



---

**Universidad Nacional Autónoma de México**

Facultad de Filosofía y Letras

México y la Ciencia Ficción:

Un acercamiento teórico a su conformación y desarrollo

**Tesis**

Que presenta:

**Rodrigo Rosas Mendoza**

para obtener el título de

**Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas**

Asesor:

**Dr. Armando Octavio Velázquez Soto**

Ciudad Universitaria, Cd. Mx, 2018.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradezco a:

Mi abuelo; mi amigo, mi guía, mi astronauta.

Mi mamá, por ser la mejor del universo.

Mi abuela, por estar siempre aquí.

Mi familia, por existir.

Y gracias al Dr. Armando Velázquez por tanta paciencia.

## Índice

INTRODUCCIÓN.....	4
<b>1. UN VIAJE POR EL SUBGÉNERO.....</b>	<b>10</b>
1.1. ¿Cómo definir la ciencia ficción?	
1.2. Conformación interna del subgénero y sus vertientes	
1.3. ¿Qué elementos componen a la ciencia ficción?	
1.4. México en la ciencia ficción	
1.5. Genología de la ciencia ficción	
1.5.1. ¿Es un subgénero formulaico?	
1.5.2. ¿Es un subgénero de masas?	
<b>2. EL LUGAR DE LA CIENCIA FICCIÓN EN EL CAMPO LITERARIO.....</b>	<b>36</b>
2.1. El campo literario y el valor de producción	
2.2. El problema de la industria editorial y la ciencia ficción	
2.2.1. Del éxito editorial y las premiaciones	
2.2.2. Producción y difusión de la ciencia ficción en México	
2.2.3. Plataformas digitales	
2.2.4. El consumo y la percepción de la ciencia ficción	
2.2.5. El valor intelectual-cultural de la obra cienciaficcional	
2.2.6. Jerarquías y segregaciones	
<b>3. LA CIENCIA FICCIÓN EN MÉXICO.....</b>	<b>64</b>
3.1. ¿Por qué surge la ciencia ficción en México?	
3.2. Antecedente	
3.3. Obras importantes y fundacionales	
3.4. Otras caras de la ciencia ficción mexicana	
CONSIDERACIONES FINALES.....	98
BIBLIOGRAFÍA.....	106

## Introducción

Generalmente, la ciencia ficción representa un mosaico de miradas críticas, algunas veces ingenuas, otras veces pesimistas, que tienen como punto en común el discernimiento creativo del comportamiento humano y su desarrollo como especie en circunstancias extraordinarias. Por ello, la línea que divide a la fantasía de la imaginación se adelgaza todavía más en la ciencia ficción, pues ésta siempre ha recurrido a la imaginación para sustentarse, más que el resto de la literatura, lo que provoca que, en numerosas ocasiones, la ciencia ficción sea confundida injustamente con la fantasía. Esta tesis tiene el objetivo, entre otras cosas, de esclarecer, en la medida de lo posible, esa línea divisoria. La fantasía, a pesar del encanto que desborda y la fascinación que contagia, no debe ser confundida con la ciencia ficción, pues ambas buscan cosas distintas y se construyen de formas diferentes. Desde luego, genológicamente es complicado separarlas tajantemente, pues los géneros literarios beben unos de otros. Sin embargo, señalar sus diferencias, más que dividir una de la otra, ayuda a valorarlas individualmente en su justa dimensión.

También es algo muy común asociar inmediatamente a la ciencia ficción con el futuro. Y es entendible pues, como dice Gabriel Trujillo Muñoz, después de Wells y Verne, “el término de ciencia ficción acabó por englobar todo relato o narración que describiera, con las herramientas complementarias de la ciencia y la imaginación, el mundo venidero, las consecuencias del progreso humano, los sueños que faltaban por hacerse realidad”<sup>1</sup>. Sin embargo, como lo expondré en esta tesis, la ciencia ficción engloba más que sólo el porvenir. Se trata, fundamentalmente, de una relación estrecha —acaso un poco indirecta— con

---

<sup>1</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *El futuro en llamas*, p. 8.

nuestro presente, con lo que somos ahora y todo aquello que podemos poner en perspectiva con respecto a nuestro futuro. Debido a esto, los robots, los alienígenas y los viajes en el tiempo no son necesariamente todo lo que la ciencia ficción puede conjugar. Sus mejores manifestaciones son aquellas que reconfiguran el presente, imaginan el futuro y de paso replantean nuestra condición como humanos y el lugar que ocupamos en el vasto universo. Las grandes obras literarias cienciaficcionalas van más allá del mero entretenimiento y la imaginación desbordante para acercarse a las preguntas esenciales de nuestra existencia — ¿qué somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos?— y, a partir de ahí, estructurar un escenario, ya sea en el presente o en el futuro, que trate de contestar esos cuestionamientos.

No obstante, definir con exactitud qué es la ciencia ficción es una tarea sumamente complicada debido a la divergencia de opiniones sobre los elementos que deben conformarla —y los que no—. Por lo tanto, no se trata sólo de encontrar el elemento en común, sino también lo que definitivamente no tiene cabida en su creación. Y esta problemática es importantísima para el desarrollo de esta investigación debido a la facilidad con la que la ciencia ficción puede fusionarse con otros subgéneros, como el policiaco, el terror y, problemáticamente, con el fantástico. Es precisamente de ese enrevesado asunto del que me ocuparé en el segundo capítulo. Ahí, a través de diversas voces teóricas, construiré una definición accesible y funcional de la ciencia ficción que ayude a entender qué vertientes la conforman, cuáles son los elementos que la alejan del subgénero fantástico y por qué la ciencia ficción mexicana existe realmente y no es sólo un mito o una apreciación errónea de la extrañamente denominada “ficción especulativa”, porque yo sí creo que hay ciencia ficción mexicana y no solamente ciencia ficción hecha en México y en las siguientes páginas podré argumentar esta postura. En el segundo capítulo también discerniré la aparente estructuración formulaica de este subgénero —el cual se ha reafirmado en las últimas décadas con sagas

como *Maze Runner* y *Los juegos del hambre* que van dirigidas a un público específico pero que guardan una misma fórmula en su realización— y cómo entendemos la literatura de “evasión” y “de masas”.

Tengo que aclarar que, para fines prácticos, a lo largo de esta exposición me referiré a la ciencia ficción como un subgénero y no como género, pues siguiendo a Javier Rodríguez Pequeño, el género puede confundirse con los ya conocidos como narrativo, lírico y dramático, también nombrados “géneros naturales”. Ante esta concepción tradicionalista de los géneros literarios, Rodríguez Pequeño hace una pequeña acotación en la que introduce a los “subgéneros literarios” —entre los que incluye a la novela picaresca, policial, ciencia ficción y un conocido etcétera—. Así pues, él se acerca a estos subgéneros como si fueran un proceso de creación en el que el escritor “realiza una serie de elecciones, teóricamente sucesivas, que dan como resultado un texto único”<sup>2</sup>. Entendamos “texto único” como una creación con identidad propia que, sin importar que comparta rasgos genéricos con otras obras, en cuanto a su esencia, resulta inigualable —aunque, por las mismas razones, imitable—. Estos subgéneros son, entonces, una herramienta en torno a la cual se estructura literariamente la “imaginación creadora” del escritor. Es decir, son facilitadores que ofrecen “mecanismos —más o menos universales— que le permiten realizar diversas operaciones”<sup>3</sup> al escritor. Así, el subgénero está determinado por las herramientas que conviven —nunca total ni exactamente— en otras obras del mismo subgénero o de otros distintos.

Entonces, así como la ciencia ficción en tanto que herramienta facilitadora ofrece numerosas opciones temáticas a los escritores para explorar, también las pone a nuestro alcance como lectores. Por ello, este subgénero me interesa no solamente por sus

---

<sup>2</sup> Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros literarios y mundos posibles*, p. 11.

<sup>3</sup> *Idem*.

posibilidades creativas casi infinitas sino también como una extraordinaria fábrica de productos cinematográficos, gráficos y literarios que se han arraigado en el imaginario cultural de muchas generaciones y que parecen haber condicionado nuestras expectativas no sólo hacia lo que viene de fuera de nuestras fronteras, sino para lo que surge dentro de ellas. Ya veremos por qué tenemos cierta reticencia a la ciencia ficción nacida en territorio mexicano.

Entender la literatura cienciaficcional como industria es otro de los objetivos de esta tesis, todo esto para llegar a discernir el comportamiento de este subgénero dentro de las letras mexicanas. Por lo tanto, me interesa poner en tela de juicio la percepción y la consciencia que el lector-consumidor tiene de la ciencia ficción, cómo se acerca a él y cómo se ve afectado por sus alcances, sobre todo, en la literatura mexicana, que ya de entrada pareciera mostrar una especie de frialdad hacia este subgénero. Esto tiene que ver con el lugar de la ciencia ficción en el campo literario, lo que nos lleva a otro acertijo; la posición del subgénero en el mercado editorial. Este asunto se construye alrededor de dos ejes: el primero es la concepción que tenemos de la ciencia ficción desde el punto de vista intelectual y literario, y el segundo está dado por el lector, que, a fin de cuentas, es el que decide —quizá inconscientemente— el lugar del subgénero en el mercado editorial. El objetivo del capítulo tres, que es donde puntualmente abordo este tema, es acercarse a estos problemas a los que se enfrenta la ciencia ficción de todo el mundo, no sólo la nacida en este país, aunque, por obvias razones, a este trabajo le interesa más lo que sucede en suelo mexicano.

Con esta tesis deseo realmente darle a la ciencia ficción el lugar que se merece dentro de las letras nacionales y arrojar un poco de luz sobre las muchas características que la transforman en algo más que un simple subgénero dedicado a la evasión y al mero entretenimiento. El hecho de que la ciencia ficción sea sinónimo de entretenimiento no tiene,

creo, absolutamente nada de malo. Lo que me preocupa es que la encajonemos solamente como eso, como una lectura de evasión sin pretensiones estéticas o literarias. Si asumimos eso y creemos que la ciencia ficción mexicana no existe porque en México no producimos suficiente tecnología ni ciencia, nos estaríamos perdiendo de textos surgidos desde hace más de doscientos años que refutan esa afirmación y que, además, significan piezas literarias de un gran nivel imaginativo y literario. Es por eso que, en el capítulo cuatro —de manera selectiva más que exhaustiva—, realizaré un recorrido cronológico por las diversas manifestaciones literarias que conforman la ciencia ficción mexicana. Analizaré brevemente los antecedentes, las obras fundacionales y las más recientes muestras del subgénero en diferentes plataformas para ejemplificar todo lo ya repasado en los capítulos previos y, además, comprobar que la ciencia ficción mexicana resalta por sí misma gracias a sus construcciones espaciales y a su particular visión del futuro en relación con el presente.

Solamente me queda agradecer a las fuentes consultadas para este trabajo —y que terminaron siendo más de las que imaginé— por su aportación a esta investigación. El texto de Gonzalo Martré, *La ciencia ficción en México*, recopila cronológicamente todas las manifestaciones literarias del subgénero en el país hasta el 2002 y me fue de mucha ayuda para localizar textos desconocidos y perdidos en los anaqueles de las bibliotecas. También agradezco la aportación que significaron los tres tomos de *Más allá de lo imaginado*, una recopilación de relatos del género que se ha vuelto casi enciclopédico por la cantidad de autores antologados que abrió el camino para que la publicación de libros sobre ciencia ficción “pasaran de lo marginal a lo institucional”<sup>4</sup>. Miguel Ángel Fernández Delgado, quizás el estudioso más reconocido sobre el género de ciencia ficción en nuestro país y su antología

---

<sup>4</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *Utopías y quimeras*, p. 160.

*Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana* me ayudaron no sólo para discernir el contexto histórico en el que el subgénero se ha desarrollado sino también a entender las vicisitudes que ha enfrentado a lo largo del tiempo para establecerse como un terreno fértil de creación literaria y no como un subgénero menor. En este sentido, también es importante mencionar la aportación de Gabriel Trujillo Muñoz con sus numerosos estudios sobre la ciencia ficción, tales como *Los confines. Crónica de la ciencia ficción mexicana* (1999), *Biografías del futuro* (2000) y *Utopías y Quimeras. Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción* (2016) que contienen una insistente mirada crítica a los productos literarios que México y el mundo han engendrado a lo largo de los años.

Para mí este trabajo significó un viaje por los rincones de un universo literario por momentos tan desconocido como extraordinario. Nació de la formidable lectura que encontré en *Su nombre era muerte* de Rafael Bernal, que me hizo preguntarme angustiosamente qué otras obras de ciencia ficción tan sensacionales como esa nos estaríamos perdiendo. Las inquietudes teóricas llegaron después, pero todo surgió de la profunda curiosidad por comprender de qué manera nos asimilamos en la ciencia ficción como sociedad y lo que esperamos de nosotros en el futuro. Así fue como me encontré con una literatura distinta a la que mis prejuicios me obligaron a imaginar, una que estaba ávida de respuestas y de proposiciones imaginativas y soñadoras. Espero hacerle justicia.

# 1. Un viaje por el subgénero

Para estudiar la ciencia ficción se necesita entender de dónde vino: cómo y bajo qué circunstancias se gestó. Sólo a partir de esto se pueden definir y desmenuzar sus diferentes manifestaciones. Porque definir la ciencia ficción en abstracto no es sencillo y, mucho menos, hacerlo con su variante mexicana. Es por eso que, a partir de diferentes voces teóricas, construiré una definición que, si bien no será definitiva, sí será útil para esta investigación y además volverá digerible el complejo concepto de ciencia ficción. Después de entenderlo a grandes rasgos puedo, entonces, encontrar los elementos que constituyen la variante nacional y así acercarnos realmente a la ciencia ficción mexicana. Una vez hecho esto, procederé a reflexionar sobre su origen genológico y sobre su aparente condición de subgénero “de masas” y de literatura formulaica, lo que me abrirá el camino para entender la ciencia ficción en todas sus dimensiones genéricas.

## 1.1. ¿Cómo definir la ciencia ficción?

El nombre de *science fiction* fue acuñado por Hugo Gernsback, un editor y escritor luxemburgués que en 1926 utilizó este término en su revista *Amazing Stories*, y en términos más o menos simples quiere decir “narrativa científica”. Con el paso del tiempo logró confundirse con la compleja “ficción especulativa”, que no siempre contenía el elemento científico detrás. Por ello, es prudente mencionar que Jorge Martínez Villaseñor considera que para que una obra se inscriba en la ciencia ficción debe cumplir con dos condiciones:

- 1) la ciencia debe intervenir —de manera directa o indirecta— en la historia.

- 2) la historia debe mantenerse dentro de una realidad lógica que le impida saltar a la fantasía pura<sup>5</sup>.

Por ello podemos asumir que la línea divisoria entre la literatura fantástica y la literatura de ciencia ficción está trazada por la mera racionalidad. Todo aquello que sea racionalmente posible o probable deja de ser fantástico. Sin embargo, Javier Rodríguez Pequeño dice que, en este subgénero, la ciencia es lo que hace verosímiles a los elementos fantásticos de la narración. De esta forma entendemos que, para él, la ciencia ficción es literatura fantástica con un elemento específicamente destinado a crear racionalización dentro de la transgresión de la lógica, una forma de explicación que invalide los elementos fantásticos de la narración. Este discurso científico contenido en la obra ni siquiera tiene que ser cierto, solamente verosímil para que el lector pueda entrar al texto dejando a un lado la concepción de fantasía que lo llevaría a interpretar el texto de un modo distinto: “es la garantía de la credibilidad de los acontecimientos fantásticos”<sup>6</sup>. Por lo tanto, entre Martínez Villaseñor y Rodríguez Pequeño, lo fantástico tiene cabida para el segundo, pero jamás para el primero. En el caso de Martínez Villaseñor, lo fantástico inmediatamente queda desechado con la inclusión de los elementos científicos, mientras que, para Rodríguez Pequeño, la ciencia sólo está validando la fantasía inherente a la ciencia ficción.

Para Alberto Chimal la ciencia ficción permite a los autores explorar “las posibilidades de la existencia —sobre todo lo que aún no es, pero se insiste que podría llegar a ser— a partir de su conocimiento de la realidad en su presente”<sup>7</sup>. Para él, es importante entender que la ciencia ficción no es precisamente profética; suele ser más bien “un reflejo

---

<sup>5</sup> Jorge Martínez Villaseñor, *La ciencia ficción en México*, p. 20.

<sup>6</sup> Javier Rodríguez Pequeño, *Géneros y mundos posibles*, p. 173.

<sup>7</sup> Alberto Chimal, “Prólogo”, *Su nombre era muerte* de Rafael Bernal, p. 13.

del tiempo en que se escribe”<sup>8</sup>. Y se debe, precisamente, a que la ciencia ficción permite especular —que no profetizar— sobre un futuro que no exactamente tiene que estar sometido a la tecnología o invadido por extraterrestres. El futuro también puede hallarse en las posibilidades de la evolución y del progreso científico y, tristemente, también en medio de guerras y cataclismos fatales que, a pesar de ser una mirada pesimista, también significan un vistazo a las posibilidades de la existencia de las que habla Chimal. Ese fin del mundo y de la civilización puede abordarse a partir de problemas sociopolíticos actuales. Como bien decía George Orwell: “revisando mi trabajo, veo que fue invariablemente cuando me faltaba una intención política, que escribí libros sin vida”<sup>9</sup>. Entendemos, pues, que las convicciones temáticas —ya sean políticas o sociales— producen en muchos autores la necesidad de expresarse mediante la ciencia ficción.

Jorge Luis Borges es, tal vez, uno de los pocos que ha identificado el verdadero problema práctico de la ciencia ficción. Y es que “todos los escritores que escriben sobre el futuro se ve que escriben desde el presente”<sup>10</sup>. Tal vez esa sea la explicación del porqué hay tópicos que se repiten tanto en la ciencia ficción: el fin de la civilización humana, la escasez de agua, la sobrepoblación, los desastres ecológicos, etcétera. Todos estos temas resultan tan atractivos para plasmarlos de manera ficcional en el futuro porque, en efecto, son problemas que tenemos hoy, en el presente. Sin duda, en un futuro afrontaremos problemas distintos a los de hoy. Esto que llamamos “ficción especulativa” funciona tan bien porque está trazando una línea probable de acontecimientos que nacen de las problemáticas del presente. Una narración futurista con problemas distintos a los ya mencionados podría ser, incluso,

---

<sup>8</sup> Alberto Chimal, “Prólogo”, *Su nombre era muerte* de Rafael Bernal, p. 14.

<sup>9</sup> George Orwell, “Por qué escribo”, en *Sobre el oficio literario*, p. 89.

<sup>10</sup> Jorge Luis Borges, “Soy un escritor y quizás un poeta”, *Sobre el oficio literario*, p. 174.

etiquetada de manera errónea como una narración fantástica al no involucrar problemas de hoy. Aunque también hay narraciones fantásticas que problematizan los aspectos sociales, lo que establece las diferencias con las narraciones cienciaficcional es que las segundas no precisamente lo hacen desde una perspectiva temporal determinada. Lo que no contemplamos es que, en cada era, en cada siglo, hay preocupaciones muy distintas entre sí. Antes nos preocupábamos por la peste negra, por el creciente poderío de Napoleón o por la absurda Guerra Fría. Hoy nos preocupamos por la abrumadora tasa de crecimiento poblacional, por el cambio climático y por la brecha tremenda entre ricos y pobres. Una narración futurista que no incluya estos temas seguramente pasaría desapercibida. Es por estos tópicos tan abundantes y específicos que su categorización formulaica —como una obra creada a partir de un molde— estigmatiza a la ciencia ficción.

Por su parte, Orlando Mejía Rivera piensa que la ciencia ficción se caracteriza por plantear una conjetura o hipótesis verosímil científicamente y que, a partir de esta, retrata las reacciones de los humanos ante estos cambios. Hay que destacar que aquí ya no caben las posibilidades o probabilidades de su realización, sino su factibilidad lógica. Según Mejía Rivera, eso es precisamente lo que diferencia la literatura fantástica de la ciencia ficción: la primera inventa mundos irreales que “no son regidos por leyes naturales y a menudo está rodeada de imposibilidades racionales”<sup>11</sup>. No obstante, la fusión entre fantasía y ciencia ficción es un sello distintivo de la literatura latinoamericana pues, según Mejía Rivera, América Latina siempre ha albergado en su interior un espacio simbólico que fusiona el mito y la razón. No por nada surgió de nuestras tierras el denominado “realismo mágico”. Habiendo dicho esto, la insistencia de varios escritores y estudiosos de encasillar la ciencia

---

<sup>11</sup> Orlando Mejía Rivera, *Cronistas del futuro*, p. xiv.

ficción dentro de la literatura fantástica quizás ni siquiera se deba a un menosprecio descarado para con el subgénero, sino a una concepción literaria y cultural que no distingue la ciencia ficción de la fantasía en un territorio que nunca se ha preocupado mucho por separar el mito de la razón. Ahora bien, Mejía Rivera establece que la ciencia ficción dejó de ser exclusivamente anglosajona por dos razones importantes:

1. En la era de la globalización geopolítica y económica, el impacto tecnológico ya no es exclusivo de las naciones industrializadas. Ahora toda la humanidad se ve afectada. Las urbes de primer mundo dejaron de ser el único escenario posible para la ciencia ficción. Ahora ciudades de todo el mundo son escenarios perfectos.
2. Las implicaciones éticas de la ciencia tecnológica actual se han convertido en una preocupación casi colectiva que ha propiciado el surgimiento de un nuevo tipo de ciencia ficción que busca, sobre todo, reflexionar filosófica, ética y políticamente.

Si lo anterior es cierto, si las barreras tecnológicas que separaban a los países industrializados y científicamente avanzados de los países tercermundistas se han derrumbado —parcialmente, al menos— y en lugar de desaparecer, la ciencia ficción está dando origen a nuevas vertientes, ¿entonces qué pasa con México? Alberto Chimal, Bernardo Fernández y José Luis Zárate, por poner un ejemplo, son tres escritores que siguen activos y que han cosechado exitosamente el subgénero, aunque sólo los dos primeros han escrito novelas de ciencia ficción y no sólo cuentos, como el tercero. Pero que sólo reconozcamos a tres escritores en activo de un panorama tan amplio, resulta una cantidad mínima.

No es desconocido que la ciencia ficción, tanto en México como en Latinoamérica, tiene tintes paródicos y humorísticos. Mejía Rivera entiende estos rasgos como una característica propia del subgénero en América Latina, como un sello geográfico distintivo.

Pero entre los rasgos verdaderamente característicos del género en el continente, Mejía Rivera menciona los siguientes:

- Incorporación de elementos propios de las condiciones históricas y sociales de América, como el totalitarismo político, la invasión, la alteridad, el sometimiento a la tecnología —aunque no su producción—, entre otros.
- Se ha intentado incluir los mitos precolombinos a las temáticas cienciaficcional para enlazar explicaciones racionales con símbolos míticos; el eterno retorno, el desastre ecológico y el fin del mundo se han visto retratados constantemente.
- Se ha desarrollado una visión de pasados alternativos para reescribir la historia del continente desde otras perspectivas para así poder imaginar otro futuro<sup>12</sup>.

Mejía Rivera piensa que los escritores asimilan la ciencia ficción latinoamericana como literatura fantástica por un efecto de hibridación que, como ya mencioné, es común en América Latina. No obstante, yo añadiría otra razón más: los escritores ven elementos fantásticos en lugar de ciencia ficción no sólo por la hibridación de subgéneros sino también por la baja aceptación “académica” de la ciencia ficción, lo que implica un rechazo disimulado para la obra y para el autor causado por la idea de que el subgénero no puede existir en países que no son eminentes capitales científicas ni urbes industrializadas. Por ello, lo fantástico les ofrece un refugio, puesto que este género no necesita de ninguna condición social o geográfica para existir.

En conclusión, si bien es cierto que para Rodríguez Pequeño la fantasía es una parte inseparable de la ciencia ficción en tanto que el subgénero es, en sí mismo, una fantasía

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 113 y 114.

creíble, para efectos de esta tesis nos apegaremos a lo que Martínez Villaseñor y Chimal sostienen: que se requiere de un discurso sustentado en elementos científicos en la narración que, aunque no sean comprobables (y en ese sentido siempre estarán flotando en el limbo de la fantasía), sí sean coherentes y (o) que vislumbren las posibilidades futuras o inmediatas de la existencia. Con esto en mente, puedo avanzar ahora a desmenuzar el subgénero en sus diferentes manifestaciones.

## **1.2. Conformación interna del subgénero y sus vertientes**

Una vez que ya me acerqué de manera general a los elementos que deben tener cabida en la ciencia ficción, puedo analizar las capas que la conforman como un todo. Adam Roberts, en su libro *The history of Science Fiction*, divide en tres grupos la ciencia ficción, pero para esta investigación interesan sólo dos de ellos debido a su aportación a las letras mexicanas: la vertiente tecnológica, que habla de avances tecnológicos relevantes en el que el ser humano casi siempre es víctima de sus creaciones —como en el cuento “Los motivos de Medusa” (1993) de Gerardo Porcayo— y la vertiente científica, que permite descubrimientos y avances científicos o avances evolutivos impredecibles —como el caso de *Querens* (1890) de Pedro Castera, que analizaré con puntualidad en el capítulo 4—. Claro que también están las obras que fusionan ambas, como *Mejicanos en el espacio* (1968) de Carlos Olvera.

Siempre nos encontraremos con la vertiente dual clásica de la ciencia ficción: utopía y distopía. Gabriel Trujillo Muñoz entiende la utopía como una especulación nacida de la realidad, es un reflejo de nuestro interés por “no conformarnos con lo que ya somos”<sup>13</sup>, es esa necesidad de compartir las verdades con el mundo. Para Trujillo Muñoz, la utopía

---

<sup>13</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *Utopías y quimeras*, p. 7.

literaria, sobre todo a partir del siglo XIX, “tenderá a buscar la sociedad perfecta en un país imaginario (...) será el futuro donde se ubicarán utopías y distopías. Y el futuro se convertirá por sí mismo en utopía”<sup>14</sup>. Así pues, entendemos que la utopía, antes del XIX, solía ubicarse en un presente realizable e idealizado en el que las cosas marchaban a la perfección, un lugar en el que la humanidad convivía de forma pacífica en sus convenciones sociales. Después, en el XIX, esa utopía pasó a ser ubicada en el futuro, en un momento en el que la humanidad deja atrás sus defectos naturales o incluso genéticos. En pocas palabras, es una mirada esperanzadora. Pero para Javier Rodríguez Pequeño, por otra parte, no todas las utopías, incluso cuando se ubiquen en el futuro, pertenecen a la ciencia ficción. Tomemos el ejemplo homónimo de Tomás Moro que, ubicado en el presente de la narración, describe una sociedad perfecta y, desde luego, ficticia. La palabra *utopía* surgida de la obra misma de Moro no forzosamente hace referencia a una obra de ciencia ficción. Más bien, esta vertiente del género se aboca más al progreso sociológico —utilizando más la filosofía que la ciencia— que al tecnológico. La distopía, por otro lado, es una visión crítica a ese futuro promisorio de la humanidad, pero también puede anclarse en el presente. Ahí está el caso de *Los viajes Gulliver* de Jonathan Swift, que a mediados del siglo XVIII y en clave de sátira, criticaba el absolutismo, la esclavitud y la falta de empatía de la sociedad hacia sus iguales. El encuentro del viajante Gulliver con humanos diminutos y gigantes que sin importar sus dimensiones siempre tienen ambiciones territoriales, con hombres y mujeres inmortales que pierden toda señal de humanidad con el paso del tiempo, con caballos que poseen inteligencia semejante, acaso superior, a la humana y que viven en armonía y perfecto orden, es una mirada distópica a las convenciones sociales de la época y no está estructurada como una obra futurista, lo que

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 22.

amplía el campo en el que la distopía puede desenvolverse. Prácticamente, la distopía es la apoteosis de todos los defectos de la sociedad y las nefastas posibilidades del futuro. Es, para terminar pronto, crítica y pesimismo puros. Ahora bien, es cierto que esta vertiente es la que tiene una relación más estrecha con la ciencia ficción porque es la que permite una especulación creativa mucho más amplia, suponiendo que se fije en el futuro, y el tópico más recurrido es el fin del mundo y el de la humanidad.

No obstante, estas dos vertientes han pasado a un segundo plano a partir de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Ahora, según Trujillo Muñoz, hay otras tres líneas a seguir dentro de la ciencia ficción:

- Ópera espacial: sagas literarias (y cinematográficas) que incluyen viajes interestelares, contactos con razas alienígenas y, sobre todo, una vasta cantidad de personajes.
- Ciberpunk: pertenece a un universo virtual en el que la tecnología ha rebasado al hombre y, en el mayor de los casos, lo ha subyugado.
- Steampunk: la tecnología no se ubica en un futuro o presente, sino en el pasado. La Historia puede contarse a través de una realidad alternativa. La diferencia con la ucronía —que se entiende como un presente o pasado alterno en el que un hecho histórico ocurrió de forma distinta— se encuentra, precisamente, en que, en el steampunk, la tecnología y la ciencia tienen un lugar determinante para el desarrollo de la historia.

Por mi parte, agregaría a estas vertientes otras tres, una de las cuales ya mencioné al principio de este mismo apartado siguiendo, en algunos casos, la clasificación de Adam Roberts que traté hace algunas páginas:

- Invención o experimentación científica: se caracteriza por mostrar un procedimiento médico o científico que desafía las leyes de lo probable, aunque no de lo posible. Como ejemplo paradigmático está *Frankenstein* de Mary W. Shelley —que presenta un caso de resurrección extraordinario mediante un procedimiento científico y las consiguientes discusiones filosóficas entre vida y muerte, creador y creación—; en el caso de la literatura de nuestro país, *Querens* del mexicano Pedro Castera —que habla de la posibilidad de transmitir conocimiento de un cuerpo a otro mediante un nexo magnético pero también de la imposibilidad de replicar los sentimientos y las pasiones—. En el caso de la invención científica está el famoso caso de *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares —que muestra un aparato capaz de reproducir un momento eternamente como una especie de realidad virtual—, así como *La máquina del tiempo* de H. G. Wells. La vertiente de la invención suele estar muy ligada a las historias de viajes en el tiempo que, aunque parecerían pertenecer a una vertiente independiente de viajes temporales, tenemos que tener en cuenta que casi siempre esos viajes se dan a través de un artefacto que es producto, precisamente, de una invención. Esta vertiente, en sus dos caras, tanto como invención o descubrimiento, es la que mejor consigue establecer el vínculo entre la ciencia y la ficción.
- Apocalíptico/postapocalíptico: Aunque va muy de la mano con la distopía, porque a fin de cuentas las historias que giran en torno al fin del mundo y del ser humano como especie son meras distopías, hay que diferenciarlas de las distopías políticas como *1984* de Orwell o sociales como *Fahrenheit 451* de Bradbury. Por lo tanto, la vertiente postapocalíptica y apocalíptica se centra en echar un vistazo al oscuro y posible fin de todo lo que conocemos, abriendo, de paso, la reflexión sobre los errores que cometemos en el presente y que pueden guiarnos a ese final relatado en la ficción y,

a menudo, sus personajes son prácticamente los únicos sobrevivientes de la raza humana. Es importante añadir que esta vertiente no siempre tiene un discurso científico que la sustente, pues hay casos en el que las razones por las que el cataclismo acontece ni siquiera nos son explicadas. *Soy leyenda* de Richard Matheson, *Trasterra* de Tomás Mojarro, “Los motivos de Medusa” de Gerardo Horacio Porcayo, *La carretera* de Cormac McCarthy, “El año de los gatos amurallados” de Ignacio Padilla y más recientemente *Los juegos del hambre* de Suzanne Collins, son algunos ejemplos.

- Salto evolutivo: Como el nombre lo indica, se trata de un cambio en la cadena evolutiva que modifica el porvenir del planeta, casi siempre para mal. Es necesario aclarar que este salto evolutivo puede darse en los humanos y en los animales. En el caso de la evolución humana, la ciencia ficción la ha explorado de forma más constante en el mundo del cómic, el ejemplo obvio es *X-Men*. Es curioso que, usualmente, esta vertiente también esté estrechamente ligada a la apocalíptica/postapocalíptica, como en el caso de *El planeta de los simios* de Pierre Boulle y, tomando ejemplos nacionales, *Su nombre era muerte* de Rafael Bernal y “La última guerra” de Amado Nervo, que analizaré en el capítulo correspondiente.

Ahora hay que preguntarse si la ciencia ficción está dejando de ser futurista para convertirse en un retrato del presente. Pareciera que, como afirma Trujillo Muñoz, cuando “el futuro ya ha llegado a ser cotidiano (...) su mejor aportación es habernos preparado para residir en él (...) para vivirlo con mirada crítica”<sup>15</sup>. No obstante, hubo un momento —a mediados de los sesenta del siglo pasado— en que la temática dejó de enfocarse en las “ciencias duras” para

---

<sup>15</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *Utopías y quimeras*, p. 46.

centrarse en la sociología como instrumento edificador de la ciencia ficción, tal es el caso de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury y *El cuento de la criada* de Margaret Atwood. En México esto puede notarse en obras de principios de siglo como *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras* de Eduardo Urzaiz.

### **1.3. ¿Qué elementos componen a la ciencia ficción?**

Después de repasar los elementos formales internos del subgénero, en este punto comenzaré a identificar lo que hace que la ciencia ficción sea identificada como tal por el lector. En primer lugar, sabemos que, gracias a estos elementos, el lector puede enfrentarse al texto de una manera determinada. Es decir, su horizonte de expectativas —para bien o mal— ya está encaminado por el subgénero mismo. Ya sabe qué elementos temáticos encontrará entre sus páginas y qué cosas definitivamente no. En segundo lugar, los alcances de estos elementos se extienden por los territorios de la sociología (*Eugenia* de Urzaiz), la filosofía (*El sexto sentido* de Amado Nervo), la política (*La noche anuncia el día* de Diego Cañedo) y la ciencia (*Querens* de Pedro Castera), entre otros. En el caso específico de la literatura mexicana, estos territorios se han entremezclado para dar lugar a una evolución del subgénero en cuanto a su contenido, pues los autores mexicanos no pueden —ni quieren— limitar los alcances que el subgénero les ofrece y por ello las novelas de ciencia ficción mexicanas pocas veces son mero escapismo. El principio fundamental de la ciencia ficción mexicana siempre está cimentado en una visión crítica del individuo, no sólo como mexicano sino como ser humano, y su posición frente al mundo que lo rodea, frente a las circunstancias —casi siempre adversas— que lo definen. Aunque es cierto que en muchas ocasiones el género se ha valido de la sátira y la parodia para estructurarse, nunca ha dejado de lado su procedencia crítica.

Todorov señala que la pertenencia de una obra determinada a un género específico no dice mucho acerca de su sentido pero sí permite “comprobar la existencia de una determinada regla de la que dependen esta y muchas otras obras más”<sup>16</sup>. ¿Cuál es, entonces, la regla que permite identificar a la ciencia ficción? Como ya he mencionado, esa regla parece ser la aparición de la ciencia en cualquiera de sus manifestaciones. En palabras de Luis Cano, el género “intenta reconstruir, imitar o parodiar los rasgos tradicionalmente aceptados como propios del discurso científico”<sup>17</sup>. Se trata de la construcción de un mundo en el que las cosas no son iguales a las del mundo que conocemos y, sin embargo, nos resultan familiares. Eso no significa que esta construcción necesariamente tenga que ser futurista, pero sí puede ser preventiva o amablemente imaginativa. Esto es posible gracias a la asociación entre el universo ficticio y nuestro plano de lo real, pues la ciencia ficción es una forma de organizar un mundo ficticio asociado con la realidad del lector —sin importar que ésta sea una realidad presente, histórica o próxima— que vuelve a dicho mundo ficticio posible lógicamente. No hay nada en él que desafíe las leyes de la razón y es ahí donde reside el discurso científico como parte inherente de su naturaleza.

A partir de esto, podemos enumerar algunos rasgos importantes que, según Fernando Ángel Moreno<sup>18</sup>, ayudan a conformar su estructura:

- Nóvum: es el choque entre la realidad natural y la realidad social. Es decir, pone en perspectiva lo que “debería” o “podría” ser. Podemos hallarlos existenciales, económicos, temporales y utópicos, por decir algo. Lo que es importante saber acerca del nóvum es que reflexiona sobre las implicaciones que tendría, por ejemplo, que en

---

<sup>16</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 114.

<sup>17</sup> Luis C. Cano, *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, p.26.

<sup>18</sup> Fernando Ángel Moreno, *Estudio del futuro. Didáctica de la ciencia ficción*, p. 46.

un futuro la escasez de alimentos lleve a los jóvenes a pelear por ellos en un evento televisivo, como en “La pequeña guerra” de Mauricio José Schwarz, que presenta un nóvum económico-social.

- Neologismos: es un elemento recurrente en la ciencia ficción. Son cambios ficticios en el lenguaje que tienen una presencia estética pero que también confirman “un cambio en la sociedad”.<sup>19</sup> El caso más famoso es el de *La naranja mecánica* de Anthony Burgess y *1984* de George Orwell.
- Objetos y espacio prospectivos: El diseño del espacio y el empleo de los objetos nunca tienen una intención meramente estética en una obra de ciencia ficción. Invariablemente deben reflejar nuestras obsesiones y temores y, acaso, una crítica de la realidad presente. Un ejemplo lo encontramos en “Se ha perdido una niña” de Alberto Chimal, que trata sobre una niña que consigue hacer un viaje en el tiempo a la antigua Unión Soviética mediante la correspondencia con una editorial extinta. En este caso los libros son el canal que comunica espacios y tiempos distintos.

Como mencioné al comienzo de este apartado, estos elementos hacen que el subgénero rebase sus propias fronteras y se adentre en asuntos políticos, sociales o filosóficos que comprueban la seriedad temática de la ciencia ficción. Con los ejemplos que utilicé para ilustrar algunos de los rasgos que señala Ángel Moreno, me parece que queda claro que este subgénero en México tiene claros sus elementos constitutivos así como sus alcances críticos hacia la sociedad y la manera en la que quiere ser tomado en cuenta dentro de las letras nacionales, lo que descarta la idea de que la ciencia ficción mexicana sea incipiente o improvisada.

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 51.

#### 1.4. México en la ciencia ficción

Hemos llegado a la parte medular de este capítulo y de todo el estudio. No haré un repaso histórico exhaustivo del subgénero en las letras mexicanas porque esta revisión la haré en el capítulo final de mi investigación. Lo que sí me interesa aquí es desmenuzar las características formales de la manifestación nacional de la ciencia ficción. Para este propósito me parece útil recordar lo que Bernardo Fernández (Bef) afirma al parafrasear al escritor Pepe Rojo: “la ciencia ficción mexicana comenzó a madurar el día en que ‘se bajó de la nave espacial y se subió al metro’”<sup>20</sup>. La madurez temática y estilística se alcanzó cuando dejamos de pensar en mujeres hermosas provenientes de Marte que luchaban contra El Santo y comenzamos a ubicarla en nuestra realidad inmediata, en los resquicios de la cotidianidad, en el impredecible y oscuro futuro. La ciencia ficción mexicana se ha ocupado no sólo del futuro lejano sino del presente más próximo, de ese que está lleno de las temibles consecuencias de la globalización y el vertiginoso avance tecnológico.

Una de las principales características —aparentemente— para que la ciencia ficción pueda existir es que debe crearse en países científica y tecnológicamente desarrollados. Y esa es una razón por la que más de uno podría pensar que en México no existe ciencia ficción. Federico Schaffler asegura que el desarrollo tecnológico tan discreto y “la falta de divulgación científica han hecho que muchos autores de ciencia ficción de nuestro país carezcan de una sólida base científica para usarla como fundamento de sus creaciones literarias”<sup>21</sup>. Pero el hecho es que sí hay ciencia ficción mexicana y de alta calidad literaria,

---

<sup>20</sup> Bernardo Fernández, “Presentación. La cofradía de los fantasmas”, en *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*, p. 12.

<sup>21</sup> Federico Schaffler, *Más allá de lo imaginado*, p. 20.

aunque eso es un tema que abordaré detalladamente más adelante. Así que podemos descartar este argumento y asegurar que la falta de estos elementos no limita a los autores, porque, como ya lo dijo Mauricio José Schwartz, aunque no producimos tecnología, sí que la padecemos.

Tomando todo esto en cuenta, podemos ya enlistar los cinco rasgos característicos que debe incluir una definición básica de cualquier subgénero que propone Alberto Vital en *Quince hipótesis sobre géneros* —utilizando como base el estudio “El lenguaje como discurso” de Paul Ricoeur—. En este caso, podemos usarlas para dar una aproximación a los rasgos distintivos de la ciencia ficción mexicana:

- Marcas de género —pueden ser formales y (o) temáticas—: la ciencia sirve como soporte de la construcción ficcional, ya sea con la presencia de tecnología, viajes en el tiempo, viajes espaciales o cuestiones evolutivas y sociológicas. De igual forma, muchas veces —aunque no siempre— podemos tener una visión futurista (ya sea utópica o distópica) en la que la humanidad ha alcanzado su máximo potencial o, por el contrario, ha llegado a ser víctima de sus propios defectos.
- Intenciones o funciones que transporta: usualmente critica las condiciones políticas y sociales y, en muchos casos, se atreve a proponer un escenario distinto del que conocemos y que no necesariamente resulta esperanzador.
- Características de los lectores: A lo largo de su historia, la ciencia ficción se ha caracterizado por recibir lectores de todas las edades e intereses. Ahora bien, en lo que va del siglo XXI, estos lectores se caracterizan por ser un sector joven de la población, aunque es cierto que, para disfrutar del subgénero, no se necesita tener alguna edad específica.

- Vehículos o medios que lo transmite: además del libro impreso también están los soportes digitales (redes sociales, páginas web), cómic, revistas y fanzines, videojuegos y el cine.
- Ritos o prácticas adyacentes: Es inevitable pensar, en este caso, en las convenciones propias de los amantes del género de ciencia ficción (en todas sus vertientes; desde literatura hasta videojuegos) que configuran perfectamente las identidades de los participantes, tanto de los creadores como de la audiencia mediante el disfraz y la caracterización —aunque es cierto que no es una conducta generalizada— y que permite una interacción entre creador y receptor que no se da muy seguido en otros subgéneros.

Con estos elementos podemos identificar una obra de ciencia ficción mexicana sin temor a equivocarnos. Ahora bien, si esos rasgos se comparten con la ciencia ficción de otras latitudes, no debería sorprendernos porque, después de todo, las preocupaciones tienden a ser las mismas. Lo importante es que la ciencia ficción mexicana se desarrolla en un espacio casi siempre identificable dentro del territorio nacional y, cuando no es así, entendemos que ese espacio, aunque neutro, remite indirectamente a una preocupación nacional, además de que las marcas de léxico le dan una identidad clara.

### **1.5. Genología de la ciencia ficción**

A grandes rasgos, podemos identificar los elementos constitutivos de la ciencia ficción tanto nacional como en su sentido más general. Pero ahora quedan dos preguntas en el aire: ¿de dónde viene la ciencia ficción? ¿Cómo se ha gestado y cómo se manifiesta? Michal

Glowinski observa que los géneros literarios —que en este trabajo serán tratados como subgéneros para diferenciarlos de los géneros literarios narrativos— son la forma en la que los textos están contruidos “de una manera específica y vinculados a ciertas circunstancias de la vida práctica” y que exigen del lector “una actitud determinada”<sup>22</sup>. Glowinski, al hacer referencia a los géneros, está convencido de que no se puede hablar de algo concreto — puesto que no puede reducirse a un solo texto o siquiera a un conjunto— ni tampoco de una construcción intelectual del investigador. Es más bien una manera de descomponer las partes de la literatura para analizarlas por separado y encontrar sus puntos en común. Es por esto que “cuanto más diversificado está un género interiormente (...), más complejo es en sus realizaciones textuales, ya que supone el surgimiento de estructuras diferentes”<sup>23</sup>. Esto explica el porqué de la divergencia de opiniones al momento de situar una obra de ciencia ficción dentro de este subgénero o incluirlo en otra categoría, como la fantástica. Y también arroja un poco de luz sobre lo complicado que se vuelve definir, *grosso modo*, la ciencia ficción.

Glowinski también habla de invariantes genéricas, es decir, un rasgo distintivo que no cambia a lo largo de la evolución histórica del subgénero y que permite identificarlo como tal. Aunque no es posible definir un subgénero solamente por sus invariantes genéricas. Glowinski asegura que éste siempre abre un horizonte de expectativas que depende tanto de las propiedades del subgénero mismo como de “la forma que ha asumido dentro de la cultura literaria”<sup>24</sup>. Como ya lo mencioné, el lector de ciencia ficción ya sabe qué esperar, aunque esta expectativa siempre está ligada al apogeo del subgénero en un tiempo determinado. No

---

<sup>22</sup> Michal Glowinski, “Los géneros literarios” en *Teoría literaria*, p. 93.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 105

es lo mismo la expectativa de un lector de ciencia ficción contemporáneo a la expectativa de un lector de hace cuarenta años. El problema de la ciencia ficción, quizás, es que tiene en su interior obras canónicas y paradigmáticas que parecen establecer al subgénero y no al revés. Entiéndase, por ejemplo, *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, *1984* de George Orwell y *Frankenstein* de Mary W. Shelley. Una, por un lado, habla de viajes interplanetarios y la existencia de razas alienígenas, la segunda habla de las amenazadoras posibilidades tecnológicas —y sus inherentes repercusiones políticas— que plantean un futuro desfavorable para la sociedad y, la tercera, de los posibles alcances de la ciencia —enclaustrada en la Tierra— para sortear las barreras de la muerte. No olvidemos que “una obra nunca es un género”<sup>25</sup>. Y, como ya se dijo, estas obras parecen conformar el género en su totalidad. Las variantes innovadoras a veces parecen no encajar en el género por no parecerse a alguna de las obras antes mencionadas y, a menudo, son incluidas más bien en el subgénero fantástico. Sabemos, como buenos lectores, qué esperar de una obra de ciencia ficción y podemos identificar, a grandes rasgos, las invariantes genéricas antes mencionadas y que ya se detallaron en los apartados 2.2 y 2.3. Sin embargo, el hecho de saber qué puede encontrarse entre las páginas de una novela cienciaficcional también puede tomarse como una señal de que estamos leyendo algo hecho a partir de un molde o de una fórmula. Por eso ahora me meteré en la reflexión sobre su condición aparentemente formulaica.

#### 1.5.1. ¿Es un subgénero formulaico?

John G. Cawelti establece en su texto *Adventure, Mystery and Romance* que existen tres “fórmulas” para escribir literatura: el suspenso, la identificación y la creación de mundos. Es

---

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 108.

evidente que estas tres fórmulas pueden rozarse en varios sentidos para formar subgéneros distintos. En el caso de la ciencia ficción, por ejemplo, no sólo tenemos la existencia de realidades —o mundos— nuevos o paralelos. En ocasiones, también el suspenso es parte medular de la narración. Atendiendo, pues, a lo que dice Cawelti, vemos que la ciencia ficción no es un subgénero aislado. Su estructura comparte elementos con otros subgéneros que no son considerados escapistas —Cawelti cree que la tercera fórmula es escapista, aunque necesaria para equilibrar a las otras dos— y eso debería ponernos a pensar en la concepción que tenemos sobre la ciencia ficción. ¿Acaso toda ella es escapista? ¿Es cultura de masas? Cawelti defiende su categorización al asegurar que el problema de ver este tercer tipo de fórmula como escapista es que, en lugar de asimilar “las características escapistas en relación con sus intenciones y justificaciones”<sup>26</sup>. lo vemos como algo retorcido que proviene de un producto mejor. Es decir, vemos a la ciencia ficción como algo engendrado por géneros previos y mucho mejor concebidos literariamente. Él piensa que, si bien estas tres fórmulas no son meramente universales en su contenido, sí representan un tipo de historia que ha sido —y es— popular en diferentes tiempos y diferentes lugares. Cawelti no hace una división tajante entre el cine y la literatura porque sabe perfectamente que ambos van ligados en su condición formulaica. Así, lo detectivesco y lo romántico-cómico están unidos en ambas manifestaciones por su construcción formulaica. El éxito de estas fórmulas, según Cawelti, tiene que ver con que “la audiencia encuentra una satisfacción y una seguridad emocional en una forma básica que le es familiar”<sup>27</sup>.

Esto explica el fenómeno editorial y cinematográfico de sagas juveniles de ciencia ficción que ha llovido en los últimos años. Esas sagas están cimentadas en una de las fórmulas

---

<sup>26</sup> John G. Cawelti, *Adventure, mystery and romance*, p. 13.

<sup>27</sup> *Ibidem.*, p. 9.

que bien distingue Cawelti y que podríamos pensarla como una invariante genérica moderna —la creación de mundos—: un grupo de jóvenes tienen que buscar el restablecimiento del orden en un entorno distópico y sumamente hostil. En el camino, la amistad entre ellos los ayudará a salir adelante. *Divergente* de Veronica Roth, *Maze Runner* de James Dashner y *Los juegos del hambre* de Suzanne Collins son tres ejemplos de que, en cine y literatura, esa fórmula resulta infalible, al menos en primera instancia. Esto viene al caso porque, siguiendo la línea de pensamiento de Cawelti, las fórmulas que propone funcionan y están vigentes hoy en día. Sobre todo, porque, como él mismo afirma, estas fórmulas ofrecen emociones y sensaciones gratificantes inmediatas que algunas otras fórmulas —acaso más serias y profundas— no ofrecen. Y es aquí en donde él justifica el adjetivo de “escapista” que les concede. Entendemos que, con el paso del tiempo, estas fórmulas literarias se convierten en productos culturales que son asimilados en cualquier lugar del planeta y en cualquier plataforma y que “permiten, a los miembros de un grupo determinado, compartir las mismas fantasías”<sup>28</sup>. Estas fórmulas son bien conocidas; comedias románticas, westerns, historias detectivescas, de terror, etcétera. En nuestra literatura nacional podemos encontrar ejemplos de ellas. Pero ¿qué pasa con la ciencia ficción mexicana? La única fórmula que conocemos parece ser importada. No tenemos un referente nacional del subgénero ni en literatura ni en cine que, como dice Cawelti, nos haga compartir las mismas fantasías. Tal vez esto tenga que ver con lo que él mismo menciona más adelante en su estudio; la producción y funcionamiento de estas fórmulas dependen, en gran medida, de la respuesta del público. Si estas fórmulas permiten compartir experiencias entre lectores, la clave de su disimulado éxito en México quizás sea, precisamente, el público.

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 34.

Dicho lo anterior, hay que aclarar que, debido a la falta de una obra canónica mexicana del subgénero, la ciencia ficción en nuestro país no puede llegar a ser formulaica, aunque es cierto que, como ya mencioné al comienzo del presente capítulo, la literatura iberoamericana ha explorado de maneras muy interesantes y, acaso, poco convencionales la ciencia ficción y eso ha contagiado a las letras mexicanas de espíritu cienciaficcional. Pero el principal problema es que, en México, este subgénero no se cosecha profusamente en ninguna de las dos plataformas —cine o literatura—. También hay que decir que la mayoría de los autores que han incursionado en este subgénero parecen inclinarse, sobre todo, a la reflexión sobre el destino de la especie humana que casi siempre está confinada en su propio espacio —la Tierra— y eso aleja mucho a la ciencia ficción nacional de ser formulaica.

La postura de Cawelti arroja un poco de luz sobre la discreta presencia del subgénero en la literatura mexicana. La literatura formulaica, al menos en relación con este género, no existe en México. Aunque lectores —o espectadores si habláramos de cine— potenciales, sí los hay. Los niveles de venta de este tipo de literatura que proviene de Estados Unidos y de otros países anglosajones son altísimos. Y es que, teniéndolo tan a la mano y con contenido tan efectivo —aunque de importación—, ¿por qué habríamos de generar novelas de ciencia ficción en México? Si la literatura y el cine extranjeros del género ya ofrecen contenidos más que aceptables, ¿por qué voltear a ver a nuestro país? Estas son preguntas complicadas de responder porque, aunque el subgénero se ha cosechado durante más de doscientos años, no ha sido sino hasta este siglo que hemos rebasado nuestras fronteras geográficas y se ha cultivado la narración cienciaficcional en todo el país. Nuestro rezago es evidente, no en calidad, sino en el tiempo de producción. Y eso cobra factura en el público, que para el momento en el que lee la ciencia ficción nacional, ya leyó la innumerable producción del mismo subgénero que llueve en las librerías y que procede de otras latitudes. Lo que es

totalmente indiscutible es que el alcance de la ciencia ficción es muy poderoso. Es un subgénero de masas, si así entendemos todo aquello que tiene muchos lectores. La cuestión aquí es que, a menudo y casi siempre erróneamente, la etiqueta “de masas” tiende a ser entendida peyorativamente. Y en esto voy a detenerme en el siguiente apartado.

### 1.5.2. ¿Es un subgénero de masas?

Podemos entender por qué a la ciencia ficción pueda tachársele de formulaica. Pero lo que es incomprensible es que su condición de subgénero de masas sea una etiqueta peyorativa. Entendamos de una vez que los subgéneros de masas son aquellos que tienen muchos lectores —y eso no tiene nada de extraordinario— y que eso poco o nada tiene que ver con su inherente calidad literaria. Es interesante que el término que utilizó Gernsback en *Amazing Stories* fue publicado en una revista “de masas”, con miles de lectores en activo. Por lo tanto, la ciencia ficción nació de y para las masas. El problema es la perspectiva desde la que lo miremos. Ernst Mendel, por ejemplo, asegura que la literatura de masas es irreflexiva porque obedece a una necesidad de distracción y de “superar una monotonía cada vez mayor”<sup>29</sup>. Por supuesto, esta idea nace a finales del siglo XIX, cuando las revoluciones pequeñoburguesas ocupaban la mente de toda la población y su necesidad de evasión era urgente. Las lecturas “de evasión” eran sinónimo de algo digerible, de una lectura sencilla y entretenida que no pecara de sesuda ni de compleja. El error consiste en pensar que la lectura “de evasión” engloba sólo a determinados subgéneros y que, por ser de masas —es decir, con muchos lectores— es, irremediabilmente, de menor calidad literaria. Cualquier lectura sirve como evasión y potencialmente puede llegar a ser una lectura masiva. El asunto es que, por alguna

---

<sup>29</sup> Ernst Mendel, *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*, p. 20.

razón, la ciencia ficción, el policiaco, el terror y el fantástico se han convertido en los subgéneros “para las masas” por excelencia. Aunque es cierto que, como lectores, tenemos acceso ilimitado a su contenido, es injusto pensar que son “de masas” y “de evasión” sólo porque son relativamente más sencillos de leer. Aunque es cierto que nuestra ajetreada realidad de siglo XXI nos exige instantes de evasión cada vez más extensos y constantes, no tiene fundamento decir, por ejemplo, que una novela de Zolá o un libro de Dostoievski no puedan cumplir el mismo objetivo de distraernos. La ciencia ficción sí es un subgénero de masas, pero eso es totalmente distinto a decir que, debido a ello, su lectura es completamente intrascendente. Desde luego, no toda la ciencia ficción es un buen producto literario ni de entretenimiento, pero eso puede decirse de cualquier manifestación literaria. No todas las novelas, sin importar el subgénero al que pertenezcan, son buenas.

Cawelti, por lo tanto, acierta al decir que cierto tipo de literatura cienciaficcional es formulaica. No por predecible o por vacía, sino por contener elementos reconocibles en su estructura (las invariantes genéricas que ya mencioné), misma que comparten entre sí las distintas obras que componen el subgénero y eso hermana la mayoría de las obras de ciencia ficción. Estos llamados géneros de masas cuentan con una gran cantidad de lectores alrededor del mundo, es cierto, pero ¿por ello hemos de demeritarlos? Parece que, como dice Todorov, sólo podemos incluir en la historia de la literatura aquellas obras que modifiquen nuestra concepción del quehacer literario y de la literatura misma, es decir, aquellas obras que rompen esquemas y que marcan un antes y un después en el campo literario, de lo contrario, las obras que no cumplan con esa condición “pasan automáticamente a otra categoría: la de la llamada literatura «popular»”<sup>30</sup>. Pero ¿es válido apartar tajantemente a todas las obras que

---

<sup>30</sup> Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, p. 9.

no son extraordinarias estéticamente? Pareciera que no hay novelas buenas que valgan la pena, sino que necesitan ser extraordinarias.

Dejando atrás la formularización de la ciencia ficción, porque ya entendimos de dónde viene esa idea, podemos preguntarnos cómo se constituye un subgénero. En primer lugar hay que aclarar que la pureza genérica no existe. La cantidad de elementos que conforman un subgénero es abrumadora, tanto, que definirlos con un solo rasgo implica el riesgo de adelgazar el rango de alcance de temáticas que abordan. De manera que, para Noemí Novell, un subgénero “se constituye por un conjunto de textos que comparten por lo menos una característica determinante, pero que también poseen otros rasgos que los hermanan e identifican”<sup>31</sup>. Esta idea resulta muy valiosa para entender la comunicación constante entre las distintas manifestaciones de cada subgénero, mismas que pueden —y a menudo lo son— compartidas con otros subgéneros. Novell toma el argumento de Alastair Fowler, que ella denomina “aire de familia” para presentar la idea de que no todos los rasgos inherentes a un género aparecerán en el texto y que incluso, algunos rasgos que aparezcan en un texto, digamos de ciencia ficción, pueden venir de otro tipo de subgéneros, como el suspenso. Por lo tanto, el rechazo a la ciencia ficción termina por ser el rechazo a todos los demás subgéneros con los que se hermana inevitable y necesariamente. Rick Altman y su libro *Los géneros cinematográficos* sirve como base para Noemí Novell para entender que los subgéneros de masas tienen una mayor facilidad para cruzar las fronteras entre subgéneros, a diferencia de los canónicos, que mantienen una rigidez solemne ante su propia estructura.

---

<sup>31</sup> Noemí Novell, “Aires de familia: teoría de los géneros y comunicación textual” en *Circulaciones: trayectos del texto literario*, p. 97.

Definitivamente, la ciencia ficción se hermana con el resto de los subgéneros y si la etiqueta “de masas” le es inherente a su naturaleza, entonces, como lectores, debemos ser conscientes de que esto no debe ser peyorativo ni condicionar de una u otra forma nuestra lectura. El hecho de que parte de la ciencia ficción sea formulaica habla de lo bien relacionados que están los textos que la conforman. Es innegable que no toda la ciencia ficción posee un buen nivel literario. Pero, como ya dije, eso puede decirse de cualquier libro escrito desde el inicio de los tiempos. Lo importante es que, como ya lo mencioné en este capítulo, la ciencia ficción tiene vertientes muy bien definidas y su manifestación en las letras mexicanas cada vez es más reconocible, celebrable y, especialmente, diversa. Si algo tiene la ciencia ficción nacional es que, desde su primera manifestación a finales del siglo XVIII hasta nuestros días, ha rozado cada una de sus distintas vertientes. Eso si, algunas de ellas de forma más insistente que otras, lo que habla de la inquietud creativa y temática de los escritores de este subgénero y todo lo que pueden extraer de él para reflexionar sobre nuestra identidad y naturaleza como raza. Es ahora, que ya sabemos de qué va la ciencia ficción, tanto mexicana como en general, que pasaré a hacer un recorrido teórico por el campo literario en el que se desenvuelve y la relación que sostiene con el mercado editorial.

## 2. El lugar de la ciencia ficción en el campo literario

Para entender la conformación de la ciencia ficción en la literatura no basta con desmenuzar sus componentes temáticos y formales, como lo hice en el capítulo anterior. Es necesario, también, detenerse a pensar un poco en su lugar dentro del campo literario. A partir de esto se hará relativamente más sencillo comprender las relaciones que este subgénero mantiene con la industria editorial y con sus lectores. Estas relaciones, en muchas ocasiones, no son solamente económicas sino también sociales porque los fenómenos literarios tienen que explicarse además por factores externos a la obra. Así, este capítulo servirá para buscar el lugar de la ciencia ficción dentro del complejo mundo de la literatura y sus derivaciones económico-sociales en el mercado editorial, al tiempo que reflexionaré un poco sobre su valor estético en tanto que obra literaria y la manera en la que el gusto estético se relaciona —o no— con su calidad<sup>32</sup>.

### 2.1. El campo literario y el valor de producción

Empecemos por entender que el campo literario invariablemente está sujeto al enorme e inabarcable campo de poder. Según Pierre Bourdieu, este campo de poder es “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes”<sup>33</sup>. De esta forma, el campo de poder se entiende como las relaciones entre individuos e instituciones que tienen el capital para crearse una imagen de superioridad. Este capital puede ser económico, evidentemente, pero también

---

<sup>32</sup> Si bien la literatura, como cualquier manifestación artística, está sujeta a juicios totalmente subjetivos, para los propósitos de esta tesis, es importante decir que la calidad literaria es entendida aquí no sólo como el correcto manejo de los elementos narrativos y lingüísticos, sino también como la capacidad de la obra cienciaficcional para establecer relaciones críticas entre el futuro imaginado y el presente, como ya vimos en el capítulo anterior.

<sup>33</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 320.

político y (o) cultural. Esta imagen de superioridad no sólo se logra mediante la acumulación del capital mismo, sino que también se consigue utilizando y distribuyendo el poder que éste otorga. La distribución de este poder se da, sí, entre personas, pero también entre instituciones y esto es relevante porque el campo literario está conformado por ambas. El campo de poder, igual que el campo literario, fue imponiendo su propia lógica de producción a través de los años. De manera que esta lógica se condiciona, la mayoría de las veces, tanto por la economía como por el público y el éxito. Bourdieu incluso asegura que “el indicador más seguro y más claro de la posición ocupada en el campo literario”<sup>34</sup> es el volumen del público que la obra o el creador tienen a su alrededor. Esto inevitablemente ha ocasionado que se formen élites dentro del campo literario mismo y que ejerzan el poder que su capital les proporciona, de las que se deriva lo que Bourdieu llama el “monopolio de legitimidad literaria”<sup>35</sup>, es decir, el poder de decir quién es un verdadero escritor y quién no; qué es buena literatura y qué no lo es. Pero en eso ahondaré más adelante.

Por ahora hay que aclarar que, precisamente por la imposición de la lógica del campo literario y de su producción, en el siglo XIX los subgéneros en la literatura comenzaron a diferenciarse entre sí. La primera acción del campo fue instaurar las denominadas “formas convenientes”, las cuales lentamente empezaron por marginar algunos de esos subgéneros. Estas “formas convenientes” fueron determinadas a partir de las relaciones entre la élite y la literatura llamada “burguesa” —conformada por escritores allegados a la clase alta— de finales del siglo XIX, sobre todo en Europa. Estos escritores burgueses sostenían relaciones cercanas de poder con la élite política y cultural que se transmitieron a otros continentes a lo largo del siglo XIX y XX. Fue a partir de estas relaciones que nace esa idea elitista sobre la

---

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 323.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 331.

“producción pura” y la “gran producción”, la primera destinada a los productores mismos, es decir, literatura para escritores con un alto grado de intelectualidad y la segunda destinada a la “satisfacción de las expectativas del gran público”<sup>36</sup> conformado por las masas. Gracias a esto podemos entender que esta concepción excluyente estética y artística se remonta a finales del siglo XVIII y principios del XIX. El descubrimiento de la forma conveniente para cada género y subgénero, por ejemplo, el encumbramiento del drama familiar en novelas extensas y la tragedia personal en obras de teatro, quizás sea el origen no sólo del encasillamiento de la ciencia ficción —en cierto tipo de públicos y predominantemente en relatos— sino también del encumbramiento de los subgéneros canónicos. No obstante, estas dinámicas de poder y marginación entre subgéneros no han sido del todo eternas. Forman parte, más bien, de una compleja dinámica de fuerzas que se repelen y complementan a lo largo del tiempo. Si bien al principio la ciencia ficción, sobre todo en Europa, sufrió de un cierto tipo de rechazo por estar a la sombra de movimientos literarios como el romanticismo o la corriente gótica —como el caso de *Frankenstein* de Mary Shelley—, es cierto que esa marginación perdió fuerza a mediados del siglo XX —cuando aparecieron en el mapa obras que replantearon los alcances de la ciencia ficción a través de la pluma de Bradbury, Lem, Asimov, Huxley y Orwell, por mencionar algunos— formando parte ahora de la élite que en algún momento la hizo a un lado.

En este punto, cuando se entiende que las relaciones marginales dentro de la literatura son dinámicas, es preciso detenerme para profundizar en el aspecto de la obra literaria como un producto artístico. Por ejemplo, algunas obras de los escritores antes mencionados se encuentran encumbradas no sólo como pilares de la ciencia ficción moderna sino como

---

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 186.

grandes obras de las letras universales por su aportación a la literatura, sí, pero también por haber conformado una legión de lectores que apreciaron el valor de la obra en cuestión. Entonces, con estos dos factores podemos decir que algunas de esas obras tan importantes — como *Un mundo feliz* o *Crónicas marcianas*, por decir algunas— bien pueden ser consideradas como obras de arte en función de sus repercusiones estéticas y sociales. Pero ¿quién o qué hace que una obra de arte sea una obra de arte? O como lo diría Bourdieu: “¿Quién (...) ha creado al creador como productor reconocido de fetiches?”<sup>37</sup>. Lo que produce el “valor de la obra”, ni siquiera es el artista, o en este caso el escritor, y lo que crea al productor de fetiches ni siquiera es el público, sino el campo de producción —que en este caso está inmerso dentro del campo literario— mismo que a su vez crea la idea del poder creador del artista. Pero la obra creada por el artista carece de significado hasta que encuentra un destinatario dotado de la “disposición y competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal”<sup>38</sup>. No olvidemos, por cierto, que la ciencia ficción es considerada por algunos como un subgénero menor debido a su composición estética-estilística y poco aporte intelectual a la literatura canónica universal. Como bien apunta Néstor García Canclini, pareciera que “el verdadero arte es sólo el elitista”<sup>39</sup> y que la ciencia ficción no tiene, o no ha encontrado, a un destinatario con la disposición y competencias necesarias porque no tiene mucho que aportar estética, intelectual y sensorialmente. Uno puede pensar que la “verdadera literatura”, así como el “verdadero arte”, son los que despiertan sensaciones sublimes y profundas y que las categorías que se relacionan directamente con la percepción de la obra tienen un vínculo indisoluble con la posición social de los lectores. Es como si

---

<sup>37</sup> Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte*, p. 426.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 339.

<sup>39</sup> Néstor García Canclini, *La producción simbólica*, p. 60.

todo aquello considerado como “masivo” sólo buscara el divertimento inmediato. No obstante, Hauser pensaba que el arte debería convertirse en un “objeto de percepción inmediata, de netas impresiones sensoriales y de vivencias concretas”<sup>40</sup>. Esta frase de Hauser permite acercarme a las sensaciones estéticas que una obra literaria despierta en el lector. Por ejemplo, en el caso de la ciencia ficción, que bajo esta perspectiva sólo puede ofrecer diversión y entretenimiento, el divertimento no deja de ser una “vivencia concreta” ni una “impresión sensorial”. El dibujo de una sociedad futura —perfecta o imperfecta— claro que apela a una “experiencia sensorial” y a una “vivencia concreta” de las que habla Hauser y sería un error negarlo. Por todo esto, es fácil responsabilizar a las instituciones que “condicionan la producción y median entre la obra y la sociedad”<sup>41</sup>. Esta escasa aceptación intelectual del subgénero cienciaficcional podría atribuirse a la rigidez de la élite cultural, pero eso inmediatamente afirmarí­a que toda la ciencia ficción escrita es buena e incomprendida y eso tampoco es cierto. Como en todos los subgéneros literarios, hay cosas que tienen una calidad literaria indiscutible y otras que no. Lo que sí es cierto es que la mayor parte de la ciencia ficción despierta fibras sensoriales y vivenciales específicas igual que muchos otros subgéneros, lo que demostraría indiscutiblemente su condición artística.

Pensemos un poco en el campo literario mexicano específicamente, que vio al subgénero revolucionario, el realismo mágico y el indigenismo —en los primeros dos tercios del siglo pasado— como una parte importante de su producción. Dentro de este campo literario tan bien delimitado, la producción cienciaficcional se vio un tanto limitada. Parecía que el futuro y las preocupaciones tecnológicas no tenían cabida en un momento literario en el que la importancia radicaba en el presente, en la conformación de la identidad cultural

---

<sup>40</sup> Arnold Hauser, *Fundamentos de la sociología del arte*, p. 14.

<sup>41</sup> Néstor García Canclini, *La producción simbólica*, p. 56.

nacional. La ciencia ficción se vio confundida con la fantasía, en un momento en el que el presente era todo lo que importaba. Sus lectores la veían como escapismo puro ante las circunstancias sociales que los aquejaban —que no eran menos preocupantes que las de ahora— y el subgénero se vio menospreciado por no acercarse a los conflictos del presente, arrinconándolo en el cajón de las lecturas de evasión. Los tiempos han cambiado y ahora la ciencia ficción refleja el mismo interés por el presente pero plasmado de manera distinta.

Ahora bien, regresemos un poco al valor de la obra. Como ya vimos, la ciencia ficción mexicana se quedó estancada a principios del siglo pasado con un público que no la entendía y que la enjuiciaba negativamente. Seré un poco atrevido y pensaré que hoy en día la obra cienciaficcional ya encontró su “forma conveniente” y, con ello, a un público que la aprecia y, sobre todo, la comprende —aunque en este caso, aparentemente sea un público alejado de la élite—. Bourdieu piensa que esto casi siempre es una coincidencia y que no es producto de algo consciente que intente ajustarse a las expectativas del público lector. Este punto difiere del pensamiento de Fernando Escalante Gonzalbo, quien asegura que la industria editorial —o el autor, que en este caso en particular resultan lo mismo— apunta siempre a determinados grupos de lectores. Estos puntos de vista me hacen reflexionar sobre lo siguiente: ¿será que la ciencia ficción mexicana no ha encontrado su público todavía?, ¿será que no creemos en lo que Bourdieu llama “el poder creador del artista” y que la fe en el valor de la obra en este género simplemente no existe? Con relación a lo primero, puedo decir que encontró a su público desde hace tiempo, el problema quizás sea que ese público no tiene la paciencia para esperar la milagrosa reedición o reimpresión de algunas obras, ya hablaré más adelante de las editoriales involucradas en este problema. Acerca del segundo cuestionamiento puede pensarse que no sólo se refiere a la ciencia ficción, sino a todo un problema nacional con respecto a la producción artística que no proviene de la élite. Parece

que, en México, dentro de algunas de las denominadas bellas artes —la escultura, la pintura, la literatura, la arquitectura y la música— tenemos un catálogo amplio de nombres reconocidos pero si algún nombre no resuena en este catálogo hay una sombra de duda, un dejo de desconfianza por parte del público. Es como mirar de soslayo aquello que no provenga de autores conocidos y bien posicionados en el terreno del arte. ¿Qué hay de los talentos emergentes? ¿Realmente les estamos dando la atención que se merecen? Porque darles incentivos económicos y espacios para que distribuyan su obra no es lo mismo que abrirles las puertas de la élite. La producción nacional de cualquier tipo de arte parece dividirse entre lo que es conocido por el gran público y lo que no. Y es a partir de esto que nace todo un nicho de artistas (músicos, escritores, escultores, pintores, etcétera) que se mueven en los círculos independientes y que no viven precisamente de la remuneración de su obra. Nos enfrentamos, como país, a una brecha entre el arte que conocemos y el arte que existe. El público tendría que acercarse a él, cierto, pero es también responsabilidad del Estado proporcionar las vías para que esto suceda y que no todo se centralice en un grupo de élite. Esto me deja con otra pregunta, ¿la crisis de la ciencia ficción mexicana tiene que ver directamente con la industria editorial? El siguiente apartado puede arrojar un poco de luz sobre este asunto.

## **2.2. El problema de la industria editorial y la ciencia ficción**

Si ya se vieron los problemas que giran alrededor del campo literario y del valor de la obra, ahora es prudente analizar el mundo editorial en el que se desenvuelve la ciencia ficción. Es importante reflexionar sobre su inherente relación con el mundo de los *best sellers* y los problemas que las editoriales enfrentan con la ciencia ficción en nuestro país al igual que los

premios que han surgido en el territorio nacional a finales del siglo XX así como los soportes digitales que han ayudado a su difusión en este siglo XXI y, sobre todo, del creciente consumo de un subgénero que cada vez se va afianzando más en la literatura mexicana.

### 2.2.1. Del éxito editorial y las premiaciones

El éxito de la ciencia ficción, en general, tiene una explicación: hay cosas que pueden narrarse de manera más eficiente en este subgénero, ideas que sólo pueden plantearse en la ciencia ficción. No hablamos sólo del futuro en concreto, también nos referimos a una visión crítica de un presente tan cuestionable como el nuestro. Ahí está el caso de *1984* de Orwell y *V for vendetta* de Alan Moore que, si bien pertenecen al mismo subgénero en distintas manifestaciones —novela y cómic—, ambas son una crítica sobre la situación política en distintos momentos del siglo XXI. Por eso no podemos ignorar que ciertos subgéneros retratan mejor algunos temas que otros.

Pero para hablar de éxitos editoriales y *best sellers* hay que entenderlos primero. Las dos obras antes mencionadas son éxitos editoriales masivos. Ahora bien, Rober Escarpit divide los éxitos de ventas en cuatro tipos: “

Fracaso, cuando la venta del libro se salda con pérdida para el editor y librero; el semiéxito, cuando el libro equilibra su presupuesto; el éxito normal, cuando las ventas responden a las previsiones del editor; el *best seller*, cuando rebasa las expectativas comerciales y se sale de control”<sup>42</sup>.

Tomando esto en cuenta, *1984* y *V for vendetta* son, entonces, *best sellers* que rebasaron las previsiones. Ambas siguen editándose constantemente y son parte ya de la cultura popular.

---

<sup>42</sup> Robert Escarpit, *Sociología de la literatura*, p. 112.

Francine Masiello apunta que un *best seller* proporciona cierto grado de pertenencia que, aunque no tiene relevancia intelectual, sí conforma una comunidad en el ámbito social. Podemos pensar que somos aceptados más fácilmente en un determinado círculo social en la medida en la que nuestra “elección de lectura se ajusta al mejor libro en una lista popular”<sup>43</sup>. Hablamos de un estatus que permite al individuo integrarse a un círculo delimitado por elementos como este tipo de literatura masiva. Estos círculos también se determinan por la música, la vestimenta, el cine, etcétera. Es decir, estamos ante un sentido de pertenencia determinado, aparentemente, por el capitalismo. No obstante, esta relación de afinidad entre los lectores de *best sellers* tiene que ver con otras cosas además del capitalismo. Porque *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, por decir algo, es un éxito de ventas y ciertamente no podemos hablar de una novela superficial, sino de una buena pieza literaria. Es decir, un *best seller* no representa en sí mismo algo negativo, o no debiera representarlo. Pareciera, generalmente, que un libro que se vende mucho no puede ser bueno. Y otra vez entraríamos en una afirmación falaz, puesto que si la ciencia ficción, al menos en México, no se vende mucho, implicaría que toda es buena. Eso tampoco es cierto. Este asunto tiene que ver, más bien, con el comportamiento del lector y la habilidad del autor para acercarse a lo que el público quiere leer o para ofrecerle una experiencia totalmente nueva, como el caso extraordinario de *Rayuela* de Julio Cortázar, cuyo éxito de ventas, hasta el día de hoy, no nos dejaría asegurar que se trata de una novela de lectura sencilla. La literatura —buena o mala— no tendría por qué estigmatizarse de acuerdo con el número de copias que vende. El problema es que los *best sellers* parecen tener una condición formulaica que facilita su distribución y asimilación. La oleada de literatura juvenil que ha utilizado a la ciencia ficción como soporte

---

<sup>43</sup> Francine Masiello, “La insoportable levedad de la historia: los relatos *best sellers* de nuestro tiempo”, *Revista Iberoamericana*, 66, (193), p. 803.

en este siglo XXI cumple con su función formulaica y de *best seller* que integra a la juventud lectora. Si los jóvenes se han sentido atraídos por estas sagas de *best sellers* es porque el autor y la editorial han sabido acercarse a ellos. Sin embargo, juzgar a todo el subgénero con base sólo en estas sagas juveniles resulta equívoco. Ésta sólo es la punta del iceberg, debajo hay toda una historia de la literatura de ciencia ficción.

También hay que pensar si los *best sellers* de ciencia ficción mexicana verdaderamente existen. En otras partes del mundo, la ciencia ficción ha significado un auténtico éxito editorial y, además, de una calidad literaria indiscutible —ya di algunos ejemplos al principio de este capítulo—. No obstante, el éxito editorial de los libros de ciencia ficción mexicana no se traduce en ventas millonarias ni en premios importantes, sino en difusión de boca en boca o con premios otorgados por el gremio mismo.

Tomemos la palabra de Gustav Siebenmann, quien divide el éxito de un libro en seis partes<sup>44</sup>. En una de ellas, afirma que la obtención de premios es signo de ese éxito, aunque uno cuestionable. Se detiene a reflexionar sobre el valor intrínseco de estos premios que muchas veces son otorgados por jurados que mantienen una relación de amistad con los autores premiados o con la casa editorial —el denominado “amiguismo”—. Esto se nota mucho en los premios otorgados por casas editoriales como Tusquets, Planeta, Alfaguara, etcétera. Ahora bien, ¿qué pasa con los premios para cuentos y novelas de ciencia ficción en México? En efecto, existen —o mejor dicho, existieron— concursos y premiaciones para obras de este subgénero en nuestro país, pero desafortunadamente estos premios no tienen ningún valor comercial e incluso han desaparecido, lo que remarca la inconsistencia de la ciencia ficción mexicana en relación con las letras mexicanas. Por ejemplo, CONACYT y la

---

<sup>44</sup> Gustav Siebenmann, “Técnica narrativa y éxito literario: su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 370.

revista *Ciencia y Desarrollo* llevaron a cabo el Premio Nacional Puebla de Cuento Fantástico y de Ciencia Ficción en 1984 y a partir de ese momento se convirtió en referente para posteriores premiaciones y convocatorias. En palabras de Gabriel Trujillo Muñoz, el premio Puebla fue un “punto de unión [...]a los miembros dispersos de este género literario que, ignorándose entre sí, no saben hasta entonces que forman parte de una comunidad”<sup>45</sup>. De este modo, toda una generación de escritores vio nacer su comunidad conformada no sólo por literatos sino por seguidores de la ciencia ficción. Por su parte, el Festival Internacional de Ciencia Ficción y Fantasía se creó en Tlaxcala en 1997; el Premio Kalpa —en honor al poema de Amado Nervo— fue creado por la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía en conjunto con Tierra Adentro y la UAM y se celebró entre 1992 y 1997, con ganadores como Ignacio Padilla y Bernardo Fernández entre sus listas; la Convención de Ciencia Ficción, Cómics y Fantasía, coordinada por la extinta Editorial Vid entre 1995 y 1997 y el Premio Internacional de Cuento Fantástico *Terra Ignota*, fundado en 2001 en Nuevo Laredo. Estos son algunos ejemplos de premios y concursos de ciencia ficción que otorgaban como premio una cantidad simbólica de dinero o la posibilidad de ser publicados por alguna editorial. Es decir, los concursos y los premios otorgados provenían en su mayoría —entonces y ahora— de un nicho de escritores que pertenecen al mismo subgénero y que se premian entre sí. Estos premios pasan desapercibidos para el gran público porque no tienen difusión ni el subgénero ni la premiación misma, lo que nos lleva al siguiente problema.

### 2.2.2. Producción y difusión de la ciencia ficción en México

---

<sup>45</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana*, p. 188.

El asunto no es que la producción de ciencia ficción mexicana no exista, es que parece que no vende bien. No es usual que se reimprima o que se publicite demasiado. Robert Escarpit asegura que el lector es comprador y “consumidor”<sup>46</sup> de literatura. En este sentido, ya no hablaré del lector a un nivel ontológico, sino que lo analizaré como un elemento más del entramado económico y mercadotécnico que rodea a la literatura. El lector-consumidor, como lo analiza Escarpit, es componente de un grupo social que compra y consume libros determinados y, por lo tanto, su influencia es innegable en la producción del autor. ¿Es culpa del lector o es una relación mutua entre consumidor y productor lo que provoca esta aparente escasez del subgénero en las letras mexicanas? Escarpit despoja de los matices artísticos a la literatura y la considera más bien el “sector productivo de la industria del libro”<sup>47</sup>. La industria editorial entra en este análisis como la generadora de las posibilidades mercadotécnicas del libro. Escarpit entiende que la función editorial se divide en tres: escoger, fabricar y distribuir. Aquí hay que hacer hincapié en el proceso de selección porque, según Escarpit, ésta es la etapa en la que el editor —como la representación tangible del monstruo editorial— decide el producto que publicará, tomando en cuenta a su público y el “sistema estético-moral del grupo humano en el interior del cual se efectúa la operación”<sup>48</sup>. Según Escarpit, de aquí provienen las dos preguntas esenciales que deben hacerse los editores antes de producir algo: ¿es vendible?, ¿es bueno? Nótese que la segunda pregunta, que obedece a la calidad literaria y estética del producto, en orden de importancia, queda relegada por el potencial económico que podría representar el producto mismo.

---

<sup>46</sup> Robert Escarpit, *Sociología de la literatura*, p. 119.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 69.

En lo que respecta a esta investigación, lo postulado por Escarpit tiene una gran importancia, ya que si partimos de que las editoriales mexicanas —y latinoamericanas— se hacen ese par de preguntas antes de lanzar al mercado un libro de ciencia ficción, la respuesta a la que llegan en ambos casos es un “no”. Es más, ni siquiera podemos asegurar que se planteen la segunda, porque si concluyen que el libro no sería vendible, su calidad inherente es lo de menos. Por lo tanto, no se puede dejar fuera el elemento de la publicidad. Si el editor ya tiene en mente el público al que venderá su libro, es necesario pensar la manera de acercar al lector con el producto y que éste pague por él. Porque el hecho de tener un *target* no significa que éste reaccione de manera favorable el 100% de las veces. Es decir, no todos los miembros de ese público específico comprarán el libro en cuestión.

Aquí debo detenerme a pensar un poco sobre este asunto particularmente en la literatura mexicana. ¿Cuándo fue la última vez que se ha visto publicidad sobre una novela mexicana de ciencia ficción? ¿Es en realidad publicidad lo que hace falta? Porque lo cierto es que más bien podríamos establecer una relación causa-consecuencia entre la falta de publicidad y la falta de público que, a su vez, tiene que ver con la falta de productos literarios sobre ciencia ficción en la literatura mexicana. Editoriales como Almadía, Lectorum y SM Ediciones se han encargado de distribuir en sus catálogos la mayor parte de la producción cienciaficcional mexicana. El problema con Almadía es que sus precios se incrementaron desproporcionadamente en el 2017, aumentando casi cincuenta pesos con relación al año anterior. Lectorum, por su parte, casi no reimprime las obras cuyo tiraje se agota, específicamente si sucede lentamente. Por poner un ejemplo: *Bestias* (2005) de Ricardo Guzmán Wolfffer hoy, a doce años de su publicación, puede inferirse que los pocos ejemplares que quedan a la venta son síntoma de que sus ventas no fueron exitosas y su reimpresión no tiene cabida en un futuro cercano. Lo que sucede con Ediciones SM es

interesante porque ha editado recopilaciones de cuentos de ciencia ficción mexicana exitosamente, como es el caso de *Los viajeros. Veinticinco años de ciencia ficción mexicana* (2010) y *Así se acaba el mundo. Cuentos mexicanos apocalípticos* (2012). El primero ya va en su cuarta reimpresión y ambos reúnen los relatos más representativos de la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI. El inconveniente es que están dentro de la colección Gran Angular, que está destinada más a un público infantil y juvenil, lo que restringe un poco su recepción y el enfoque que tiene su distribución. Y eso me da pie para reflexionar un poco sobre la tendencia de las editoriales a clasificar la narrativa de ciencia ficción como infantil y (o) juvenil. Pocos, por no decir ninguno, de los cuentos incluidos en *Los viajeros. Veinticinco años de ciencia ficción mexicana* son realmente digeribles para el público infantil y juvenil: sus temas de viajes en el tiempo, asesinatos, soledad, desesperanza y la confrontación entre inteligencia artificial y natural no son nada amables para el público joven. Esto es preocupante porque quiere decir que, sin leer el contenido a profundidad, la editorial SM decidió colocarlo en su colección juvenil sólo por tratarse de ciencia ficción. No es sorprendente afirmar que tanto la ciencia ficción como la literatura infantil son dos géneros marginados por el público lector y la industria editorial. Hay un prejuicio infundado que parece afirmar que un lector maduro no puede acercarse a la literatura infantil puesto que ésta no tiene nada que ofrecerle debido a que no está dirigida a él. Esta idea cuestionable encasilla gravemente los alcances de la literatura infantil y juvenil. Emilio Carballido, Ignacio Padilla y Juan Villoro son algunos ejemplos de escritores mexicanos que se han acercado sin temor a la literatura dirigida a un público menor de edad que no precisamente está restringida para el público mayor.

La editorial Almadía ha publicado *Ladrón de sueños* (2008) y *Bajo la máscara* (2014) de Bernardo Fernández dándoles un enfoque similar. La diferencia es que, en este caso,

Bernardo Fernández sí escribió ese par de novelas dirigidas a un público juvenil. La ciencia ficción es, definitivamente, un poderoso ejercicio de imaginación. Pero no por eso debemos de clasificar toda la ciencia ficción como literatura dirigida siempre a niños y jóvenes, porque eso sería restringir el alcance que ésta puede y quiere tener. Sin embargo, esto no es del todo malo porque, después de todo, son los lectores jóvenes los que están rescatando la ciencia ficción de los anaqueles, son ellos los que la están leyendo, los que la están pidiendo y los que la están produciendo y compartiendo en la red y sobre eso voy a hablar a continuación.

### 2.2.3. Plataformas digitales

En medio de la escasez y marginación de la producción cienciaficcional es bueno señalar que han sido las plataformas digitales las que han participado activamente en su producción y distribución mediante la cercanía de algunos escritores a las redes sociales y de la participación de los lectores en ellas. Como ya se vio, la buena acogida de un subgénero se refleja en el agotamiento de tirajes y de constantes reediciones. Reeditar o reimprimir un libro de ciencia ficción mexicana es algo extraordinario, algo fuera de lo normal. Pocos autores pueden presumir de haberlo logrado y, en cualquier caso, serían autores muy del siglo XXI, como Alberto Chimal y Bernardo Fernández «Bef», quienes han estado muy cerca de las redes sociales —que ya son en sí mismas una fuente de publicidad y propaganda que no requiere intermediarios editoriales—. El caso de Chimal es bastante ilustrativo en este sentido debido a que ha utilizado la plataforma de Twitter para añadirse a lo que hoy se conoce como “twitteratura” y que consiste en crear pequeñas historias de no más de 140 caracteres. Chimal

ha sido tan prolífico en esta corriente que ha llegado a editar libros<sup>49</sup> recopilando muchos de estos textos y creado, a la par, a su personaje Horacio Kustos, también conocido como Viajero del Tiempo, que se desplaza indistintamente entre dimensiones y planetas, casi siempre haciendo gala de un particular sentido del humor. Es por ello que este tipo de escritores no pueden, no deben, quedar en el olvido literario. Son figuras públicas que además de incursionar en narrativa corta y larga, también han sabido utilizar las plataformas digitales como un medio de difusión personal, aunque estas publicaciones digitales podrían parecer, desde un punto de vista muy conservador, un signo de decadencia de la literatura impresa. Fernando Escalante Gonzalbo apunta que esto obedece a la formación de “otro mercado de documentos escritos, con otra lógica y sobre todo otro tipo de contenido”<sup>50</sup>. Alberto Vital también cree que el uso de las plataformas digitales está relacionado con la necesidad de evitar que “el acto de narrar muera en las manos de la industria editorial”<sup>51</sup>, que por su condición de industria no puede reaccionar de forma rápida y efectiva a esta competencia narrativa de las nuevas generaciones —y de las no tan nuevas— por estar obligada a obedecer las exigencias del mercado. Para Vital, el siglo XXI es el momento en el que la literatura ha establecido tres fundamentales interacciones: con la prensa escrita/electrónica, con las redes sociales y con los soportes que permiten los libros electrónicos. Son esos tres elementos lo que definen la literatura de este siglo y de esta generación.

La aparente decadencia de la literatura impresa —y que parece obedecer a una mirada conservadora y nostálgica hacia el texto impreso, relacionada también con la industria

---

<sup>49</sup> Editorial Praxis publicó *Plasma* en 2012, una recopilación de varios cuentos de Chimal. Entre esa selección hay varios microrrelatos publicados previamente en Twitter. También ese año, el Fondo de Cultura Económica editó *El último explorador*, que reunía diez aventuras inéditas protagonizadas por su personaje Horacio Kustos.

<sup>50</sup> Fernando Escalante Gonzalbo, *A la sombra de los libros*, p. 262.

<sup>51</sup> Alberto Vital, *Quince hipótesis sobre géneros*, p. 28.

editorial— que se mencionó antes y que surge en favor de la digital no tiene nada que ver con las plataformas. Es más, para algunos subgéneros, como la ciencia ficción —sobre todo en México—, estas plataformas se han convertido en un trampolín para las nuevas generaciones, tanto de creación como de difusión. Por ejemplo, en el 2017 el Fondo de Cultura Económica, en el marco de la XXXVIII Feria Internacional del Libro del Palacio de Minería en la Ciudad de México, decidió organizar un concurso llamado “MICROTOPÍAS”, que consistía en la creación de una utopía o distopía en no más de 140 caracteres. Todo esto se llevó a cabo en Twitter con la etiqueta #TopíasFCE. Esto representó una plataforma para que miles de usuarios crearan una microficción sin restricción alguna, salvo la cantidad de caracteres. El concurso “MICROTOPÍAS” bien pudo representar un trampolín para un nuevo talento pues, como dice Escalante Gonzalbo, “la posibilidad de consagración está en los medios (...) A eso le sigue todo lo demás: el reconocimiento en las academias, los premios nacionales, los homenajes y la influencia política”<sup>52</sup>. Ese concurso fue un pequeño pero firme paso hacia la difusión del subgénero y su manifestación digital no sólo por parte de escritores, sino del público lector ávido de leer y crear nuevas historias. Lo malo es que toda esta interesante iniciativa se vio complicada cuando el jurado conformado por Cristina Rivera Garza, Hernán Bravo Varela y Mauricio Montiel Figueiras decidió darle el premio ganador al célebre cuentista de ciencia ficción José Luis Zárate. Dejando a un lado si su texto era merecedor o no de ganar el concurso, Zárate recibió un paquete de libros del Fondo de Cultura Económica, es decir, el premio era simbólico. La gente había respondido bien a este concurso, valía la pena darle esta distinción a alguien más, quizás alguien que no se dedicara a escribir, a las personas que disfrutaban de la lectura y de la escritura sin vivir de ella. Así

---

<sup>52</sup> Fernando Escalante Gonzalbo, *op. cit.* p. 338.

podría haberse establecido un puente entre los lectores y la ciencia ficción, era una plataforma potencial para aterrizar a los nuevos talentos emergentes y para abrir las puertas a una producción abundante que, quizás, podría haberse convertido en algo recurrente o en algo que hubiera podido editarse en papel posteriormente. Es más, quizás podría haber nacido una verdadera tradición de literatura cienciaficcional digital —como la que existe en Colombia con *Condiciones extremas* (1998) de Juan B. Gutiérrez y *Gabriella infinita* (2002) de Jaime A. Rodríguez—, es decir, creada específicamente para ser leída con herramientas electrónicas. Después de todo, como bien señala Eduardo Ledesma, “el Internet ofrece las mejores posibilidades de continuación, difusión expansión y supervivencia del género”<sup>53</sup>. Ojalá que este tipo de iniciativas no se detengan aquí.

#### 2.2.4. El consumo y la percepción de la ciencia ficción

Es en este momento, cuando ya vimos el desarrollo del subgénero en el mundo editorial y digital, que podemos echar un vistazo más profundo a su consumo entre los lectores. Para Luis Acosta Gómez, quien retoma a Fügen, existe “una dependencia mutua entre el productor literario y el consumidor de literatura”<sup>54</sup>. Con esto podemos establecer una relación directa entre la producción literaria de ciencia ficción mexicana y los lectores del género. Todo esto para determinar la razón de su escasez. Aquí entra en juego lo que Levin Schücking denomina como “gusto estético”<sup>55</sup>, que en realidad es un fenómeno social que sitúa un género específico en predilección en una época específica. Para Schücking, parecido a lo que plantea Fügen, el

---

<sup>53</sup> Eduardo Ledesma, “Ciencia ficción digital iberoamericana. La red y la literatura electrónica del siglo XXI, *Revista Iberoamericana*, 83, (259), p. 310.

<sup>54</sup> Luis Acosta Gómez, *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, p. 46.

<sup>55</sup> Levin Schücking, *El gusto literario*, p. 20.

gusto estético está determinado por factores relevantes como la propaganda, la crítica, las universidades, las bibliotecas y las librerías. Entonces ¿qué se está haciendo mal o qué se está dejando de hacer para que la producción —y recepción— mexicana de novelas de ciencia ficción no sea tan abundante? Cuando digo que no es abundante no quiero decir que sea escasa, sino que, en relación con el resto de los géneros narrativos explorados por la narrativa mexicana —entre los que destaca el cuento, que sí ha explorado de forma regular la ciencia ficción—, la novela no se ha ocupado enteramente del subgénero. Tal vez ni siquiera tiene que ver con el lector, sino con el mercado. No se reimprimen porque no se venden y, si no se venden, también podemos preguntarnos si en algo tiene que ver su calidad literaria.

Robert Escarpit dice que el público está guiado por un “grupo letrado”, que es el que impone, de muchas maneras, el estándar de lectura; aquello que se debe leer y aquello que no, aquello que es “productivo” para el lector y aquello que no lo es. Tomemos el ejemplo de Mario Vargas Llosa, quien, haciendo uso del poder que le confiere su lugar privilegiado dentro del campo literario y del monopolio de legitimidad literaria de Bourdieu que mencioné en el primer apartado de este mismo capítulo, aseguró en el diario español *El País* que el Premio Nobel de Literatura de 2017 para Kazuo Ishiguro era mejor que el del año anterior, otorgado al músico Bob Dylan, debido a que el primero sí es un escritor y el segundo no, pero, sobre todo, porque para Vargas Llosa, Ishiguro sí está comprometido con “la renovación de la literatura en lengua inglesa”<sup>56</sup>. Vargas Llosa está ignorando que una de las razones que la Academia Sueca expresó para darle el Nobel a Dylan fue, precisamente, por haber creado “expresiones poéticas dentro de la música estadounidense”, es decir, por haber

---

<sup>56</sup> Mario Vargas Llosa, “Una crítica de gran delicadeza”, *El País*, 6 de octubre de 2017.

renovado desde algún punto la poesía norteamericana. Este ejemplo ilustra un poco la guía que la élite impone a sus lectores. Pero en México, hoy en día, ¿en realidad tenemos un grupo letrado que guíe la lectura del público? Sin figuras como Reyes, Paz o Fuentes, por mencionar algunos, el grupo letrado de nuestro presente es prácticamente inexistente. Ya no hay una institución letrada propiamente dicha que se comporte como “diseñadores de modelos culturales destinados a la conformación de ideologías públicas”<sup>57</sup>. Así pues, ¿podemos culpar a un fantasmal grupo letrado por el menosprecio a la ciencia ficción producida en México? El grupo letrado ya no es dueño de la escritura de una “sociedad analfabeta”, como lo planteaba Ángel Rama. En estos tiempos, el público ya puede decidir por sí mismo, aunque haya élites alzando la voz de vez en cuando para condicionar sus lecturas. ¿Es acaso la crítica la que ha degradado al subgénero de ciencia ficción? *Trasterra* de Tomás Mojarro, por decir algo, fue acreedor del Premio México de Novela en 1973 y esa novela permanece escondida en los rincones del olvido de las letras mexicanas. ¿Son, efectivamente, la crítica literaria y el grupo letrado culpables de la escasez de las novelas de ciencia ficción en México? No realmente. Como ya se dijo, muchos factores entran en juego, como, por ejemplo, la manera en la que se le hace publicidad a la ciencia ficción.

¿Cómo anunciar y vender algo de origen nacional que parece que siempre ha provenido del extranjero? Estamos hablando de fama. Los autores más leídos son, por obvias razones, los más famosos. No veamos, sin embargo, sólo las connotaciones negativas de la fama literaria, puesto que cualquier escritor aspira a vivir de la escritura y la fama porque ese es, precisamente, el grado máximo del éxito literario. Es en este punto donde se halla el principal problema al que se enfrenta la ciencia ficción mexicana: la fama de autores

---

<sup>57</sup> Ángel Rama, *La ciudad letrada*, p.36.

cienciaficcional es enorme; Huxley, Bradbury, Orwell, C. Clarke, Asimov, Lem, Atwood, Matheson, Scott Card, Stephen King, incluso. ¿Cómo crearse una reputación estando bajo su sombra? Y en Latinoamérica, los nombres de Arreola, Elizondo, Borges, Bioy Casares y Lugones tampoco son poca cosa. Hay algunos autores mexicanos que se han ido labrando un camino en el panorama de la ciencia ficción, pero son muy pocos. Menos de los que deberían ser. Tal vez a esto se deba que la ciencia ficción sea vista como innovadora dentro de la narrativa encumbrada en las letras nacionales.

Bourdieu cree que las obras innovadoras tienden a crear su propio público porque imponen sus propias estructuras al campo literario. Esto me lleva a lo siguiente: sí hay público lector de ciencia ficción en México y sigue unas estructuras ya preestablecidas por el género. El problema es, seguramente, que esas estructuras fueron fijadas por un modelo extranjero —mayormente anglosajón— y eso implica que, de querer reformar esas estructuras, se tendría que partir de cero y con una obra determinante para el género en nuestro país, lo cual todavía no ha sucedido o, al menos, no lo hemos notado.

#### 2.2.5. El valor intelectual-cultural de la obra cienciaficcional

Después de indagar un poco en el consumo del producto, es buen momento para acercarnos al productor. Porque parece que el valor moral del escritor-intelectual del siglo XX se ha perdido casi totalmente. Ahora, aparentemente lo que más peso tiene es la fama y el reconocimiento de las masas —aun cuando ambas cosas no estén directamente relacionadas con la calidad literaria del producto—. Mario Vargas Llosa, otra vez mediante su monopolio de legitimidad, en una entrevista con Sergio Marras, afirma que la función del escritor y del intelectual es mantener vivo el sueño y el poder de la imaginación porque el hombre, mientras

más sueña y fantasea, “tiene más deseos, es más consciente de las tremendas limitaciones del mundo real (...) esa es una manera muy importante de mantener viva la insatisfacción humana, el espíritu crítico (...) es una función principalísima que va a seguir siendo muy necesaria en la sociedad del futuro”<sup>58</sup>. Para él, la utopía del futuro tiene sus raíces en la visión crítica del presente. Aunque nunca haya cosechado la ciencia ficción en su narrativa y tenga una visión un tanto elitista de la literatura, el escritor peruano acierta al sugerir el poder de la imaginación y de la fantasía para la creación de un futuro literario diferente. Lo fantástico y la ciencia ficción no son lo mismo, pero vaya que se complementan.

Por otro lado, Fernando Escalante Gonzalbo, más allá de la visión crítica que confiere Vargas Llosa al intelectual, lo define como un individuo relacionado estrechamente con la cultura del libro y con una inherente “preocupación reflexiva respecto al orden vigente”<sup>59</sup>. ¿Será que algunos “intelectuales” mexicanos por eso no escriben ciencia ficción? Es difícil imaginarse a Elena Garro, Mariano Azuela o Rosario Castellanos cosechando la ciencia ficción en su narrativa. Sus preocupaciones literarias siempre tuvieron un cauce determinado y nunca, ni por asomo, se acercaron a la ciencia ficción. Tal vez algunos intelectuales mexicanos piensen —o pensaron— que alguien que está preocupado por el orden vigente no debe —ni puede— permitirse imaginar una hipótesis o conjetura que se salga de la vigencia, esto es, del tiempo real. Y más que tratarse de menosprecio hacia el subgénero de ciencia ficción, se trata de una predilección particular por cierto tipo de temas narrados desde cierto tipo de subgéneros.

Conviene, antes de proseguir, reflexionar un poco sobre el concepto de “libro”. La base de este trabajo es entender la aceptación no sólo estética/artística de la novela de ciencia

---

<sup>58</sup> Sergio Marras, “Comedia de equivocaciones”, *América Latina. Marca registrada*, pp. 119 y 120.

<sup>59</sup> Fernando Escalante Gonzalbo, *op. cit.*, p. 27.

ficción en México sino su viabilidad en términos de economía y mercado. Para ello necesitamos asimilar el libro no únicamente como producto literario-estético sino como un objeto físico que tiene un valor en el mercado. El DLE, por ejemplo, en una de sus acepciones, lo define como un “conjunto de muchas hojas de papel u otro material semejante que, encuadernadas, forman un volumen”. En general, los diccionarios ofrecen una definición física sobre el objeto que, aunque algunos denominan “obra” en acepciones secundarias, no deja de ser algo estrictamente material. Algo que tiene muchas hojas y que está encuadernado es un libro. La calidad estética del texto no es parte de la definición. Tomando esto en cuenta, podemos decir que los libros de ciencia ficción mexicana son, por definición, iguales que los libros de Harry Potter, que los libros de Jorge Bucay, que los libros de Heidegger y que los libros de medicina o de ciencias jurídicas. Si aceptamos eso, entonces uno podría preguntarse legítimamente por qué las personas han leído *Un mundo feliz* pero no han leído *Su nombre era muerte* o *Trasterra*, novelas del mismo subgénero pero de producción nacional. La pregunta lleva a un callejón sin salida. No las han leído porque no pueden encontrarlas fácilmente en librerías ni en cualquier biblioteca. ¿Esto es culpa del lector? Hay un desabasto de este material y uno fácilmente podría atribuir la culpa a las casas editoriales. Asumiré que es cierto. La culpa es de las editoriales que ya no las imprimen. Ahora pensaré que, utópicamente, esas obras se reeditan o se reimprimen y ya podemos encontrarlas en cualquier librería cercana. Como lectores, ¿las compraríamos?, ¿las leeríamos?, ¿dejaríamos a un lado nuestros hábitos de lectura para darle una oportunidad a la ciencia ficción mexicana?

¿Cómo entendemos, entonces, en México el valor de un libro de ciencia ficción? Fernando Escalante Gonzalbo le asigna dos valores a los libros: uno simbólico-intelectual-cultural y otro como objeto de consumo. Tomando esto en cuenta, no es arriesgado afirmar

que el valor asignado a un libro de ciencia ficción, usualmente es el de un objeto de consumo que ofrece satisfacción y entretenimiento inmediatos. Pareciera que, al menos en México, un libro de este subgénero no ofrece ningún valor intelectual al lector ni al escritor. Quizás de ahí provenga la negativa de los autores no sólo de escribir ciencia ficción sino de encasillar lo ya escrito en la literatura fantástica.

Si, como dice Siebenmann, el *boom* latinoamericano tuvo éxito porque cumplía las expectativas de renovación narrativa y de conformación de identidad cultural e intelectual y afirmación de una madurez artística, no es de extrañarse que la ciencia ficción no ocupe un lugar preponderante en el panorama literario del continente —y de México, por supuesto—. Si bien es cierto que Orlando Mejía Rivera propone que el género ya ha comenzado a presentar ciertos rasgos característicos en tanto que producción latinoamericana —como se vio en el capítulo anterior—, habría que ponerse a pensar si su auge ya ha llegado. Su producción es más abundante que hace cincuenta años, cierto, pero ¿en realidad es desbordante?. Tal vez el *boom* sentó las bases estilísticas narrativas e intelectuales que interfieren con la ciencia ficción. Y es que la ciencia ficción casi no se ocupa de las sagas familiares ni de las revisiones históricas de las dictaduras, ni de lo maravilloso que es vivir en París como exiliado. ¿Cómo rescatar los valores culturales-intelectuales de América Latina con un subgénero que es considerado “menor” precisamente por no amoldarse al *boom*? ¿Cómo innovar narrativamente con un género que no encuentra cabida en el panorama literario construido por la élite intelectual que conformó el *boom*? Tal vez lo que hace falta es que los escritores de ciencia ficción tengan un peso mucho más activo en la élite cultural del país como en su tiempo lo tuvieron Amado Nervo, Juan José Arreola y Carlos Fuentes, quienes incursionaron brevemente en el subgénero aunque no todos hayan participado en el *boom*. Claro que eso

nos dejaría otro problema: ¿realmente el éxito<sup>60</sup> de la ciencia ficción nacional depende de la participación de sus escritores en el campo cultural? Es difícil decirlo. No obstante, hay que considerar que, como el ejemplo de Vargas Llosa en *El País* lo demuestra, las figuras consagradas involucradas en la élite cultural —que, incluso, en ocasiones alcanzan niveles diplomáticos— tienen una mayor plataforma para alzar la voz y hacerse notar.

Ahora bien, hablando del poco éxito de la ciencia ficción en México y en el resto del continente, basta recordar las reflexiones de Bourdieu sobre el “no-éxito”, pues en el siglo XIX éste parecía, en ocasiones, ser más bien elegido que padecido por el autor. Habría que pensar si los autores de ciencia ficción en verdad quieren ser reconocidos y alcanzar la fama. ¿Y si en realidad están cómodos confinados en su entorno familiar literario? ¿Qué tal que la ciencia ficción no es el subgénero maldito nacional sino el subgénero que nace y se desarrolla cómodamente en el anonimato? Esta sería la respuesta más sencilla a todos los cuestionamientos planteados hasta ahora. No obstante, todavía quedaría un asunto pendiente: ¿qué pasa con ese rechazo institucional hacia la ciencia ficción? Ya hablé de eso en este mismo capítulo, pero en el siguiente apartado quiero abordarlo desde una perspectiva más tangible, es decir, las relaciones jerárquicas que mantienen los subgéneros desde el punto de vista editorial y de distribución.

#### 2.2.6. Jerarquías y segregaciones

Para entender de manera amplia el comportamiento de la ciencia ficción dentro del campo literario hay que acercarse a la relación que éste subgénero mantiene con otros, porque lo

---

<sup>60</sup> Traducido en buenas ventas, numerosas reediciones de obras antiguas, en la creación de cuantiosos reconocimientos literarios, difusión masiva de las obras cienciaficcionalas y, sobre todo, en su reafirmación dentro del campo literario ya no como una manifestación literaria marginal.

cierto es que los escritores mexicanos, antes y ahora, sin importar el subgénero, están haciendo literatura. Tzvetan Todorov asegura que una manifestación de la modernidad literaria debe materializarse cuando el escritor rechace someterse a las convenciones de un género<sup>61</sup>. Esta valoración es importante en un contexto como el de la literatura mexicana porque los autores están escribiendo novelas y cuentos que no deben ser enjuiciados ni rechazados por pertenecer —o no— a algún subgénero específico. Porque, al final, ¿de dónde vienen los géneros mismos? Pues de otros géneros, por supuesto. Como bien apunta Todorov, lo que los define ahora son las transformaciones, inversiones, desplazamientos o combinaciones que han sufrido a lo largo del tiempo. Y ahí reside la incoherencia de resistirse o de menospreciar a un subgénero literario, pues estamos despreciando a la literatura en sí misma como un todo que engendró a ese hijo que no queremos aceptar. Ahora, si los subgéneros se institucionalizan o no, ese ya es otro tema, pues es evidente que se configuran en función de un horizonte de expectativas del lector como receptor e incluso de un modelo escritural para el autor.

Coincidiendo con la idea de Todorov, Alberto Vital asegura que los géneros son engendrados por otros géneros, especialmente por aquellos denominados mayores: “un género mayor prohija géneros menores. No los devora”<sup>62</sup>. Todos conviven en el mismo universo contemplando sus propias evoluciones y el nacimiento de géneros nuevos. Si pensamos en el libro de ciencia ficción como un *best seller* cuya calidad literaria puede ponerse en tela de juicio es porque, a lo largo del siglo XXI, este subgénero se ha manifestado a través de lo que Vital llama “literatura serial”. Estas sagas literarias —a veces muy extensas— propias de nuestra época “contribuyen a la consolidación de la vida editorial como

---

<sup>61</sup> Tzvetan Todorov, “El origen de los géneros”, *Teoría de los géneros literarios*, p. 31.

<sup>62</sup> Alberto Vital, *Quince hipótesis sobre géneros*, p. 70.

industria cultural”<sup>63</sup>. Y es que gracias a esta literatura serial, la ciencia ficción moderna ha tendido a formularizarse y a establecer un horizonte de expectativas sumamente concreto.

De acuerdo con Alastair Fowler, los géneros usualmente mantienen relaciones entre sí. La más común es la jerárquica, que tiene que ver con la “altura” de ciertos géneros. Esto se relaciona mucho con la participación intrínseca de las bibliotecas y librerías en tanto que son espacios de difusión de la literatura. Por ello, Fowler acierta al apuntar que, sobre todo en las librerías, la segregación es evidente. No por nada vemos secciones dedicadas a la literatura mexicana, hispanoamericana y universal que, por si fuera poco, están completamente separadas de la novela de terror, de ciencia ficción, novela erótica, etcétera. En este sentido, parece que existe una distinción “relativamente estable entre los tipos de novela verosímil y varios otros géneros”<sup>64</sup>. Con esto entendemos que los subgéneros periféricos —que tan claramente se ven en una librería— sufren una segregación de acuerdo no sólo a su estigma jerárquico —casi siempre “bajo”— sino a lo que Fowler llama géneros “verosímiles”, es decir, aquello que no pertenece a una realidad plenamente identificable. ¿Pero esa verosimilitud tiene que ver con el realismo? Es entendible que podamos asimilar en términos verosímiles de manera más sencilla *La fiesta del chivo* de Mario Vargas Llosa que *La torre y el jardín* de Alberto Chimal. ¿Pero qué pasa con *Aura* de Carlos Fuentes o con *Pedro Páramo* de Rulfo? ¿Su verosimilitud es tan evidente como para no segregarlas? ¿Por qué no poner a la obra de Rulfo en literatura fantástica y la de Fuentes en literatura de terror o, mejor aún, a ambas en los *best sellers*? Aunque sea de manera muy tangencial, las dos cumplen con los requisitos para insertarse en ambos círculos. ¿Qué pasa entonces con esta distinción entre géneros? Da la impresión de que estas relaciones entre géneros que menciona

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>64</sup> Alastair Fowler, “Género y canon literario” en *Teoría de los géneros literarios*, p. 116.

Fowler operan de manera distinta en cuanto interviene el nombre de un autor perteneciente a un grupo jerárquico.

De esta manera queda claro que la segregación se da no sólo en su relación con la élite cultural, sino también en las instituciones con capital económico que distribuyen las obras. Las preguntas hasta ahora planteadas ofrecen pocas respuestas pero muchas cosas en qué pensar. Lo importante es estar conscientes de que, en primer lugar, no toda la ciencia ficción mexicana es buena ni exitosa pero no por ello digna de ser ignorada; que su público lector se comporta de manera a veces impredecible pero que ese comportamiento está ligado a las cuestionables decisiones editoriales que determinan la continuidad de algunas obras en el mercado editorial. En segundo lugar, es preciso entender que las plataformas digitales están favoreciendo mucho a la ciencia ficción. El problema de este tipo de éxito digital es que sólo ofrece difusión —y proyección editorial— pero no precisamente calidad y eso es lo que más hace falta. El ingenio necesario para escribir ciencia ficción en pleno siglo XXI debería dedicarse a engendrar algo que atraiga al lector por su calidad literaria y también por su soporte digital.

### 3. La ciencia ficción en México

En los capítulos anteriores abordé la ciencia ficción en México desde la perspectiva de su conformación temática, su vínculo con la industria editorial y también en relación con sus lectores. Ahora entraré de lleno a analizar algunas de sus manifestaciones específicas dentro de las letras mexicanas. No se trata de hacer un repaso cronológico exhaustivo de cada una de las obras cienciaficcionalas que han aparecido a lo largo de sus casi tres siglos de existencia en la literatura mexicana —existen libros que han hecho un gran trabajo en ese sentido<sup>65</sup>— sino, más bien, echar un vistazo a las más importantes y estudiar su evolución literaria a lo largo de los años y cómo, de manera conjunta, han consolidado al subgénero dentro de las letras mexicanas. De tal manera que, aunque tenga que dar saltos un tanto bruscos en el tiempo entre obra y obra, la intención es dar un vistazo al panorama general de la ciencia ficción nacional y lo que establece sus diferencias y resalta sus similitudes con la de otras latitudes.

#### 3.1 ¿Por qué surge la ciencia ficción en México?

Para contestar esta pregunta, es conveniente asumir —como Alberto Vital sugiere— que las competencias literarias son universales y que cada individuo “posee las capacidades básicas para producir los nutrientes que son el sustento de la creación literaria. Cada quien tiene competencias expresivas y simbólicas”<sup>66</sup>. Somos, entonces, seres capaces de crear literatura. Por lo tanto, si cualquiera de nosotros puede engendrar y consumir una pieza literaria, con

---

<sup>65</sup> *La ciencia ficción en México* de Gonzalo Martré y *Utopías y Quimeras. Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción* de Gabriel Trujillo Muñoz son dos libros que contienen un recuento cronológico mucho más detallado, a los cuales, por cierto, esta investigación debe mucho.

<sup>66</sup> Alberto Vital, *Quince hipótesis sobre géneros*, p. 13.

más razón los escritores logran claramente explorar diversos puntos de vista estéticos y temáticos que los hagan transitar por cualquier subgénero literario gracias a esa misma capacidad expresiva. Debido a esto, las preocupaciones temáticas que aborda la ciencia ficción no deben restringirse en ninguna condición geográfica ni tecnológica que presente su país de origen. Decir que en México, Sudáfrica o Tahití —o cualquier país que no sea científicamente dominante— no puede haber ciencia ficción es como decir que ese país no posee las competencias literarias universales de las que habla Vital.

Ahora bien, pensemos que esa polémica quedó atrás y asumamos que, en efecto, cualquier individuo en cualquier punto del planeta puede contar cualquier tipo de historia. No es extraño, entonces, que un escritor incursione en varios géneros y subgéneros a lo largo de su trayectoria. Por supuesto que para hacerlo tiene que tener en cuenta que “asumir los desafíos y las posibilidades de un género se sustenta en un pacto del autor consigo y con los lectores potenciales”<sup>67</sup>. Ese pacto es una derivación forzosa del camino intelectual y vital del autor que lo lleva a considerar con viabilidad su expansión creativa y narrativa. Resulta, entonces, que la incursión en la ciencia ficción está acompañada de retos y posibilidades que también otros subgéneros conllevan y por ello no debemos de mirarla de soslayo. Incursionar en la ciencia ficción es tan válido y productivo como incursionar en cualquier otro subgénero. No debe sorprendernos, entonces, que autores como Amado Nervo, Julio Torri, Rafael Bernal, Juan José Arreola, Salvador Elizondo, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Homero Aridjis e Ignacio Padilla, por nombrar algunos, hayan incursionado despreocupadamente en la ciencia ficción. Sin embargo, hay que llamar la atención sobre un punto particular y es que prácticamente todos esos escritores sólo cultivaron la ciencia ficción en cuentos y no en

---

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 23.

novelas. Esto es importante porque la mayoría de esos mismos autores tienen varias novelas en su trayectoria literaria, lo que hace que uno se pregunte por qué no se acercaron a la ciencia ficción mediante una novela y no solamente como cuento. Pienso que se debe, en primera instancia, a que el relato corto ofrece la oportunidad de desarrollar una idea en una breve extensión sin alcanzar las cuotas exhaustivas de dedicación y esfuerzo creativo que exige una novela. Además, si lo que se quiere es incursionar en algún subgénero, el cuento es la mejor aproximación por esas mismas razones. Y esto se confirma si consideramos que gran parte de los autores mencionados son, esencialmente, más cuentistas que novelistas. Por lo tanto, el dominio que ejerce el relato por encima de la novela de ciencia ficción se debe, más que a un asunto de rechazo al subgénero, a un asunto de alcance y comodidad narrativos. Si tomamos como ejemplo, por decir algo, a Asimov y Bradbury, grandes exponentes de la ciencia ficción, también encontraremos que su producción cuentística de este subgénero rebasa considerablemente a su producción novelística. De esta forma, se entiende que el cuento de ciencia ficción es, en sí mismo, casi un subgénero derivado.

Es entendible que el lector de ciencia ficción mexicana tenga un prejuicio determinado sobre la calidad de éste subgénero en las letras nacionales: que es poco creíble, que está mal hecho, etcétera. Resulta difícil culparlo si tomamos en cuenta que nuestro imaginario cultural como mexicanos, en relación con la ciencia ficción, está determinado la mayoría de las veces por el cine y no tanto por la literatura. En ese sentido, la ciencia ficción literaria y cinematográfica, aunque pertenecen a distintas plataformas, se han visto unificadas culturalmente a lo largo de los años. No es noticia que los productos cinematográficos, y los literarios también, nos lleguen mayormente de Estados Unidos y Europa. No obstante, es cierto que nuestra falta de compromiso hacia la ciencia ficción mexicana se manifestó, sobre todo, en el cine de mediados del siglo pasado. Era un cine que emulaba las grandes producciones

hollywoodenses con recursos mucho más precarios. En nuestro intento por imitar aquellas versiones, nos quedábamos tan cortos, que casi todo el cine de este subgénero se sentía burlesco, grotesco e incluso ridículo. Era un humor involuntario que impregnó el imaginario colectivo de un prejuicio hacia el cine mexicano de ciencia ficción —y la literatura también— que mencioné antes y que inmediatamente nos remitía a algo paródico, absurdo y, acaso, mal hecho. Aunque es entendible, es un prejuicio que no debe —y ciertamente ya no puede— tener lugar en la actualidad.

Más allá de discutir qué tan creíble o qué tan impresionante es la ciencia ficción mexicana, se trata de entender qué hacen los escritores mexicanos para concebirla. En ese sentido, para Alfonso Reyes “la ficción no crea en el sentido riguroso del término (...) sino que asocia y organiza la realidad”<sup>68</sup>. Reyes prefiere alterar verosímil por *verisímil*, es decir algo nuevo que se añade a lo ya existente. Por consiguiente, la ciencia ficción mexicana no se dedica a crear un panorama futurístico completamente nuevo, sino que reorganiza la realidad inmediata y la traslada a un futuro que casi nunca luce prometedor porque, aceptémoslo, el presente tampoco parece muy esperanzador para nosotros. En palabras de Ross Larson, quien realizó un breve estudio sobre la narrativa fantástica y de ciencia ficción en nuestro país, la ciencia ficción no representa un mero vehículo de entretenimiento sino “la sincera expresión de la preocupación por un presente que carece de virtudes humanas y sabiduría que parece guiarnos a un futuro desastroso”<sup>69</sup>. El oscuro futuro es una preocupación legítima de la narrativa mexicana y los autores que desfilaron por sus páginas lo confirman.

Repararé, ahora sí, brevemente las principales incursiones de las letras mexicanas en la ciencia ficción tomando como criterio de selección la forma en la que la obra en cuestión

---

<sup>68</sup> Sebastián Pineda Buitrago, *La Musa Crítica. Teoría y ciencia literaria de Alfonso Reyes*, p. 56.

<sup>69</sup> Ross Larson, *Fantasy and imagination in the Mexican Narrative*, p. 61. La traducción es mía.

ha conseguido abordar un tema relevante de su actualidad para después otorgarle, en tanto que visión cienciaficcional, una justa dimensión crítica y (o) reflexiva de nuestro presente y, a partir de eso, un esbozo del futuro. Esto me ayudará a entender cómo ha evolucionado el subgénero desde su primera manifestación hasta la más reciente; cómo se han modificado nuestras preocupaciones y expectativas por el futuro a lo largo del tiempo; de qué manera la ciencia ficción nacional ha jugado con el espacio —si se ha anclado en la Tierra y, de ser así, en un México reconocible, o en un territorio neutro, o si más bien se ha trasladado a los confines más alejados del universo—; de qué modo el subgénero ha contribuido a replantear nuestro vínculo —cada vez más indisoluble— con la tecnología y sus repercusiones en nuestra sociedad y, finalmente, cómo es que nuestra concepción de mortalidad y humanidad se han visto afectadas por la literatura de ciencia ficción.

### 3.2. Antecedente

Adrián Curiel Rivera afirma que la ciencia ficción se consagró con *Frankenstein*, de Mary W. Shelley, publicada en 1818<sup>70</sup>. Y esto se debe a que, a pesar de la improbabilidad de su premisa, ésta está cimentada en una base científica: el proceso de resurrección no es tratado como un suceso paranormal sino como un experimento puramente científico. Pero mucho antes de la obra de Shelley, ya se habían manifestado varias creaciones cienciafccionales. Estas obras mostraban una preocupación específica: la Luna como un territorio habitable, peligrosamente disponible para una futura incursión. Plutarco aproximadamente en el 70 d.C. escribió “De facie in orbe lunae” —reunido en su *Moralia*— en el que relataba los ires y

---

<sup>70</sup> Adrián Curiel Rivera, “Los viajes lunares de Cyrano de Bergerac y del padre Manuel Antonio de Rivas”, *Sizigias y cuadraturas lunares*, p. 18.

venires ” de la Tierra a la Luna de unos seres con poderes extrasensoriales llamados “selenitas. Pero más allá de Plutarco, existieron otros dos relatos interesantes sobre viajes lunares, escritos por Cyrano de Bergerac y Manuel Antonio de Rivas. Este último de origen mexicano, mejor dicho novohispano, lo que confirma nuestra inclinación histórica hacia el subgénero. Manuel Antonio de Rivas fue un monje franciscano radicado en Yucatán que en 1773 escribió la primera obra cienciaficcional de toda Latinoamérica, llamada *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un ancítona o habitador de la luna y dirigidas al bachiller Don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de Kyries 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, para el año del señor 1775*. Es un relato sobre un viajante que llega a la Luna y conoce a sus habitantes, quienes le dan permiso de recorrerla. Como puede verse, este primer esbozo cienciaficcional en México se emplaza lejos de la Tierra. Esto, como veremos más adelante, fue modificándose conforme el subgénero fue afianzándose en la literatura universal. Su ubicación espacial comenzó a anclarse también en la Tierra, como es el caso de la ya mencionada *Frankenstein*. No obstante, al ser un primer esbozo nacional del subgénero, es comprensible que su acercamiento a la tecnología y su visión futurista sean prácticamente nulos.

Sin embargo no cabe duda de que, si seguimos la línea de pensamiento de Jorge Martínez Villaseñor que mencioné en el capítulo 2, este relato es enteramente de ciencia ficción y no de fantasía, como inmediatamente lo clasificó Carolina Depetris en el estudio publicado en 2009<sup>71</sup>, puesto que las observaciones del viajante y de los habitantes de la luna

---

<sup>71</sup> Esta muy agradecerable edición de la UNAM del relato de Manuel Antonio de Rivas incluye el proceso inquisitorial al que fue sometido el autor, una reproducción de los pergaminos originales y dos análisis previos a cargo de Carolina Depetris y Adrián Curiel Rivera. En el texto de Depetris, titulado “Viaje fantástico y escolástica inquisitorial: el derrotero lunar del fraile Manuel Antonio de Rivas”, la estudiosa

siempre están basadas en datos científicos que, aunque eran rudimentarios en el siglo XVIII, significaron las bases para el estudio de la ciencia moderna, como la distancia estimada entre la Luna y la Tierra y la medida de circunferencia de la primera. Aunque, siendo honestos, podemos excusar un poco a Depetris si ponemos a discusión el hecho de que una obra pueda o no pertenecer a un subgénero que aún no existe como tal en la época en la que es escrito, pues el término “ciencia ficción” como tal surgió hasta 1926. En este sentido, podemos justificar la reticencia a incluir la obra de Manuel Antonio de Rivas en un subgénero que aún no era conocido como ciencia ficción, pero lo que resulta inexcusable es mirarla hoy como si fuera una obra de corte fantástico ignorando que su realización —en tanto que viaje lunar— dejó ya de ser irrealizable. De este modo, *Sizigias y cuadraturas lunares* se ubica entre la vertiente de viajes espaciales que cada vez se vuelven menos ficcionales.

Cabe preguntarse, entonces, si las creaciones que cumplían con las características del subgénero —aún antes de que este existiera como tal— pertenecen a la ciencia ficción, aunque hayan sido escritas sin la conciencia de su subgénero inherente. Desde luego, es entendible que en el siglo XVIII un viaje a la Luna pareciera una mera fantasía, pero ahora, no sólo es cosa del pasado, sino que representa un tópico constante para la ciencia ficción moderna. Es excusable que antes del siglo XX, este tipo de historias se asimilaran como fantásticas. Pero hoy, habiendo atestiguado el lanzamiento de sondas enviadas a Júpiter y Marte y después de pisar la Luna, eso no tiene justificación. Con este comentario, empecemos, pues, el recorrido por la ciencia ficción nacional, desde el siglo XIX hasta nuestros días con los criterios que mencioné al comienzo de este capítulo.

---

incomprensiblemente se cuida mucho de usar el término “ciencia ficción”, a diferencia de Curiel Rivera, quien no teme indagar en las repercusiones que el relato de Rivas trae al subgénero cienciaficcional.

### 3.3. Obras importantes y fundacionales

Gonzalo Martré, en su libro *La ciencia ficción en México*, además de hacer un valiosísimo listado cronológico de las obras más importantes del subgénero en México, asegura que la ciencia ficción puede dividirse en cuatro etapas:

- Precursores (1775-1933): incluye el primer cuento cienciaficcional de México escrito por el monje Manuel Antonio de Rivas y la primera novela del género, *Querens* de Pedro Castera y la influyente *Eugenia* de Eduardo Urzaiz.
- Revistas especializadas (1934-1963): publicación de cuentos y realización de traducciones de obras clásicas del género. Según Martré, algunos escritores consolidados, como Rafael Bernal y Juan José Arreola, exploraron el género de ciencia ficción en este período.
- Primera generación de autores del género (1964-1983): podemos hablar de la incursión de Carlos Olvera, Tomás Mojarro en novela y José Emilio Pacheco en la narrativa corta cienciaficcional con “La catástrofe”.
- Autores contemporáneos (1984-): Mauricio José Schwarz, José Luis Zárate, Bernardo Fernández, Alberto Chimal, Ignacio Padilla y muchos otros entran en escena en este periodo.

El problema con este listado es que, a pesar de que divide claramente las manifestaciones cienciafccionales cronológicamente en grupos, lo cierto es que hay algunos espacios temporales dentro y entre ellos que carecen de obras dignas de mención. Dicho eso, espero justificar los bruscos saltos temporales entre una obra y otra dados a continuación.

La primera novela de ciencia ficción en México fue escrita por Pedro Castera en 1890 y lleva por título *Querens*<sup>72</sup>. La revisión de esta obra es imprescindible para mi estudio no sólo por ser la primera novela del subgénero sino también por ser la primera aproximación a la cercana relación que conecta la ciencia ficción con la filosofía y también por ser una de las primeras creaciones literarias cienciaficcionalas mexicanas que se adhirieron a la vertiente de la experimentación científica, misma a la que también se acercaría Amado Nervo con su cuento “El sexto sentido”. En *Querens* se puede ver el entusiasmo de su autor por las infinitas posibilidades de la ciencia y las respuestas que ésta puede ofrecer sobre los secretos de las capacidades humanas. Es una historia sobre los alcances del hipnotismo y las probabilidades de transmitir pensamientos y conocimientos de un cuerpo a otro mediante un vínculo creado magnéticamente. Un científico erudito en química, herbolaria, biología y física —como un Fausto moderno que tiene todo el conocimiento disponible al alcance de su mano y, sin embargo, le resulta inútil para comprender la esencia de la humanidad— utiliza el cuerpo de una joven con discapacidad mental para ejecutar su experimento: verter su conocimiento en ella mediante la hipnosis y el magnetismo. Conforme su experimento tiene éxito, se da cuenta de que puede intentar lo aparentemente imposible: replicar en ella sus sentimientos, su odio y su pasión por objetos y personas, incluso engendrar en ella el amor por alguien más. Al final fracasa porque la joven, atrapada entre una generación forzada de ideas y pasiones, pierde la conciencia y la voluntad de vivir, pero poco importa para él porque los avances científicos requieren sacrificios. De esta forma, Castera estructura todo el discurso de su obra sobre una base científica; utiliza sus conocimientos sobre las propiedades del magnetismo y la estructura cerebral para darle credibilidad a su creación y así tender un puente entre la

---

<sup>72</sup> Incluida en una edición recopilatoria de editorial Patria de 1987 junto a *Impresiones y recuerdos; Las minas y los mineros; Los maduros y Dramas de un corazón*.

ciencia y lo teóricamente imposible. Es una obra que explora la ciencia ficción no tanto en su dimensión cósmica sino en una dimensión más interna e individual, dando pie a una espacialidad que no resulta precisamente geográfica porque no hablamos de una importancia territorial específica que sea cósmica o terrestre. En lugar de eso, nos encontramos ante una obra que se preocupa por las posibilidades científicas que los elementos de la naturaleza en el presente ofrecen y que entiende el cerebro como un universo tangible pero inexplorado, acaso igual de inabarcable que el propio cosmos. Además, Pedro Castera incurre, de forma tal vez un poco velada, en una interesante discusión filosófica que plantea la pregunta ¿las pasiones, las sensaciones, los sentimientos —y, por ende, el alma— pueden ser replicados? Esta reflexión es un poco semejante a la del escritor Philip K. Dick en su famosa novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), en la que los androides logran adquirir consciencia, sentimientos y, de paso, aquello que llamamos alma. Demostrando, con ello, que la tecnología ha rebasado a la humanidad misma, que se ha vuelto más compasiva, más “humana”. *Querens* se ocupa de abrir la reflexión sobre la imposibilidad de replicar o engendrar los sentimientos y las pasiones. Esta novela significa un acercamiento a una especie de proto inteligencia artificial. Así, en lugar de descargar información en un recipiente tecnológico digitalmente, hablamos de transmitir el contenido indefinible del ser humano en otro cuerpo sin ayuda tecnológica, sólo química y físicamente. Aunque escrita en 1890, *Querens* hace lo posible por ser atemporal y, gracias a ello, se convierte en el primer vistazo al germen de una inquietud tecnológica futura. En la introducción a la obra, Luis Mario Schneider define esta novela como “una mezcla entre el misterio hipnótico y la ciencia reveladora” y se refiere a ella como la “novela más rara de Pedro Castera”. Como se puede ver, Schneider tampoco puede admitir —o no quiere— que *Querens* pertenece a la ciencia ficción. Es el mismo caso de Carolina Depetris y su introducción al relato de Manuel Antonio

de Rivas; parece que a ambos estudiosos les cuesta aceptar que la ciencia ficción es un subgénero real y que sus autores estudiados hayan incursionado en él.

Amado Nervo quizá sea el escritor mexicano de principios del siglo XX que más se acercó a la ciencia ficción —y a su consiguiente preocupación por lo que deparaba el futuro—, sobre todo en sus relatos: un ejemplo es “La última guerra”<sup>73</sup> de 1906. En este cuento, Nervo hace gala de sus habilidades narrativas para despojarse del romanticismo decimonónico que sí impregnaba su relato breve *El sexto sentido* —en donde consigue hacer una reflexión sobre lo complicada que resulta la noción de “futuro” vinculada específicamente con el amor y las relaciones interpersonales— y *Querens* de Castera. En su lugar, con “La última guerra” consigue utilizar los postulados evolucionistas para preguntarse si en verdad los humanos somos la última y máxima etapa evolutiva. “La última guerra”, situada dos mil años en el futuro y cercana a la vertiente apocalíptica y la del salto evolutivo que expliqué en el capítulo 2, propone un escenario en el que la humanidad dejó atrás su naturaleza violenta y asumió una actitud pacífica y noble entre sus individuos. No obstante, el reino animal evolucionó hasta el punto de adquirir una forma de consciencia avanzada y un lenguaje eficaz que les permitió conspirar para recuperar el mundo que, antes de la aparición del hombre, le pertenecía por completo. Podría pensarse que un cuento que incluye animales que hablan pertenece más bien al subgénero fantástico, sin embargo es importante subrayar que el enfoque que Nervo le da a esta revolución del mundo animal nace desde postulados evolutivos y no desde lo mitológico o fantástico, además de que está ubicado totalmente en el futuro, justo en las faldas del Ajusco, donde se origina esta revuelta. El narrador, asumiéndose como uno de los últimos sobrevivientes de la especie humana, relata, con una

---

<sup>73</sup> Este cuento fue reunido en *El sexto sentido y otras historias extraordinarias*, editado por la UNAM en 2015 con selección y presentación de Gustavo Jiménez Aguirre.

maestría casi ensayística, la evolución —y posterior rebelión— de los animales contra el cruel yugo de los humanos. Es por estos motivos que “La última guerra” no deja dudas sobre su pertenencia al subgénero cienciaficcional, a pesar de que, de forma conservadora y un tanto confusa, Gustavo Gómez Aguirre en su presentación a este texto lo califique como “especulación futurista”. Amado Nervo consigue introducir una visión crítica sobre la naturaleza destructiva de los humanos que, aunque en el cuento pudo corregirse al pasar de los años, no evitó que la retribución por los errores cometidos desde el amanecer de la humanidad para con el género animal se convirtieran en la clave de su propia destrucción. Resulta fascinante, por ello, que el futuro que proyecta Nervo sea irremediabilmente bélico y destructivo a pesar de no querer serlo. Si bien es cierto que por momentos “La última guerra” roza la fantasía, plantea una interesante visión de un futuro que no está exenta de reflexión: aunque nuestros defectos sean corregidos, las marcas que dejamos en el pasado no pueden borrarse y, en el peor de los casos, llegan a perseguirnos.

Puede notarse ya una evolución interna de la ciencia ficción mexicana que ha avanzado con lentitud pero firmemente: si bien Manuel Antonio de Rivas en el siglo XVIII expresaba una clara inquietud por conocer la Luna que veía todas las noches desde su natal Yucatán y encontrar nuevas formas de vida inteligente —aunque sospechosamente parecidas a la humana—, esa precisa inquietud dio paso, casi un siglo después, a nuevas preguntas, como el origen del conocimiento, su transmisión cuerpo a cuerpo y la posibilidad de replicar los sentimientos y el alma para, dieciséis años después preguntarse qué tan lejos estamos del último eslabón evolutivo, qué tan posible es aceptar un futuro pacífico y cuántos de nuestros errores vendrán a cobrarnos factura en el futuro. Hay que destacar que, hasta este punto, la tecnología —o las posibilidades tecnológicas— no tienen un papel importante en el subgénero, pero que al avanzar el siglo encontrarían espacio.

Eso cambió con una obra clave para el subgénero, *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras*<sup>74</sup> de Eduardo Urzaiz, publicada en 1919. Esta utopía cercana a la vertiente del descubrimiento y experimentación científicos es importante en la evolución de la ciencia ficción mexicana porque fue una de las primeras en conjuntar tecnología y ciencia para crear una visión utópica de la sociedad mundial futura, en un espacio modificado geográficamente en el que el progreso humano ha llegado a su punto máximo. *Eugenia* está cimentada en el positivismo y el romanticismo de finales del siglo XIX y por ello no está exenta de una historia de amor no correspondido y de larguísimas descripciones. Pero dejando de lado esos aspectos, en esta historia vemos una sociedad cansada de las luchas de poder económico y político. La actividad comercial se ha globalizado, la estabilidad económica es una realidad y el Estado ofrece lo que debe ofrecer: salud y bienestar. No hay corrupción o injusticia y las guerras no existen más. De esta forma, *Eugenia* se emplaza en una geografía futura en la que las naciones han desaparecido y ya sólo tenemos confederaciones continentales integradas por pequeñas villas, pero Urzaiz se da el tiempo de ubicar su narración en un espacio identificable: una Mérida futurista renombrada como Villautopía. Lo más importante de *Eugenia*, sin embargo, es que vislumbra un futuro en el que la humanidad ya ha descubierto la forma de que el sexo masculino también logre procrear de manera exitosa —aquí yace el discurso científico: la inserción de un óvulo fecundado y una gestación de 281 días dentro de la cavidad peritoneal masculina— y el control del crecimiento de la población es una realidad. La perfección física y mental de la especie llega mediante la esterilización de los individuos “menos aptos”, lo que reduce la tasa de crecimiento demográfico y erradica cualquier tipo de propensión a enfermedades y defectos físicos. Así, en una visión menos

---

<sup>74</sup> Publicada por la UNAM en su colección Relato Licenciado Vidriera en 2006 con introducción de Carlos Peniche Ponce.

oscura, con menos tintes de inconformidad y denuncia y totalmente contraria a la que planteaba Margaret Atwood en *El cuento de la criada* (1985), en el que la mujer es prácticamente esclavizada y utilizada con fines fértiles y sus derechos han sido suprimidos, en *Eugenia*, los “gestadores” masculinos reciben remuneración por su labor y la mujer ha logrado independizarse de esa idea de maternidad ligada históricamente al sexo femenino. Dicho todo esto, no hay duda de que *Eugenia* debe ser inscrita en la ciencia ficción. No obstante, incomprensiblemente, Carlos Peniche Ponce en su introducción a *Eugenia*, prefiere utilizar el rebuscado término “anticipación sociológica” para definir el subgénero de esta obra. ¿Qué clase de subgénero es ese? Para agravar el asunto, en esa introducción menciona a Huxley y Wells pero por alguna incomprensible razón nunca se atreve a mencionar el término “ciencia ficción” a pesar de haber escrito ya los nombres de dos de sus máximos exponentes. Es más, el propio Urzaiz en el prólogo de su obra, se pone a la defensiva con el lector porque, según él, su novela será tomada como la “obra de un loco” por atreverse a vaticinar un futuro esperanzador para la humanidad. El propio autor se está defendiendo — incluso antes de empezar— por haber escrito ciencia ficción en un país que no parece tolerarla. Si es “anticipación sociológica” o no es una discusión ociosa porque hablamos de la creación de un texto que cumple con las características del subgénero cienciaficcional de forma contundente. Ya se ha dicho que la ciencia ficción no sólo habla del futuro sino también de “la imposibilidad que afronta una sociedad para concebirlo”<sup>75</sup>. El ejemplo de *Eugenia* es claro: la visualización de un futuro mejor pone en perspectiva el presente gris que nos aqueja.

---

<sup>75</sup> Luis C. Cano, *Intermitente recurrencia*, p. 69.

Veintiocho años más tarde, el siempre ingenioso Rafael Bernal publicaría *Su nombre era muerte*<sup>76</sup>, una novela que amplió los horizontes de la ciencia ficción en más de un sentido debido a que, en primer lugar, si bien Nervo ya se había aproximado a la vertiente del salto evolutivo, Bernal le da un giro particular: esta novela toma al ser más aparentemente insignificante e impensable de todos para maquinarse el fin de la humanidad: un mosquito. En segundo lugar, el escritor se aleja del espacio urbano y nos acerca a un territorio que normalmente es ignorado por la ciencia ficción: la selva, envolviendo su obra en una atmósfera húmeda, caótica y desconcertante que abarca la inmensidad del espacio selvático inexplorado y que da pie a la pregunta ¿qué formas de vida se esconden en la vastedad de la geografía terrestre? Es así como Bernal, inteligentemente, entiende que la amenaza de vida inteligente —igual o superior que la nuestra— no siempre tiene que venir del espacio ni de los alcances de la tecnología. También puede originarse en nuestro propio mundo, justo frente a nosotros. Esto ayuda al escritor a deslindarse de cualquier elemento tecnológico convencional de la ciencia ficción. *Su nombre era muerte* cuenta la historia de un alcohólico misántropo que decide vivir en medio del entorno selvático de Chiapas, alejado del resto del mundo. Ahí, mediante una observación detallada y paciente que le lleva algunos años, consigue descifrar el lenguaje de los mosquitos y comunicarse con ellos. Todo esto justo a tiempo para enterarse de que los mosquitos se comunican a lo largo y ancho del planeta entre ellos, como si cada uno fuera una célula de un enorme organismo que abarca el globo entero al mismo tiempo y que no sólo poseen una inteligencia extraordinaria sino que, por si fuera poco, no consideran a la humanidad —ni a cualquier otra especie— como inteligente, sino más bien como una fuente más de alimento y que, por ello, se declaran amos de la Tierra. Es

---

<sup>76</sup> Editada por quinta vez en 2015 por Jus en conmemoración por el centenario del nacimiento del autor, que incluye un prólogo de Alberto Chimal.

entonces cuando los insectos le revelan al narrador que planean hacerse con el control del planeta mediante la lucha cuerpo a cuerpo contra los seres humanos, a quienes superan en una relación de cientos de miles a uno. La forma en la que Bernal consigue aproximarse a la comunicación entre distintas formas de conciencia sorprende, en primera instancia, porque el escritor no recurre al tópico clásico de la ciencia ficción: la inteligencia extraterrestre o artificial. Esta conciencia sedienta de poder y venganza encarnada en los mosquitos viene de una forma de vida con la que convivimos todos los días en nuestro propio espacio y que, de cierta forma egoísta, nos parece intrascendente. Lo mejor de esta novela son los rasgos con los que Bernal dota a sus mosquitos: seres soberbios y tiránicos que se aproximan a una ideología totalitarista, con aires de superioridad y con una organización claramente jerarquizada. En pocas palabras, un reflejo de la humanidad misma en la máxima expresión de su avaricia y su empeño por creerse superior al resto de las especies. El mayor mérito de Bernal, entonces, es prescindir tanto del uso de la tecnología como del futuro mismo al ubicar su narración en el presente, lo que ayuda al escritor a establecer un importante nexo entre el fin de la Segunda Guerra Mundial, las ideologías que la incubaron y el implacable avance de los mosquitos en busca del dominio de las especies. *Su nombre era muerte*, tal como lo hiciera 1984, se convirtió, además de todo, en una voz de denuncia sobre las repercusiones políticas de las devastadoras guerras mundiales.

En 1952 llegaría “Baby H.P.” de Juan José Arreola —incluido en *Confabulario*<sup>77</sup> y adherido a la vertiente del descubrimiento y la experimentación científica—, un relato sorprendentemente original que, de cierta forma, se adelantó al argumento de *Monsters Inc.* (2001), la película de Pixar. Arreola describe, como si de un anuncio común y corriente de

---

<sup>77</sup> Juan José Arreola, *Confabulario*, México, Joaquín Mortiz, 1992, vigesimoséptima reimposición.

televisión se tratara, un pequeño artefacto conectado mediante pulseras, anillos y broches a los niños pequeños, y que recibe la energía emanada por ellos para convertirla después en electricidad, a diferencia del filme, en el que se obtenía la energía a partir de los sustos y los gritos de terror. Asombra, en primer lugar, que el autor imaginara un mundo en el que la energía corporal es convertida en electricidad con tanta facilidad que la vemos anunciada en televisión. Es en este punto donde el tópico de la invención científica toma un giro inesperado: lo que usualmente es una creación casi milagrosa que demuestra un apabullante genio científico —como en el caso de *La invención de Morel* o *El hombre invisible*— en este caso es puesto bajo la luz de la ironía distintiva de Arreola, lo que nos hace pensar, por otro lado, en una tomadura de pelo publicitaria de un artefacto que seguramente no funciona tan bien como lo vende su publicidad. Y ese es el segundo punto a destacar: Arreola arremete indirectamente contra la publicidad engañosa de la televisión que hoy, en pleno siglo XXI, seguimos consumiendo todo el tiempo. Encima, es curioso que el escritor haya prescindido de personajes y que no se preocupara por esbozar una temporalidad ni una unidad espacial en la cual emplazar su historia. De tal forma que “Baby H.P.” parece tener lugar en este mismo instante, mientras vemos cualquier programa de televisión utilizando sólo la descripción del artefacto y sus posibilidades y aplicaciones como todo escenario. Gracias a cuentos como “Baby H.P.” la ciencia ficción se manifiesta como una puerta para crear artefactos inexistentes y maravillosos, aunque no por ello exentos de cierta suspicacia sobre su funcionalidad.

Damos un salto de varios años para llegar a Carlos Olvera, quien publicó en 1968, en medio de la literatura de la onda, *Mejicanos en el espacio*<sup>78</sup> con fuertes influencias de José

---

<sup>78</sup> Publicada por Editorial Diógenes en 1968 con una primera y única edición.

Agustín y a la vez de Isaac Asimov, pues es una especie de ópera espacial impregnada de ese característico sello de buena parte de la ciencia ficción en México, mejor conocido como *nopal fiction* y del que hablaré un poco más adelante. La intención de *Mejicanos en el espacio* es armar una sátira de las aventuras espaciales y arrojar una crítica al ambicioso y desinteresado progreso tecnológico de las grandes potencias y al rezago —tecnológico y político— patético e inoperante que México sufre desde siempre. Todo esto aderezado con un toque de novela picaresca. Situada en el año 2145, el humano ha colonizado Marte, los satélites de Júpiter y, desde luego, la Luna. En esta expansión interplanetaria, el capitalismo y la corrupción también se han extendido a lo largo del sistema solar: Marte está lleno de tugurios y prostíbulos y las lunas de Júpiter son explotadas tanto por sus minerales como por sus combustibles. El narrador es un tipo que está harto de su sueldo miserable y de la monótona vida terrestre, por lo que decide embarcarse en una nave espacial para probar suerte en el negocio interplanetario y, de paso, aprovecharse de las ineficientes medidas de transparencia económica que rigen las nuevas colonias humanas. De este modo, *Mejicanos en el espacio*, más allá de ser una divertida ópera espacial, es una inteligente y satírica mirada a la voracidad y vulgaridad de la sociedad moderna que contamina y explota territorios vírgenes en su sed de poder, contagiando incluso a los marcianos de su ambición y egoísmo. El futuro imaginado por Olvera asombra porque, tristemente, luce exactamente igual que nuestro presente. La única diferencia es que en ese futuro la humanidad ya ha descubierto cómo llegar a Marte sin morir en el intento, pero fuera de eso, el 2145 es igual de corrupto y corrosivo que el 2018. El espacio en esta novela no resulta tan elaborado —como en *Eugenia*, por ejemplo—, porque parece que los nuevos lugares que los humanos pisan terminan por ser un triste reflejo de su planeta natal. La geografía y la atmósfera le tiene sin cuidado al escritor porque sabe que, como lectores, entendemos que esas nuevas colonias tienen la

misma basura, el mismo aire de impunidad y la misma contaminación que cualquier ciudad terrestre. La tecnología, en este caso, no es empleada para el bien de la sociedad o del futuro, sino sólo para ensanchar los bolsillos de las potencias mundiales y sacar un miserable provecho para los países rezagados como México. Dicho todo lo anterior, es fácil asumir que esta obra no se toma en serio a sí misma porque su intención es más crítica que estética, sólo hay que fijarse en la “j” de *mejicanos* para constatarlo o en el nombre del primer tugurio que el narrador visita: La muñeca loca del cosmos. *Mejicanos en el espacio* es una historia despreocupada que refleja al mexicano adicto a la aventura, al beneficio personal y su inclinación por el disfrute. Y ese, quizás, es su único defecto, pues a través del lenguaje coloquial y la parodia del melodrama mexicano clásico, el humor termina por inundar la mirada crítica del autor.

Hasta aquí, entre 1919 y 1968, la tecnología que había estado ausente en obras previas, ya se manifiesta explícitamente como un elemento esencial de la narración. Las aplicaciones tecnológicas han hecho posible la procreación dentro del cuerpo masculino, el desarrollo de un nuevo tipo de energía sustentable y la colonización de una parte importante del sistema solar. De esta forma la ciencia ficción nacional comenzaba a imaginar un futuro modificado geográficamente y con importantes avances tecnológicos. *Su nombre era muerte*, por otro lado, abre un paréntesis en el que introduce una perspectiva diferente de la espacialidad cienciaficcional que se vio en *Eugenia* y las diferentes maneras de abordar las posibles formas de consciencia en el universo, todo sin hacer uso de la tecnología que Urzaiz, Arreola y Olvera encontraron inevitable. Puede entenderse que el subgénero estaba encontrando nuevos caminos a través de diferentes historias pero que, gracias a autores como Bernal, también retomaba elementos tradicionales inexplorados u olvidados por la ciencia ficción.

En las siguientes décadas, el subgénero tomaría un rumbo mucho más oscuro, más alejado de la utopía y del humor para acercarse fielmente a la decadencia y el contexto violento que rodea a la sociedad contemporánea. El ejemplo más claro del rumbo pesimista que tomaría la ciencia ficción en nuestro país está en “La pequeña guerra”<sup>79</sup>, cuento de Mauricio José Schwarz publicado en 1984 y que ganó el primer Premio Puebla de Cuento de Ciencia Ficción ese mismo año. Este relato posee una imaginaria sobrecogedora que se anticipó temáticamente a la saga literaria, y posteriormente cinematográfica, *Los juegos del hambre* de Suzanne Collins. En un futuro no muy lejano, en una ciudad que no presenta rasgos concretos pero que es fácil pensar que puede ser cualquier ciudad del mundo, jóvenes de ambos sexos a partir de los diez años deben luchar a muerte en una especie de coliseo cual gladiadores en un evento —o, mejor dicho, todo un espectáculo mediático— transmitido en vivo llamado simplemente “Los juegos”, que se lleva a cabo un día al año. Los ganadores son recompensados económicamente y los vencidos mueren en favor de una radical medida en contra de la sobrepoblación mundial instaurada veinte años atrás. “La pequeña guerra” es brutal no tanto por el futuro gris que vislumbra sino porque, dentro de sus líneas, Schwarz se encarga de despojar de cualquier tipo de empatía a sus personajes guerreros —y a los brutales padres que los entrenan— y los transforma en seres carentes de misericordia e impulsos morales, emulando, de paso, la voracidad y competitividad que caracteriza la realidad de este siglo XXI. Aunque es cierto que el escritor no se toma el tiempo de delinear el espacio que enmarca su cuento en tanto que obra futurista, tampoco es que haga mucha falta. Después de todo, conocemos bien cómo es un coliseo, una arena o un estadio y cómo son las

---

<sup>79</sup> Este cuento junto con “El año de los gatos amurallados”, “Ruido gris” y “El viajero” es antologado por Bernardo Fernández en *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*, editado por primera vez en 2010 por Ediciones SM y que, hasta el 2016, cuenta con cuatro reimpresiones.

transmisiones en vivo de eventos “deportivos” masivos. En lo que sí consigue concentrar nuestra atención es en el salvajismo con el que estos jóvenes se enfrentan entre sí, en la forma en la que las exigencias de la realidad eliminan cualquier rastro de compasión o titubeo y en el torrente de sentimientos que inunda a los padres que ven pelear a sus hijos a muerte como algo inevitable. De esta manera, Schwarz echa un vistazo a un futuro que no tiene mucho que ver con tecnología, pero sí con la evolución de la concepción humana de la violencia y la muerte, con la acelerada e imparable tasa de crecimiento poblacional y la forma en la que la sociedad busca el entretenimiento mediante la destreza, todo en pos de la destrucción física y mental. La visión distópica del autor demuestra que el futuro —real y ficticio— cada vez se oscurece más.

Y así lo demuestra “El año de los gatos amurallados” de Ignacio Padilla, publicado en 1994 y ganador del Premio Kalpa en ese mismo año. Padilla, con este cuento, alcanza su registro más áspero y oscuro con el que da rienda suelta a la desesperanza y rabia que le dejó la experiencia del terremoto de 1985, nueve años antes. Esta historia gira en torno a un grupo de personas atrapadas en algún lugar subterráneo que temen salir a la superficie, pues han estado aisladas mucho tiempo tras el devastador terremoto que ha terminado con casi toda la vida de la Tierra. Sin agua y sin poder comunicarse con más sobrevivientes, este grupo de individuos se da cuenta de que los gatos han llegado a dominar en número y fuerza a los humanos. Padilla no ofrece muchas explicaciones sobre por qué sus personajes yacen atrapados, lo que sí sabemos es que la comida y la luz del día son elementos muy valiosos y que están dispuestos a hacer lo que sea para conseguirlos. En sus propias palabras, Padilla reflexiona que “la literatura de anticipación sólo puede aferrarse a cuanto hay de eterno y constante en la naturaleza humana (...) el miedo, la pasión y la violencia (...) Más que de un futuro posible, creo que el cuento habla de ese presente reiterado en el que el orbe viene

acabándose desde que comenzó a existir”<sup>80</sup>. Es interesante que el escritor se refiera a la ciencia ficción como “literatura de anticipación”. Para él, como para muchos otros, es cuestionable la idea de que exista realmente la ciencia ficción mexicana y, no obstante, involuntariamente quizás, se han acercado a ella. El espacio que envuelve “El año de los gatos amurallados” es hostil, oscuro, incierto, asimilado sólo a medias. El hecho de que sus personajes sobrevivan a penas bajo tierra, alejados de la luz del sol, de cualquier manifestación tecnológica y que convivan entre gatos salvajes despoja al cuento de cualquier elemento futurista y lo convierte en un esbozo postapocalíptico que no puede contener su voz de inconformidad y de denuncia ante el abandono y la desolación que el terremoto del 85 y de 2017, si actualizamos el contexto, dejó en los más desfavorecidos ante la clara negligencia del Estado. Esta es la otra cara que la solidaridad y empatía ocultaron. La ciencia ficción sirve para Padilla no como una plataforma en la cual elaborar un ejercicio de imaginación, sino para alzar la voz ante los terribles e inevitables sucesos que el pasado dejó y las secuelas irreparables que todavía hoy se hacen evidentes. Para mí, lo más relevante de este cuento de Padilla es que, similar a *Frankenstein* de Mary W. Shelley, consigue articular una consistente atmósfera terrorífica y desconcertante alrededor de su narración. Esta característica, a veces muy propia de la ciencia ficción, ha sido alcanzada por muchos otros autores y demuestra que el futuro, en tanto que reflejo del presente, a veces promete más terror que esperanza.

Siguiendo con ese oscuro futuro, “Ruido gris”, un deslumbrante relato de Pepe Rojo publicado en 1996 y muy próximo a la vertiente del cyberpunk, se acercó a un futuro casi inmediato en el que las posibilidades tecnológicas permiten instalar una pequeña cámara de video en los ojos de los periodistas, lo que les permite transmitir en tiempo real los

---

<sup>80</sup> Ignacio Padilla, “Epílogo” a “El año de los gatos amurallados”, *Viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*, p. 96.

acontecimientos más relevantes de la vida cotidiana. Similar, acaso, temáticamente a un par de episodios de la exitosa serie de televisión inglesa *Black Mirror*<sup>81</sup> pero anticipada por quince años. En ambos la tecnología ha dejado de ser complementaria y externa. En lugar de eso, el cuerpo humano es ya una extensión tecnológica, un recipiente más para su aplicación. “Ruido gris”, a la vez, se presenta como un vistazo a los peligrosos alcances de la nota roja en el siglo XXI y a la cada vez más peligrosa y manipuladora profesión periodística. Este cuento es una interesante reflexión sobre el futuro de los medios de comunicación y la forma en la que asimilamos la información. Porque, tal como lo expresa el escritor, parece que hoy en día las noticias más que informar, buscan entretener. En “Ruido gris” somos testigos del incesante deambular de un “reportero ocular” que recorre las calles de su sórdida ciudad en busca de noticias que mientras más explícitas, sangrientas y espectaculares sean, mejor remuneradas son porque todo lo que sus ojos registran son propiedad de la cadena de televisión para la que trabaja. Ese espacio urbanizado que rodea al personaje no se siente diferente a cualquiera que conozcamos, ese caos cotidiano lleno de violencia y salvajismo no es ajeno a cualquier metrópoli del mundo: se trata de un futuro que no ha cambiado mucho y de ahí su inmediatez. La tecnología interiorizada y asimilada al cuerpo que permite instalar transmisores en el cuerpo y cámaras oculares en los reporteros parece no haber contribuido de manera eficiente a la sociedad. No hablamos aquí de un avance científico encomiable, sino de una nueva aplicación tecnológica que sólo ha subrayado la miseria y la mezquindad que rodea a la humanidad: en ese futuro imaginado por Rojo, los reporteros reciben un sueldo

---

<sup>81</sup> Los episodios en cuestión son “The Entire History of You” y “Arkangel”, de la primera y cuarta temporadas respectivamente. En el primero, la humanidad es capaz de acceder a su memoria entera como si fuera una película, ya que cada cosa que ha hecho, visto y escuchado queda registrada para la posteridad, lo que permite rebobinar o adelantar los hechos registrados. En el segundo, una madre sobreprotectora decide instalar un dispositivo de tecnología todavía no probada en su hija que registra su ubicación y transmite a una pantalla remota todo lo que ve en tiempo real.

por transmitir asesinatos, explosiones, secuestros, asaltos y suicidios —que por cierto son los peor pagados debido a lo comunes y “poco originales” que se han vuelto—, lo que pone sobre la mesa la manera en la que estamos asimilando el entretenimiento y digiriendo las noticias, además de que supone un llamado a analizar el modo en el que la información se han convertido en un monopolio de exclusividad de tal o cual medio de comunicación. Encima, este cuento describe brevemente también un nuevo virus desatado por el ambiente constantemente electrificado en el que el ser humano se desenvuelve diariamente. La electricidad y las ondas electromagnéticas emitidas por todos los aparatos que nos rodean afectan al cerebro haciendo que el individuo se convulsione hasta morir. Por lo tanto, Pepe Rojo entiende que su cuento va más allá de ofrecer una aproximación crítica al siniestro futuro de los medios de comunicación; está consciente de que en un mundo así, la humanidad pronto se verá sumergida en un mundo virtual lleno de pantallas y sonidos, alejado totalmente de la realidad tangible. El autor crea un universo caótico, violento y desagradable en el que el periodismo cada vez está más cerca de la muerte y más lejos de la moralidad. Al igual que en “La pequeña guerra” de Schwarz, el entretenimiento parece no tener fronteras. La voracidad con la que los medios audiovisuales se apoderan de la consciencia y la forma en la que la tecnología ha empezado a deshumanizarnos es una constante fuente de preocupación de la ciencia ficción en todas sus plataformas. Otra vez los narradores mexicanos estaban acercándose a la terrible verdad.

A través del tópico de viajes en el tiempo, José Luis Zárate escribió en 1992 el cuento “El viajero” que, inscrito en la vertiente de la invención científica, se ha convertido en uno de los más famosos y celebrados de la ciencia ficción mexicana contemporánea. No se debe solamente a que recibió el Premio Puebla de cuento que, como ya mencioné, era uno de los más importantes en las letras mexicanas del subgénero, sino también a la afortunada mezcla

de subgéneros que confluye en él. El policial, la comedia negra y la ciencia ficción constituyen la base en la que se desarrolla la investigación de un simpático detective privado encargado de descubrir al autor del asesinato de su cliente, quien lo visita para decirle que fue asesinado dos años atrás y que, gracias a una máquina del tiempo de su invención, es capaz de llegar al presente para buscar a su asesino. Sí, con todo y los complejos giros dramáticos que implica manipular las líneas temporales en una narración, “El viajero” es quizá una de las piezas cienciaficcionalas más disfrutables que se han escrito en México, sobre todo porque no involucra una visión terrorífica de un futuro colapsado social y científicamente. Zárate no se preocupa, como tampoco lo hizo Arreola, por dibujar claramente un espacio futurista en el cual desarrollar su historia. En “El viajero” el caos cotidiano de la Ciudad de México —que no tiene nada de futurista— es retratado con normalidad. En cambio, el futuro, como dimensión temporal, es el espacio que Zárate utiliza para construir su cuento. Es el futuro mismo todo el espacio que el autor necesita, ya que su manipulación conecta a sus personajes y los vincula no espacial sino temporalmente. La invención científica que hace posibles esos viajes temporales en “El viajero” resulta caótica, tal vez inexplicable y debido a ello, la ciencia ficción es sólo una de las capas que envuelven este engañoso y entretenido relato policiaco con aires de las complejas tramas de Dashiell Hammett y con un detective rebosante de confianza en sí mismo que recuerda al Marlowe de Raymond Chandler. En este caso, la fusión de subgéneros que comenté en el capítulo anterior se puede notar claramente y permite, al mismo tiempo, observar la evolución temática de la ciencia ficción.

A diferencia del cuento de Zárate, “Un hombre es un hombre” de Gabriel Trujillo Muñoz escrito en 1999, regresa a la esencia pesimista que estaba dominando las letras cienciaficcionalas. En él, los seres humanos nos hemos extinguido del planeta, que ya solo

es habitado por máquinas. Sí, otra vez la ciencia ficción mexicana se ha anticipado al cine, en este caso a *WALL-E* (2008), otra película de Pixar. Pero el cuento de Trujillo Muñoz despliega una nostalgia pocas veces vista. Son las máquinas quienes echan de menos a los humanos, con todo y sus defectos inherentes. Son ellas quienes se sienten solas, abandonadas a tal punto, que deciden crear un holograma con apariencia de hombre para que les haga compañía, para engañarse a sí mismas aunque sea por un momento. Como un vistazo a la vertiente postapocalíptica y a los distintos alcances del cyberpunk, “Un hombre es un hombre” se ubica en un espacio neutro, aunque árido y desolado, como si de un *western* se tratara, en donde lo único imperecedero es la memoria de la humanidad plasmada en sus creaciones artificiales. Este falso hombre que es replicado por las máquinas a imagen y semejanza del humano hasta en sus vicios nocivos, como el tabaco, habla de la nostalgia de las máquinas por reproducir, en la medida de lo posible, a sus malogrados creadores, ahora ausentes. Estas creaciones abandonadas, perdidas en la inmensidad del espacio terrestre y carentes de objetivos, sólo atinan a recordar los tiempos en los que servían para algo. De manera que, a pesar de ya no existir, la humanidad o al menos lo que nos hace humanos, ha sido absorbido por las máquinas —que ahora sienten tristeza y afecto, lo que representa uno de los objetivos más ambiciosos de la inteligencia artificial— y, no obstante, ya no importa. Esa tendencia del cyberpunk a mostrar una tecnología que subyuga a sus creadores, es modificada por Trujillo Muñoz para echar un vistazo a una tecnología que a pesar de ser tan superior a la humanidad como para lograr sobrevivir al misterioso cataclismo que la aniquiló, no puede dejar de preguntarse para qué seguir existiendo si ahora su propósito se extinguió junto con el ser humano. La pregunta entonces es ¿qué quedará de la humanidad después de que haya sido borrada de la faz de la tierra?

Para 2008 llegaría Bernardo Fernández, Bef, con *El ladrón de sueños*<sup>82</sup>, una novela importante para este trabajo, entre otras cosas, por estar dirigida a un público joven. Esto me interesa porque, como planteé en el capítulo anterior, usualmente se tiene la idea de que toda la ciencia ficción, especialmente en México, está dirigida al público juvenil. Esa generalización cuestionable y a menudo errónea, en este caso —el único de los que he analizado hasta ahora— es acertada. *El ladrón de sueños* cuenta con elementos importantes de la literatura juvenil: personajes adolescentes que se embarcan en una aventura peligrosa, que en el proceso encuentran una amistad invaluable, y un científico loco que quiere dominar el mundo; además de tener un final feliz y de contar con ilustraciones a cargo de Patricio Betteo. La historia cuenta las aventuras de un grupo de niños marginales que son presa del Doctor Ventosa, un científico malvado que ha diseñado un artefacto que crea videojuegos a partir de las pesadillas que roba de los niños y que, además de pretender consolidar su industria de entretenimiento mundialmente, desea fervientemente tener a toda la juventud bajo su control. Es así como *El ladrón de sueños* explora la vertiente cyberpunk, pero de manera un tanto amable, sin meterse en discusiones filosóficas sobre la inteligencia artificial y la consciencia del tipo de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Si bien en este caso la tecnología es igualmente hostil, no se debe realmente a que actúe con total independencia consciente, sino que es manipulada y creada por una mente humana en un intento por someter a la juventud y conquistar objetivos capitalistas. De modo que la tecnología que imagina Bernardo Fernández está más cerca de explorar los alcances teóricos de la realidad virtual que de una futura humanización de la tecnología, como sí vimos en el cuento “Un hombre es un hombre” de Gabriel Trujillo Muñoz. Más allá de tratarse de un futuro en el que el ser

---

<sup>82</sup> Publicado por Almadía. La edición consultada para este trabajo es de 2015 y es la cuarta reimpresión.

humano es engullido por la tecnología cada vez más dominante, esta novela se acerca más a sus aplicaciones egoístas y terribles en pos de un objetivo individual. Otra de las razones por las que la obra de Fernández interesa a mi investigación es que se trata de una aproximación muy sutil a la novela de formación. *El ladrón de sueños* acaricia la *Bildungsroman* en tanto que viaje de autodescubrimiento y maduración. El personaje que narra la historia, Andrea, es una adolescente con problemas de identidad, que un día se encuentra con un grupo de jóvenes huérfanos que viven en la calle y que constantemente son presas del artefacto del Doctor Ventosa. Nace así entre ellos una amistad que une su soledad y desamparo con una misma causa: poner fin a los siniestros planes del científico. La manera en la que convergen sus miedos y convicciones reconfiguran la identidad de cada uno de ellos y unen sus caminos por el resto de su vida. Esta irrupción del escritor y narrador gráfico en la ciencia ficción no es la primera, pero sí la más accesible y, por ende, presenta una mirada que no es enteramente oscura y que le da espacio a la reflexión sobre la amistad y la convivencia entre distintas clases sociales. En comparación con el resto de obras que revisé previamente, *Ladrón de sueños* presenta una atmósfera un tanto pesadillesca a la par de colorida. Aunque está situada en una caótica urbe, no hay espacio para atmósferas sórdidas.

Desde 1773 hasta la fecha, se puede constatar que la ciencia ficción mexicana ha situado sus universos más allá de los límites nacionales. Lo mexicano se ha convertido en lo global: el despertar de las máquinas, la decadencia de las normas sociales y el estallido tecnológico han tenido lugar dentro y fuera de nuestras fronteras, en lugares sospechosamente parecidos a los confines de la geografía mexicana, poniendo así en perspectiva lo que somos ahora como sociedad y lo que podemos llegar a ser. Esta panorámica no alcanza a recorrer por completo el largo andar de la ciencia ficción nacional pero sí cada una de las vertientes

que se han explorado y cómo, a lo largo del tiempo, las preocupaciones no se han modificado mucho pero sí la manera de plasmarlas literariamente.

No obstante, hay vértices y plataformas de este subgénero que, aunque existen, casi no se les toma en cuenta por no ser consideradas propiamente cienciaficcionalas, como la literatura fronteriza, el *nopal fiction* y el cómic. De eso quiero hablar a continuación.

### **3.4 Otras caras de la ciencia ficción mexicana**

Los escritores mexicanos han conseguido de buena forma, como bien dice Héctor Fernández L'Hoeste reflejar el “resultado de un exacerbamiento exploratorio de ciertas características de la realidad nacional”<sup>83</sup>. No obstante, en pos de esta exploración de las posibilidades que la ciencia ficción ofrece, a finales del siglo XX, en México se hizo visible una nueva vertiente literaria: la literatura fronteriza. Y la ciencia ficción no escapa de ella. La literatura de frontera es un espacio en el que las letras mexicanas han encontrado un signo de identidad nacional, temática y estilística. Esta narrativa se puede encontrar, sobre todo, en cuentos y antologías preparadas por Bernardo Fernández y Pepe Rojo. Para Gabriel Trujillo Muñoz la frontera contiene “vidas al borde de otro mundo (...) es una estación de tránsito hacia nuevas maneras de ser y comportarse”<sup>84</sup>. Es una manera de ubicarnos, como mexicanos, entre un espacio que lleva a lugares nuevos, aunque no desconocidos, pero siempre sorprendidos e impredecibles.

José Luis Zárate, sin embargo, tiene una visión no tan iluminadora sobre esta literatura fronteriza, pues para él más bien son “descarnadas descripciones de personas en el límite (...) el sueño de un mundo mejor yace podrido en medio de la realidad”<sup>85</sup>. Para él, esta

---

<sup>83</sup> Héctor Fernández L'Hoeste, “El futuro en cuentos...” *Revista Iberoamericana*, 83, (259), p. 492

<sup>84</sup> Gabriel Trujillo Muñoz, *Utopías y Quimeras*, p. 174.

<sup>85</sup> José Luis Zárate, *Entre la luz*, p. 95.

literatura fronteriza representa con exactitud la situación migratoria del país. Porque su visión del subgénero, en toda su amplitud, es bastante oscura. Nuestra ciencia ficción no es primordialmente utópica porque nuestra realidad no lo permite, no podemos imaginar protagonistas mexicanos salvando el mundo trabajando en grandes laboratorios cuando más bien intentamos seguir con vida día con día. Él lo define como “poca ciencia, mucha ficción (...) los escritores no han buscado a la ciencia en su versión exacta; han preferido encontrarla en las ciencias humanas, y eso los acerca más al cyberpunk”<sup>86</sup>. Hemos preferido, o así parece, reinventar el pasado mediante el subgénero para no tener que enfrentar nuestro triste presente y el aún más oscuro futuro.

Hablando de las manifestaciones modernas —y no tan modernas— de la ciencia ficción, Alberto Chimal cree que la peor de ellas es la llamada *nopal fiction*, que se burla del prototipo anglosajón a través de situaciones o personajes que representan lo “típico” mexicano. Para él, estas obras no sólo se burlan más de lo mexicano que de la propia ciencia ficción sino que, para colmo, “terminaban por aprobar la venalidad, la bobería, la deshonestidad como características entrañables de nuestra naturaleza”<sup>87</sup>, todo esto como producto del “mal hábito nacional que es la resignación y de su justificación implícita”<sup>88</sup>. De esta manera, la *nopal fiction* parece no contribuir a la madurez de la ciencia ficción mexicana, sino más bien la hace retroceder. *Mejicanos en el espacio* de Carlos Olvera funciona como una *nopal fiction* que se burla de nuestra condición de rezago tecnológico y nuestra falta de valores sociales para armar una ópera espacial que critica y hace reír al mismo tiempo. Es una *nopal fiction* anómala que, aunque está representando lo típico mexicano que menciona

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>87</sup> Alberto Chimal, “Epílogo”, *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*, p. 236.

<sup>88</sup> *Idem*.

Chimal no se queda sólo en la parodia y en la risa fácil. Busca una mirada profunda de la condición real del mexicano en un mundo tecnológico.

De ahí que pueda verse que, a pesar de nunca haber estado exenta de altibajos, la ciencia ficción mexicana ha logrado alcanzar un nivel de madurez creativa y difusión que no puede ser ignorado. Esa difusión se hace más notable si revisamos otra de las múltiples plataformas con las que la ciencia ficción se ha acercado al lector mexicano: el cómic. En el caso de México, encontró su primer espacio en 1934 en la tira cómica llamada *Paquín* con un personaje llamado Simplón Colilla, un inventor de aparatos tecnológicamente avanzados y novedosos. En 1936, *Los Supersabios* retomaron esta idea otorgando el papel protagónico a un par de científicos que se enfrentaban a malvados científicos alemanes y rusos. *Korak, el hombre demonio* de José Gómez Torres aparece en 1937 y es el primer ejemplo de una tira cómica con la presencia de un robot como parte esencial de la trama.

A lo largo de las siguientes décadas, la aparición de extraterrestres, viajes espaciales y robots proliferaron en las páginas de publicaciones como *Capitán tormenta*, quien defendió al planeta de invasores de Júpiter y *El Alacrán*, un charro enmascarado que viajó al pasado colonial para embarcarse en grandes aventuras, hasta que en 1954 llegó la tira cómica protagonizada por El Santo, que emulaba sus aventuras cinematográficas en los que luchaba contra monstruos, alienígenas, científicos dementes y mujeres de Marte.

Pero es en 1965, cuando aparece *Kalimán* de Modesto Vázquez y Rafael Cutberto Navarro, que el cómic de ciencia ficción en México alcanza altos vuelos al estilo de *Doctor Who*. Seres interdimensionales, monstruos, extraterrestres y viajes en el tiempo desfilan por sus páginas y dejaron una huella indeleble en el imaginario cultural de los mexicanos. Hoy en día, aunque se sigue haciendo cómic de ciencia ficción en México, las lucrativas peripecias de *Kalimán* no han podido ser emuladas. No obstante, eso no ha mermado la

producción comiquera de nuestro país, pues en 1974, en las páginas de *Profesor Planeta*, creación de Cuauhtémoc Zúñiga y Luis Chávez, se exploraron fenómenos físicos, químicos y biológicos que cumplía una función tan divulgativa como de entretenimiento. Para 1991 llegaría *Ultrapato*, de Edgar Delgado, un ente con superpoderes otorgados por un par de guantes extraterrestres que no sólo juguetea con la ciencia ficción y la fantasía, sino con el género de superhéroes que se había perdido un poco desde los tiempos de *Kalimán*. En 2010 se fundó *Horizonte Cero* por Jaime Martínez, Abraham Martínez Azuara y RG Llarena, una publicación que ofrecía historias autoconclusivas que conjuga todas las vertientes de la ciencia ficción con alto contenido de crítica social. De seguir, el listado de manifestaciones cienciaficcionalas en el cómic mexicano sería largo<sup>89</sup>. Baste este pequeño recuento para dar cuenta de que el subgénero es terreno fértil para cualquier plataforma narrativa.

Ahora quisiera repasar algunas revistas que se han ocupado del tema a lo largo del tiempo. Aquellas que publicaron entre sus páginas relatos de ciencia ficción significaron un espacio fundamental para la distribución del subgénero. Tal es el caso de *Crononauta* fundada en 1964 por Alejandro Jodorowsky y René Rebetez que, con tan sólo dos números, se erigió como una publicación parteaguas en la historia de la ciencia ficción nacional, pues entre sus páginas desfilaron relatos de autores exclusivamente hispanohablantes, especialmente mexicanos, con ilustraciones de José Luis Cuevas, entre otros artistas. Siguiendo esa línea, a partir de 1970 las revistas *Espacio* y *Cosmos 2000* comenzaron a ampliar los horizontes del subgénero y publicaron traducciones de autores extranjeros, principalmente soviéticos. Para 1983, la revista *Ciencia y Desarrollo* —editada por el

---

<sup>89</sup> El número 28 de la revista *COMIKAZE* (junio de 2015) incluye un recuento del cómic de ciencia ficción en México escrito por Abraham Martínez Azuara que, además de ser más extenso y detallado que éste, también fue una fuente invaluable de información para este apartado.

CONACYT—, que previamente se dedicaba a la divulgación de temas científicos y tecnológicos, cedió su espacio a publicaciones literarias, entre ellas, cuentos de ciencia ficción. De esta revista nace el Premio Puebla de Ciencia Ficción que mencioné previamente. También hubo esfuerzos individuales por fundar revistas en pos de la difusión de la ciencia ficción nacida en México. Está el caso de José Luis Velarde y Guillermo Lavín, quienes fundaron en 1985 la revista *A quien corresponda* en Ciudad Victoria, Tamaulipas. Federico Schaffler, en Nuevo Laredo, fundó la revista *Umbrales* en 1992, en la que se publicaban cuentos de ciencia ficción y fantasía.

A lo largo de este capítulo, pudo confirmarse que la ciencia ficción en México se ha manifestado desde hace siglos y con temáticas que van más allá del mero apocalipsis o el peligroso apogeo de la tecnología. Las preocupaciones temáticas de los escritores de este subgénero literario se han presentado en distintas plataformas y han abarcado distintos horizontes. Si tuviera que hablar de rasgos distintivos en la ciencia ficción mexicana, tendría que mencionar primeramente el léxico de los mexicanos que, en mayor o menor medida, siempre está involucrado en las obras en tanto que es un rasgo definitorio del lenguaje, mas no como un asunto del neologismo del que hablé en el capítulo 1. Después vendría el espacio en el que se desenvuelven las narraciones: no es usual que la ciencia ficción se emplace en un México reconocible. El espacio siempre parece ser neutro y esto debido no a un intento por alejar al territorio nacional de narraciones que parecerían en primera instancia irrealizables en capitales espacios que no son capitales científicas, sino como una forma de expresar que el futuro nos alcanza a todos, no exclusivamente a países de primer mundo y, sobre todo, como un camino que lleva al entendimiento del desarraigo y de la homogeneización que la sociedad parece estar alcanzando poco a poco. Por último, podría hablar de una visión gris, un tanto pesimista del futuro. Las utopías prácticamente no tienen

cabida en la ciencia ficción mexicana. Las preocupaciones por el presente de México se reflejan en miradas desoladoras sobre el futuro. Sufrimos a manos del destino, de la tecnología —que casi no producimos— o de la humanidad misma, que cada vez se aleja más de su propia especie. Así, las letras mexicanas lentamente se han acostumbrado a un subgénero que pocas veces tiene cosas amables que decir, aunque siempre las diga con ingenio y buen tino.

## Consideraciones finales

Después de buscar la definición más convincente de ciencia ficción y entender sus vertientes; luego de explorar los problemas a los que el subgénero se enfrenta dentro del campo literario y frente a sus lectores y posterior al repaso cronológico de sus manifestaciones más relevantes, incluso bajo el riesgo de parecer repetitivo, me parece pertinente afirmar de nueva cuenta que la ciencia ficción mexicana —que se ha escrito desde hace siglos— existe. Negarla, por lo tanto, únicamente contribuye a su injusta deslegitimización como un subgénero real dentro de la literatura mexicana, tal como lo comprobé con las introducciones de Carlos Peniche Ponce y Luis Mario Schneider para *Eugenia* y *Querens*, respectivamente. Si la ciencia ficción escrita en México emplaza o no su narración en territorio nacional, es ya una cuestión de enfoques que compete a cada escritor y también a cada lector. Uno, como lector, puede reconocer ciertos espacios nacionales en la lectura y no habría muchos elementos para afirmar o negar esa percepción. Por lo tanto, la ciencia ficción mexicana existe no porque seamos un país de vanguardia tecnológica o de primer mundo, existe sencillamente porque es escrita por mexicanos con inquietudes legítimas arraigadas en lo más profundo del devenir de la sociedad. Eso sí, apela a nuestras más hondas preocupaciones sociales tanto como a nuestro sentido del divertimento. Sería favorable comenzar a buscar la manera de deshacernos del prejuicio que nos lleva a creer que aquello que entretiene y divierte forzosamente equivale a una mala obra literaria.

Hay elementos —y la manera en la que son usados— en las obras cienciaficcionales sobre los que puedo llegar a ciertas conclusiones. Uno de ellos es el espacio diegético. Puedo decir que no es usual que el espacio dentro de la narrativa nacional de ciencia ficción luzca alterado en demasía por la imaginación. Es decir, casi no vemos autos voladores ni

reconfiguraciones geográficas del tipo de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* o *Un mundo feliz*. Claro que hay excepciones, como el caso de *Eugenia* y *El ladrón de sueños*, pero generalmente vemos un espacio prácticamente inalterado. Las ciudades siguen igual de caóticas, violentas, corruptas y contaminadas. Ya sea que la obra esté emplazada en el futuro o no, la metrópoli parece no modificar ni un ápice su inherente salvajismo. Y esto es realmente interesante porque, aunque en la mayoría de los casos, los autores mexicanos se esfuerzan por no especificar de qué ciudad o país están hablando, todo luce preocupantemente familiar, como si no hubiera diferencias entre las urbes concebidas dentro de la ciencia ficción, como si el futuro no trajera ninguna clase de cambio. Es cierto también que no siempre son las ciudades las que albergan las creaciones de este subgénero. También está el desierto —*Un hombre es un hombre, Trasterra*— y la selva —*Su nombre era muerte*— como espacios solitarios, introspectivos, acaso igual de liosos, que denotan también una preocupación por extender los límites de la ciencia ficción a toda la geografía nacional.

Otro elemento es el tiempo. Como lo mencioné desde la introducción a este trabajo, la ciencia ficción no ocurre exclusivamente en el futuro. Su versatilidad reside en que también puede establecerse en un presente inmediato —que en el universo de la ficción luce distinto al nuestro— o en un pasado alterno —el steampunk—. Otra de las cosas que destacan de la ciencia ficción mexicana es que ese futuro, sobre todo cuando se trata de uno distópico, siempre se asemeja al presente. Es decir, podemos encontrar androides en las calles o transbordadores espaciales en cualquier esquina, pero fuera de eso, los problemas del día a día no desaparecen. La corrupción, el estancamiento, el entorno violento y la decadencia siguen ahí, alargando su sombra. La vertiente del steampunk, por ejemplo, casi no forma parte de las vías recurrentes de la ciencia ficción mexicana. Uno de los pocos ejemplos es *El réferi cuenta nueve* de Diego Cañedo, que describe una invasión nazi en México en un pasado

alternativo, pero que se acerca más a la ucronía que al steampunk. Como éste, los ejemplos son muy pocos y ciertamente parece que modificar el pasado no significa una necesidad para los escritores del subgénero en México. Eso habla, como ya dije, de la preocupación inevitable del futuro a veces predecible, a veces tan incierto a un mismo tiempo y no tanto del “qué hubiera pasado si...” que el steampunk ofrece.

Como se vio en los capítulos anteriores, la ciencia ficción mexicana está conformada por diversas variantes internas que obedecen a los distintos alcances temáticos que ofrece el subgénero y, lo mejor de todo, es que no excluye a ningún tipo de público. Hay tanto para lectores maduros como para los más jóvenes. Si bien es cierto que hay una mayor inclinación hacia el subgénero por parte de este último sector, no significa que sea una relación de totalidad. En este punto tiene que ver mucho la industria editorial, quien en su labor de imprimir y distribuir obras es responsable indirectamente, tal vez, de que mucha literatura de este subgénero nunca llegue a los anaqueles de las librerías. Y digo indirectamente porque a final de cuentas, el lector no puede deslindarse de esta compleja relación entre mercado y literatura. Parte del problema, por lo tanto, también es la falta de cultura literaria cienciaficcional mexicana. Ese prejuicio infundado que dice que en México no se hace ciencia ficción —y, si se hace, no es buena porque somos un país de tercer mundo que no produce tecnología— es equivocado. Es precisamente esa condición de país estancado en un perpetuo “ya casi”, en un semiprogreso, lo que valida la visión objetiva de nuestros alcances científicos y el sometimiento a la tecnología extranjera del que somos víctimas como sociedad. La ciencia ficción mexicana se encarga de poner sobre la mesa nuestros defectos como un país que quiere pero parece no poder salir adelante, que tiene ganas pero no los medios. Es exactamente esa falta de fe y ese conformismo lo que ha enviado gran parte de la ciencia ficción nacional al olvido y a la intrascendencia dentro de los estudios literarios. En

la introducción a este trabajo mencioné que uno de mis objetivos era demostrar que la ciencia ficción mexicana no sólo existe y tiene sus particularidades, sino que es realmente pertinente y está directamente relacionada con el tipo de lectores que somos y cómo nos acercamos a la malinterpretada literatura de masas. A lo largo de esta investigación constaté que, en efecto, subestimamos al subgénero a pesar de haber demostrado ser autosuficiente durante muchos años. El problema, y que tristemente no puedo remediar con esta tesis, es que mucha de la ciencia ficción que se ha escrito casi no se reedita ni se vende, sólo está perdida en los estantes de algunas bibliotecas.

Por si fuera poco, la nueva ciencia ficción nacional se está catalogando injustamente como una vertiente más de la literatura juvenil y eso nos pone en aprietos porque lo ideal es que sus productos lleguen a todos los sectores posibles del público lector-consumidor y, en cambio, se están atascando solamente en uno de ellos. Entonces, una de las vías libres de investigación —que quizás con un poco de suerte se vuelva en una de acción— que este trabajo deja pendiente es el desarrollo de una estrategia adecuada para la difusión de la ciencia ficción mexicana en todos los sectores del público lector-consumidor, porque es una realidad que quienes se sienten más atraídos por este tipo de literatura son los jóvenes, pero eso se debe a esa penosa categorización como lectura de evasión y de masas de la que es víctima y es en ese punto donde una adecuada campaña de difusión podría hacer la diferencia. Porque es irónico que, a pesar de ser catalogada como lectura de masas, la ciencia ficción engendrada por mexicanos casi no se lea. Es de ahí de donde se desprende la idea que planteé en el capítulo tres: creo que se trata de un problema interno de parte del público mexicano hacia su producción artística. Aquello que ha sido producido por letras anglosajonas parece no tener parangón en sus expresiones nacionales, a veces da la impresión de que los lectores no están dispuestos a darle la oportunidad al mismo subgénero si proviene de tierras

mexicanas. Es también en este punto donde la difusión ayudaría a concebir y reinterpretar la producción cienciaficcional de forma mucho más concreta y a redescubrir un universo literario tan diverso como fascinante.

Asimismo, este trabajo me llevó a entender que otro de los problemas a los que el subgénero se enfrenta es el hecho de que la industria editorial tiene en sus manos gran parte del destino de la ciencia ficción mexicana en tanto que producto del mercado. Con los ejemplos que revisé en el capítulo anterior y los cuestionamientos del capítulo tres sobre la importancia de las plataformas digitales, pienso que más allá de la compleja dinámica entre lector y obra, se trata también del olvido en el que han quedado muchas obras cienciaficcional precisamente porque la industria editorial las marginó al no reeditarlas o reimprimirlas. Tomando en cuenta esto, es importante considerar que una de las alternativas para evitar esta situación se encuentra en las plataformas digitales. El portal [www.cfm.mx](http://www.cfm.mx) resguarda información sobre obras y ensayos del subgénero incluyendo algunos cuentos íntegros, aunque su acervo es bastante reducido. Este tipo de iniciativas son necesarias para no dejar que las raíces históricas cienciaficcional mueran a manos de la industria. Es un arduo trabajo porque no sólo se trata de rastrear todas las obras en las bibliotecas sino digitalizarlas y subirlas a la red. No obstante, creo que sería un proyecto que rescataría un capítulo muy importante de la historia de la literatura mexicana, a pesar de ser una labor titánica. Esto permitiría no sólo una mayor difusión sino también abriría la puerta para su investigación académica y a su integración a los cursos de literatura. Como ya dije, la ciencia ficción es autosuficiente, únicamente necesita un empujón que le ayude a hacer una transición desde lo marginal a lo institucional, como propone Gabriel Trujillo Muñoz. No es imposible, eso ya está sucediendo con la literatura policiaca y con la microficción, por decir algo. La pregunta es ¿qué estamos esperando para generar más talleres de lectura, seminarios,

diplomados, etcétera? Ojalá en un futuro cercano veamos a tantos estudiosos de la ciencia ficción como los hay en otras ramas de las letras mexicanas.

Por otro lado, esta investigación me abrió los ojos a las vías que la ciencia ficción explora como producto literario con impacto social. Y es que las preocupaciones reflejadas en la literatura mexicana de ciencia ficción denotan un serio cuestionamiento sobre las consecuencias que los avances científicos y tecnológicos acarrearán a una sociedad que los consume y padece más de lo que los produce. Los ejemplos de “Ruido gris” y “Mejicanos en el espacio” ponen en perspectiva la relación de dependencia que sufrimos ante la tecnología y ante la producción científica de otros países. Cada año, jóvenes mexicanos ganan concursos de robótica, química y matemáticas demostrando con ello que la capacidad y el interés por la ciencia claramente existen. Por eso, en esos ejemplos hay ciencia ficción que pide a gritos que todas esas aptitudes científicas exploten y hagan la diferencia entre lo que somos hoy y lo que podemos ser mañana, que nos posicionen como un país si no de primer mundo, por lo menos sí como una importante capital científica. El caso de *Eugenia* es claramente un caso atípico en el que el futuro luce brillante y permite visualizar un punto en el que nuestra especie ha alcanzado todo su potencial como sociedad, después de todo ¿por qué no puede ser así? ¿qué nos lo impide? *Eugenia* demuestra que el desencanto y la crítica no son todo lo que este subgénero consigue reunir, que también hay senderos que iluminan el futuro mediante todas esas aptitudes que hay en México pero que no encuentran los cauces ni el respaldo necesarios para contribuir al mejoramiento del país.

Respecto a si la ciencia ficción en ocasiones tiende a ser repetitiva, formulaica tal vez, o no, pienso que si la literatura es un reflejo de nuestra realidad ¿qué podemos esperar? Después de todo ¿no parecen estar repitiéndose eternamente nuestros defectos como sociedad en todo el mundo y a lo largo de toda la historia? Así pues, los tópicos recurrentes de la

ciencia ficción ofrecen un panorama de las vicisitudes que enfrentamos como sociedad en nuestro presente y será a través de este subgénero que veremos, cuando la Historia así lo quiera, cómo nuestros problemas y nuestras formas de afrontarlos se modificaron. Mientras tanto, la utopía y la distopía, como las dos principales vertientes de la ciencia ficción —que no las únicas— seguirán siendo los ríos por los que fluirán nuestras preocupaciones. Y aunque cada vez haya menos espacio para la utopía, conviene recordar que hemos construido este país a través de los caminos que ésta ofrece. La Independencia y la Revolución mexicanas, en su concepción más idealizada, obedecieron a un pensamiento utópico que buscaba la justicia, el buen gobierno y la libertad de pensamiento. Aun hoy, éste sigue siendo un escenario que no ha llegado a realizarse completamente, pero la diferencia es que antes valía la pena defender ese ideal. Un ideal que, acaso, ya se ha perdido, que se ha abandonado. Quizás por ello la utopía en la narrativa cienciaficcional mexicana es cada vez menos frecuente. El presente no ofrece una mirada esperanzadora y ese es el mayor reflejo que esta narrativa ofrece de nuestra actualidad.

Un tema que queda pendiente para posteriores trabajos y que es suficientemente amplio e interesante como para dedicarle una tesis es la voz femenina dentro de la ciencia ficción. Más allá de nuestras fronteras tenemos a Margaret Atwood y a la recientemente fallecida Ursula K. Le Guin, por mencionar algunas. En México están Karen Chacek y Gabriela Damián Miravete, por ejemplo. No obstante, hay muchas voces femeninas con grandiosos aportes cienciafccionales que parecen estar a la sombra de un subgénero que luce como un monopolio masculino.

Tal vez sea cierto que no es posible ubicar una verdadera edad de oro de la ciencia ficción mexicana pero no se debe a su inexistencia sino a que, me atrevo a decir, la estamos viviendo. El repaso un tanto somero que realicé en el capítulo anterior ayuda a entender dos

cosas: la primera es que la ciencia ficción es un subgénero de una tradición muy longeva; la segunda es que a pesar de los huecos temporales de finales del siglo pasado, hoy en día se escribe mucha ciencia ficción. Más que antes. El tiempo dirá cuál fue “la gran novela” o “el gran cuento” de ciencia ficción en México. Lo que sí podemos hacer en el presente es estar pendientes de la prolífica producción literaria que este subgénero nos ofrece. El hecho de que alcance la solemnidad y respetabilidad de otros subgéneros no es lo importante. Claro que sería bueno que la ciencia ficción dejara de ser vista de soslayo, pero, al final, la consagración no es lo que de verdad importa sino el viaje mismo por sus vastos rincones literarios. Explorar las posibilidades estéticas e imaginativas cienciaficcionalas debería ser la meta de todo escritor y lector. Y, por qué no, divertirse en el proceso.

## Bibliografía

- Acosta Gómez, Luis. *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid, Gredos, 1989.
- Angenot, Marc, Jean Bessiere, Douwe Fokkema y Eva Kushner (comp.). *Teoría literaria*. México, Siglo XXI, 1993.
- Arreola, Juan José. *Confabulario*. México, Joaquín Mortiz, 1992.
- Asimov, Isaac. *Yo, robot*. México, Debolsillo, 2016.
- Atwood, Margaret. *El cuento de la criada*. Barcelona, Salamandra, 2017.
- Bernal, Rafael. *Su nombre era muerte*. México, Jus, 2015.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. México, EMECÉ, 2015.
- Borges, Jorge Luis. “Soy un escritor y quizás un poeta”, *Sobre el oficio literario*. México, Universidad Veracruzana, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Bradbury, Ray. *Crónicas marcianas*. Barcelona, Booket, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Fahrenheit 451*. México, Debolsillo, 2010.
- Cano, Luis C. *Intermitente recurrencia. La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*. Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- Cañedo, Diego. *El réferi cuenta nueve*. México, Cvltvra, 1943.
- \_\_\_\_\_. *La noche enuncia el día*. México, Stylo, 1947.
- Castera, Pedro. *Impresiones y recuerdos* (ed. y pról. Luis Mario Schneider). México, Patria, 1986.
- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery and Romance. Formula stories as art and popular culture*. Chicago, The University of Chicago Press, 1976.
- Chimal, Alberto. *Grey*. México, Ediciones Era, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Plasma*. México, Editorial Praxis, 2012.
- \_\_\_\_\_. “Prólogo” en *Su nombre era muerte*. México, Jus, 2015.
- De Rivas, Manuel Antonio. *Sizigias y cuadraturas lunares* (edición de Carolina Depetris y estudios preliminares de Adrián Curiel Rivera). Mérida, UNAM, 2009.
- De Teresa Ochoa, Adriana (coord.). *Circulaciones: trayectorias del texto literario*. México, UNAM/Bonilla Artigas Editores, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Tránsitos y umbrales en los estudios literario*. México, UNAM/Bonilla Artigas Editores, 2012.
- Escalante Gonzalbo, Fernando. *A la sombra de los libros*. México, COLMEX, 2007.
- Escarpit, Robert. *Sociología de la literatura*. Barcelona, EDIMA, 1968.
- Fernández Bernardo. *El ladrón de sueños*. México, Almadia, 2015.
- \_\_\_\_\_, (comp.). “Presentación”, *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, Ediciones SM, 2016.
- Fernández L’Hoeste, Héctor. “El futuro en cuentos...”, *Revista Iberoamericana*. Vol. LXXXIII, núm. 259, abril-septiembre, 2017, pp. 483-499.
- Fowler, Alastair. “Género y canon literario”, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988.
- García Canclini, Néstor. *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. México, Siglo XXI, 2014.

- Garrido Gallardo, Miguel (comp.). *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988.
- Glowinski, Michal. “Los géneros literarios”, *Teoría literaria*. México, Editorial Siglo XXI, 1993.
- Guzmán Wolffer, Ricardo. *Bestias*. México, Lectorum, 2005.
- Hauser, Arnold. *Fundamentos de la sociología del arte*. Madrid, Guadarrama, 1975.
- Huxley, Aldous. *Un mundo feliz*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2010.
- K. Dick, Phillip. *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* Barcelona, Edhasa, 2000.
- Larson, Ross. *Fantasy and imagination in the Mexican Narrative*. Tampa, Arizona State University, 1977.
- Ledesma, Eduardo. “Ciencia ficción iberoamericana (mutantes, ciborgs y entes virtuales): la red y la literatura electrónica del siglo XXI”, *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIII, núm. 259, abril-septiembre, 2017, pp. 305-326.
- Lem, Stanislaw. *Solaris*. Madrid, Impedimenta, 2011.
- López Castro, Ramón. *Expedición a la ciencia ficción mexicana*. México, Lectorum, 2001.
- Mandel, Ernst. *Crimen delicioso. Historia social del relato policiaco*. México, UNAM, 1986
- Marras, Sergio. *América Latina. Marca Registrada*. Buenos Aires, Ediciones B, 1991.
- Martínez Azuara, Abraham. “El cómic de ciencia ficción en México”, *Revista COMIKAZE*. Año 7, núm. 28, junio 2015, pp. 20-24.
- Martínez Villaseñor, Jorge. “¿Qué papel juega en el conjunto de la ciencia ficción mexicana el escritor que incursiona una sola vez en el género?”, *La ciencia ficción en México*. México, IPN, 2004.
- Martré, Gonzalo. *La ciencia ficción en México*. México, IPN, 2004.
- Masiello, Francine. “La insoportable levedad de la historia: los relatos *best sellers* de nuestro tiempo”, *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, núm. 193, Octubre-Diciembre, 2000, pp. 799-814.
- Matheson, Richard. *Soy leyenda*. México, Minotauro, 2017.
- Mejía Rivera, Orlando. *Cronistas del futuro*. Medellín, Universidad de Antioquía, 2012.
- Mojarro, Tomás. *Trasterra*. México, Editorial Novaro, 1973.
- Moore, Alan y David Lloyd. *V for vendetta*. México, Editorial Televisa, 2014.
- Moreno, Fernando Ángel. *Estudio del futuro. Didáctica de la ciencia ficción*. México, Bonilla Artigas-UNAM, 2017.
- Nervo, Amado. *El sexto sentido y otras historias extraordinarias*. México, UNAM, 2015.
- Novell, Noemí. “Aires de familia: teoría de los géneros y comunicación textual”, *Circulaciones: trayectos del texto literario*. México, UNAM/Bonilla Artigas Editores, 2010.
- Olvera, Carlos. *Mejicanos en el espacio*. México, Editorial Diógenes, 1968.
- Orwell, George. *1984*. México, Editorial Tomo, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Por qué escribo”, *Sobre el oficio literario*. México, Universidad Veracruzana, 2007.
- Padilla, Ignacio. “El año de los gatos amurallados”, *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, Ediciones SM, 2016.
- Pineda Buitrago, Sebastián. *La musa crítica. Teoría y ciencia literaria de Alfonso Reyes*. México, El Colegio Nacional, 2007.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Arca, Montevideo, 1998.
- Rebetez, René. *La ciencia ficción. Cuarta dimensión de la literatura*. México, SEP, 1966.
- Roberts, Adam. *The history of science fiction*. Nueva York, Palgrave MacMillan, 2006.

- Rodríguez Pequeño, Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid, Editorial Eneida, 2008.
- Rojo, Pepe. “Ruido gris”, *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, Ediciones SM, 2016.
- Schaffler, Federico (comp.). *Más allá de lo imaginado*. México, Tierra Adentro, 1991.
- Schucking, Levin L. *El gusto literario*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Schwarz, Mauricio José. “La pequeña guerra”, *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, Ediciones SM, 2016.
- Shelley, Mary W. *Frankenstein*. México, Editorial Planeta, 1985.
- Siebenmann, Gustav. “Técnica narrativa y éxito literario: su correlación a la luz de algunas novelas latinoamericanas”, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 2008.
- Swift, Jonathan. *Los viajes de Gulliver*. México, Editorial Cumbre, 1987.
- Todorov. Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México, Ediciones Coyoacán, 1995.
- \_\_\_\_\_. “El origen de los géneros”, *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco Libros, 1988.
- Torralla, José María. *Mundos de papel. Las difusas fronteras entre ficción y filosofía*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2014
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *El futuro en llamas*. México, Grupo Editorial Vid, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Los confines: crónica de la ciencia ficción mexicana*. México, Grupo Editorial Vid, 1999.
- \_\_\_\_\_. “Un hombre es un hombre”, *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, Ediciones SM, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Utopías y Quimeras. Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción*. México, JUS, 2016.
- Urzaiz, Eduardo. *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras* (introducción de Carlos Peniche Ponce). México, UNAM, 2006.
- Vargas Llosa, Mario. “Una crítica de gran delicadeza”, *El País*, [en línea]. 6 de octubre de 2017. Disponible en web: [https://elpais.com/cultura/2017/10/05/actualidad/1507204955\\_114202.html](https://elpais.com/cultura/2017/10/05/actualidad/1507204955_114202.html)
- Verne, Jules. *Viaje al centro de la Tierra*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Veinte mil leguas de viaje submarino*, Barcelona, Plutón Ediciones, 2010.
- Vital, Alberto. *Quince hipótesis sobre géneros*. México, UNAM, 2012.
- Wells, Herbert George. *La guerra de los mundos*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2013.
- \_\_\_\_\_. *La máquina del tiempo*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2013.
- \_\_\_\_\_. *El hombre invisible*. México, Editores Mexicanos Unidos, 2013.
- Zárate, José Luis. “El viajero”, *Los viajeros. 25 años de ciencia ficción mexicana*. México, Ediciones SM, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Entre la luz (y otros temas igual de tangibles)*. Guadalajara, Arlequín Editorial-CONACULTA, 2013.