=pagina&palabras=Doctor_Pascual&anio=1908&mes=08&dia=02&butIr=Ir.

Manickam, Samuel. “Gabriel Trujillo Muñoz: Escritor, editor y estudioso de la ciencia ficción mexicana.” *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica*, vol. 40, núm. 2, julio-diciembre 2014, pp. 31-43.

Marichalar, Salvador. Introducción. *Diálogos/Historia verdadera*. por Luciano de Samosata, Porrúa, 1991, pp. IX-XXVII.

Martínez, Blanca. “Detective.” *El hombre en las dos puertas. Un tributo de la ciencia ficción mexicana a Philip K. Dick,* por Gerardo Horacio Porcayo (comp.), Lectorum, 2001, pp. 18-28.

Martínez Alomía, Gustavo. *Historiadores de Yucatán: apuntes biográficos y bibliográficos de los historiadores de esta península desde su descubrimiento hasta fines del siglo XIX.* Tipografía “El Fénix”, 1906.

Menkes, Dominique. “La cultura juvenil otaku: expresión de la posmodernidad.” *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, núm. 10, 2012, pp. 51-62.

“Miscelánea.” *La Voz de México,* tom. IX, núm. 39, 16 de febrero de 1878, p. 3. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a37097d1ed64f16d224bd?resultado=1&tipo=pagina&intPagina=3&palabras=Verne.

Morales, Ana María. “Teoría y práctica de lo fantástico. Modelos y ruptura.” *Escritos. Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, núm. 21, enero-junio de 2000, pp. 23-36.

Moreno, Fernando Ángel. “La ficción prospectiva: propuesta para una delimitación del género de la ciencia ficción.”. *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, por Teresa López Pesilla y Fernando Ángel Moreno (ed.), Universidad Carlos III de Madrid / Asociación Cultural Xatafi, 2008, pp. 65-93.

---. “La ciencia ficción y la falacia del rompecabezas blanco: influencia, estética y silencio académico.” *Discurso Visual,* núm. 41, tercera época, mayo / julio 2018, pp. 18-26.

Mumford, Lewis. *The Story of Utopias.* Peter Smith, 1959.

Murillo, Gerardo “Dr. Atl”. “Un hombre más allá del Universo.” *Obras 2. Creación literaria.* El Colegio Nacional, 2006, pp. 223-280.

Natalis. “La guerra y los ejércitos.” *El Mundo*, tom. I, núm. 25, 19 de junio de 1898, p. 481.

---. “El interés del dinero.” *El Mundo*, tom. I, núm. 6, 6 de febrero de 1898, p. 101.

---. “El periodismo de la antigüedad.” *El Mundo*, tom. I, núm. 8, 20 de febrero de 1898, p. 142.

Nava Hernández, Marisol. “Creando el embrujo. (El cuento fantástico de los cincuenta: temas y discurso).” *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, por Teresa López Pesilla y Fernando Ángel Moreno (ed.), Universidad Carlos III de Madrid / Asociación Cultural Xatafi, 2008, pp. 260-280.

---. “La persistencia de lo imposible: el cuento fantástico mexicano.” *Tierra adentro,* 24 de abril de 2014, www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-persistencia-de-lo-imposible-el-cuento-fantastico-en-mexico/#fnlink10.

Nervo, Amado. “La literatura lunar y la habitabilidad de los satélites.” *Obras completas,* vol. XVIII*,* Biblioteca Nueva, 1920, pp. 20-71.

---. “La literatura maravillosa.” *Obras completas*, vol. XV, Biblioteca Nueva, 1920, PP.142-146.

---. “La última guerra.” *Obras completas de Amado Nervo*, por Francisco González Guerrero (ed.)*,* tomo I, Aguilar, 1955, pp. 239-245.

Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico.* Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.

“Noticias sueltas.” *El Boletín Republicano. Periódico independiente,* núm. 166, 11 de enero de 1868, p. 3. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/resultados/visualizar/558a33ed7d1ed64f169d8ccd?resultado=2&tipo=pagina&intPagina=3&palabras=Federico_de_la_Vega.

Notimex. “Literatura de la imaginación encierra diversos géneros: Bef.” *MVS Noticias*, 16 de febrero de 2014, mvsnoticias.com/noticias/arte-y-cultura/literatura-de-la-imaginacion-encierra-diversos-generos-bef-798/.

Novell Monroy, Noemí. *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas*. Universitat Autònoma de Barcelona, 2008, tesis doctoral.

Obtainium Works. “About.” *Obtainium Works*, obtainiumworks.net/about.

Orestes Aguilar, Héctor. “Ese olvido nazi mexicano de nombre José Vasconcelos.” *Revista de historia* internacional, año 8, núm 30, 2007, pp. 148-157.

Pestarini, Luis. “El boom de la ciencia-ficción argentina en la década del ochenta.” *Revista Iberoamericana,* Vol. LXXVIII, núms. 238-239, enero-junio 2012, pp. 425-429.

Pimentel, Luz Aurora*. El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa.* Siglo XXI, 2001.

Pink Floyd. “Pigs.” *Animals*. 1997.

Poe, Edgar Allan. “The Great Moon Hoax.” *PoeStories.com: An Exploration of Short Stories by Edgar Allan Poe*. http://poestories.com/read/balloonhoax.

Porcayo, Gerardo Horacio. *Bajo las jubeas en flor, de Angélica Gorodischer como paradigma de la ciencia ficción latinoamericana*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, tesis de licenciatura.

---. "Cyberpunk: coyuntura entre ciencia ficción y thriller." *La langosta se ha posteado,* 24 de agosto de 2014, lalangostasehaposteado.blogspot.com/2014/08/cyberpunk-coyuntura-entre-ciencia.html.

Porcayo, Gerardo Horacio y Pepe Rojo. "*Cyberpunk*, *Steampunk* y otras corrientes estéticas." Crononauta. Congreso sobre lo imaginario, 7 de noviembre, Salón Paraninfo del Edificio Carolino, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México. Mesa redonda.

Porcayo, Gerardo Horacio y José Luiz Zarate. "Perspectiva de la ciencia ficción mexicana." *La langosta se ha posteado.* http://lalangostasehaposteadoltk.blogspot.mx/2009/11/perspectiva-de-la-ciencia-ficcion.html.

Quezada, Esteban. "Retrofuturo. Camino a la ucronía." *Alternativas. La revista cultural,* núm 39, agosto 2013, pp. 13-18.

Rábago Palafox, Gabriela. "Pandemia." *Auroras y horizontes. Antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción 1984-2012.* Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla / El Colegio de Puebla / Universidad Iberoamericana, Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Consejo de Ciencia y Tecnología de Puebla, pp. 59-69.

Ramírez Gutiérrez, Esmeralda Vanessa. "El espacio urbano del cyberpunk en *La primera calle de la soledad.*" *Metáforas al aire,* núm. 2, enero-junio de 2019, pp. 106-120.

Ramírez Pimienta, Juan Carlos. "Diego Cañedo: ciencia ficción y crítica social en tres novelas mexicanas de los años cuarenta." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* año XXVIII, 2002, pp. 207-220.

Rebetez, René. "La ciencia ficción, cuarta dimensión de la literatura." *Cuadernos de Lectura Popular*, núm. 56, 1966.

Reis, Carlos. *Diccionario de narratología.* Ediciones Colegio de España, 1995.

Remón-Raillard, Margarita. "La ciencia ficción mexicana de finales del siglo XX: importancia y alcance ideológico." *Lingüística y literatura. Memoria del 56.º Congreso Internacional de Americanistas,* por Manuel Alcántara, et al. (coord.), Aquilafuente / Ediciones Universidad Salamanca, 2018, pp. 322-333

"René Rebetez presenta." *Cuentos de Misterio*, año 8, núm. 137, 1 de julio de 1968, p. 0.

Reyes, Alfonso. *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria.* Fondo de Cultura Económica, 1963. Obras completas de Alfonso Reyes XV.

---. "Marginalia. Las Burlas Vera.". *Obras completas*, tomo XXII, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Ribera Carbó, Eulalia. "Geopolítica y geografía. Cátedra de geografía humana de Elisée Reclus, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Ciudad de México, 29 de agosto al 1 de septiembre 2011." *Investigaciones geográficas,* núm. 76, diciembre 2011, pp. 158-162.

Ricoeur, Paul. *Ideología y Utopía.* Edisa, 1991.

Ríos Baeza, Felipe A. *El desvarío ilustrado. Ensayos sobre narrativa hispanoamericana contemporánea.* Universidad Iberoamericana, Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.

de Rivas, Manuel Antonio. *Sizigias y cuadraturas lunares.* Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales / Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Rodríguez, Mariano Martín. "Introducción: la literatura especulativa de Agustín de Foxá." *Historias de ciencia ficción: relatos, teatro, artículos*, por Agustín de Foxá, La biblioteca del laberinto S.L., 2009, pp. 7-93.

Rodríguez Lozano, Miguel G. *Sin límites imaginarios. Antología de cuentos del norte de México*. UNAM, 2006.

Rodríguez Márquez, Boris. "La evolución de los fractales." *Revista de Información, Tecnología y Sociedad*, núm. 1, 2008, pp. 70-74.

Rojas, Arturo César. "El que llegó hasta el metro Pino Suárez." *Auroras y horizontes. Antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción 1984-2012.* Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla / El Colegio de Puebla / Universidad Iberoamericana, Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Consejo de Ciencia y Tecnología de Puebla, pp. 35-44.

Rojo, Pepe. "Yoni Rei." *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana,* por Miguel Ángel Fernández Delgado (ant.), Lumen / SEP, 2002, pp. 188-199.

Rubin, Gayle. "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad." *Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales*. http://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/rubin.pdf.

Saliendra, Kalar. *Xxyëröddny, donde el gran sueño se enraiza.* Panfleto y Pantomima, 1984.

Sánchez Arce, Claudia. *Los caminos de la ciencia ficción en Latinoamérica. Estudios de ejemplos literarios de Cuba, México y Argentina.* Universidad Autónoma del Estado de México, 2017, tesis de maestría.

Santiago, Juan Manuel. "Asesinos natos a tiempo de narcocorrido." *Bibliópolis. Crítica en la red*, 11 de septiembre de 2007, bibliopolis.org/quinta/quinta0008.htm.

Schaffler, Federico. "Cada revista, un libro" *Umbrales*, núm 1, invierno 92-93, p. 2.

---. Editorial. *Umbrales*, núm. 4, otoño de 1993, p. 2.

---. "Los fantásticos *egroups.*" *Umbrales*, núm. 46, abril 2000, p. 3.

---. Introducción. *Principios de incertidumbre: Premio Puebla de Ciencia Ficción 1984-1991*, por Celine Armenta (ant.)*,* Gobierno del Estado de Puebla, 1992, pp. 5-10.

Schaeffer, Jean-Marie. *¿Qué es un género literario?* Akal, 2006.

Schmelz, Itala. "El DF en tono apocalíptico. La literatura mexicana de ciencia ficción y la Ciudad de México." *Artelogie. Dossier témathique: Mexique: espace urbain et résistances artistiques et littéraires face á la «ville générique»*, núm. 2, enero 2012, http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?aarticle89.

---. "El futuro más acá.", *El futuro más acá*, por Itala Schmelz (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México / Landucci, 2006, pp. 16-19.

---. "Parafernalia." *El futuro más acá*, por Itala Schmelz (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México / Landucci, 2006, pp. 67-82

---. "Viajes espaciales y contactos extraterrestres." *El futuro más acá*, por Itala Schmelz (coord.), Universidad Nacional Autónoma de México / Landucci, 2006, pp. 51-66.

Schneider, Luis Mario. Introducción. *Las minas y los mineros/Querens,* por Pedro Castera, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, pp. 5-28.

Schücking, Levin L. *El gusto literario.* Fondo de Cultura Económica,1996.

Schwarz, Mauricio-José. "Arabesco inmóvil." *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana,* por Miguel Ángel Fernández Delgado (ant.), Lumen / SEP, 2002, pp. 68-71.

---. "La pequeña guerra." *Principios de incertidumbre: Premio Puebla de Ciencia Ficción 1984-1991*, por Celine Armenta (ed.). Gobierno del Estado de Puebla, 1992, pp. 19-29.

Sela-Sheffy, Rakefet. Introducción. *Culture Contacts and the Making of Cultures. Papers in Homage to Itamar Even-Zohar*, por Rakefet Sela-Sheffy y Gideon Toury (eds.), Tel Aviv University, 2011, pp. 1-14.

"Semblanza." *Encuentro estétias de ciencia ficción,* CENART, https://interfaz.cenart.gob.mx/video/encuentro-esteticas-ciencia-ficcion/#tab-id-2.

Shavit, Zohar. *Poetics of Children's Literature.* The University of Georgia Press, 1986.

Skal, David J. *Monster Show. Una historia cultural del horror.* Valdemar, 2008.

Spang, Kurt. "Géneros literarios". *El lenguaje literario. Vocabulario crítico*, por Miguel Ángel Garrido Gallardo (dir.), Libro IX, Síntesis, 2009, pp. 1213-1234.

Stableford, Brian M. "The French Origin of the Science Fiction Genre." *The New York Review of Science Fiction*, 25 Feb 2012.

---. *Historical Dictionary of Science Fiction Literature.* The Scarecrow Press, Inc., 2004.

---. "Notes on the Origins of the Term «*Scientific Romance*» and Its Implications for the Development of Science Fiction." *The New York Review of Science Fiction*, 5 de mayo de 2013, www.nyrsf.com/2013/05/notes-on-the-origins-of-the-term-scientific-romance-and-its-implications-for-the-development-of-scie.html.

---. "The Origins of the Science Fiction Genre." *The New York Review of Science Fiction*, 11 de noviembre de 2015, http://www.nyrsf.com/2012/02/the-origins-of-the-science-fiction-genre-by-brian-stableford.html.

---. "Science Fiction before the Genre." *The Cambridge Companion to Science Fiction*, editado por Edward James y Farah Mendelsohn, Cambridge University Press, 2003, pp. 15-31.

Steimberg, Alejo. "El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argetina pos-2001." *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, núms. 238-239, enero-junio 2012, pp. 127-146.

Sterling, Bruce. "Manual del uso del Steampunk." *La Biblia Steampunk. Guía ilustrada de un mundo de dirigibles, imaginarios, corsés y anteojos, científicos locos y literatura extraña*, por James Vandermeer y S.J. Chambers, Abrams Image / Edge Entretainment, 2013, pp. 12-13.

Suvin, Darko. *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario.* Fondo de Cultura Económica, 1984.

Tattersfield, Regina. "Múltiples planos en el viaje del *Crononauta*. La ciencia ficción como ruta de experimentación artística en los (largos) años sesenta." *Caiana Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte,* núm. 4, primer semestre 2014, pp. 1-17.

Taylor, Paul. “The Hope(less) Principle: A Re-appraisal of Dystopian Literature in Relation to Science Fiction Studies and Speculative Philosophy.” *The Birminghman Journal of Literature and Lenguage,* vol. III, 2010, pp. 4-12.

Tinianov, Iuri. “Sobre la evolución literaria.” *Teoría de los formalistas rusos*, por Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI Editores, 2017, pp. 123-139.

Tomashevski, Boris. “Temática.” *Teoría de los formalistas rusos*, por Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI Editores, 2017, pp. 272-314.

Tonini, Andrés. “La langosta se ha posado: ciencia ficción sin fronteras.” *El viaje de Lonjho,* http://lonjho.blogspot.com.co/2008/08/la-langosta-se-ha-posado-ciencia-ficcion.html.

Torras, Meri. “Feminismo y crítica lesbiana: ¿una identidad diferente.” *Feminismo y crítica literaria*, por Marta Segarra y Àngeles Carabí (eds.), Icaria, 2008, pp.121-141.

de Torre, Guillermo. “El arte de un futuro indeseable. Minorías y masas.” *Cuadernos Americanos (1942-1974),* pp. 22-36. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a35017d1ed64f16af6bd1?intPagina=48&tipo=pagina&anio=1954&mes=07&dia=01&butIr=Ir.

Trahair, Richard. *Utopias and Utopians: An Historical Dictionary.* Greenwood Press, 1999.

Trujillo, Iván. Prólogo. *El futuro más acá*, de Itala Schmelz (coord..), Universidad Nacional Autónoma de México / Landucci, 2006, pp- 8-13.

Trujillo Muñoz, Gabriel. *Biografías del futuro. La ciencia ficción mexicana y sus autores.* Universidad Autónoma de Baja California, 2000.

---. “Cronología de la CF mexicana.” *Umbrales,* núm. 3, verano 1993, p. 3.

---. “La fundación del porvenir.” *CFM. Ciencia ficción mexicana*, 2017. http://cfm.mx/?cve=11:10.

---. *Utopías y quimeras. Guía del viaje por los territorios de la ciencia ficción*. JUS, 2016.

The Twilight Zone. Creada por Rod Serling, 1959-1964.

El Universal. “Sagas mexicanas a la caza de lectores jóvenes.”. *El imparcial*, 16 de marzo, elimparcial.com/sonora/estilos/Sagas-mexicanas-a-la-caza-de-lectores-jóvenes-20140316-0152.html.

Urzáiz, Eduardo. *Eugenia.* Talleres Gráficos Manzanilla, 1919.

Uspensky, Boris. *A Poetics of Composition: The Structure of The Artistic Text and Typology of Compositional Form.* University of California Press, 1973.

Valdés, Crow. “Inferzenal.” *La nueva escena del metal alternativo en Monterrey*, 26 de noviembre de 2012, http://lanedma.blogspot.com/2012/09/inferzenal.html.

de Valdés, Rosalva. “Crónica general de la historieta.” *Artes de México*, núm. 158, año XIX, 1972, pp. 9-13.

Vandermeer, James. “Es un universo de relojería, Victoria. Midiendo la masa crítica del Steampunk.” *La Biblia Steampunk. Guía ilustrada de un mundo de dirigibles, imaginarios, corsés y anteojos, científicos locos y literatura extraña*, por James Vandermeer y S.J. Chambers, Abrams Image / Edge Entretainment, 2013, pp. 8-11.

---. “Objects as Narrative: Jake Von Slatt’s Fake Machines” *The Steampunk User’s Manual. An Ilustrated Practical and Whimsical Guide to Creating Retro-Futurist Dreams*, por Jeff Vandermeer y Desirina Boskovich (eds.), Abrams Image, 2014, pp. 158-161.

Vargas, Marcela. “La ciencia ficción también es de las mujeres mexicanas.” *MEXICO.COM,* 6 de mayo de 2019, mexico.com/hecho-en-mexico/ciencia-ficcion-escritoras-mexicanas/.

de la Vega Alfaro, Eduardo. “El lugar de Eulalio González «Piporro» en la iconografía cómica del cine nacional.” *Correcamara.com.mx*, 1 de junio de 2012, correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalles&id_noticia=3569.

Vela Hidalgo. “El Limbo de los Perros.” *La Voz de México. Diario Religioso, político, científico y literario,* tom. XIX, núm. 271, 25 de noviembre de 1888, p. 2. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a377b7d1ed64f16d92c16?intPagina=2&tipo=pagina&palabras=Verne&anio=1888&mes=11&dia=25&butIr=Ir.

Velasco, Beatrix G. “México visto desde un universo paralelo: el fantástico de Racufri.” *Lado B,* abril 12 de abril de 2013, ladobe.com.mx/2013/04/mexico-visto-desde-un-universo-paralelo-el-arte-fantastico-de-racrufi/.

Verdú, Vicente. *El estilo del mundo. La vida en el capitalismo de ficción.* Anagrama, 2003.

Verne, Jules. *Cinco semanas en globo* Sociedad Hispánica Jules Verne, 2012. shjv.org/biblioteca-virtual/literaria/biblioteca-ve.

Villegas López, Manuel. “Julio Verne. Prólogo a nuestro tiempo.”. *Cuadernos Americanos (1942-1974),* pp. 188-208. Hemeroteca Nacional Digital de México, www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a35017d1ed64f16af6bd1?intPagina=48&tipo=pagina&anio=1954&mes=07&dia=01&butIr=Ir.

Westfahl, Gary. *The Spacesuit Film. A History, 1918-1969.* McFarland & Company, Inc. Pubishers, 2012.

Wilson, William. *A Little Earnest Book Upon a Great Old Subject: With the Story of the Poet-Lover.* Darton and Co., 1851.

Zárate, José Luis. "El viajero." *Auroras y horizontes. Antología de cuentos ganadores Premio Nacional de Cuento Fantástico y Ciencia Ficción 1984-2012.* Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Puebla / El Colegio de Puebla / Universidad Iberoamericana, Puebla / Benemérita Universidad Autónoma de Puebla / Consejo de Ciencia y Tecnología de Puebla, pp. 45-57.