



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS**

**T E S I S**

**Ciencia ficción latinoamericana: una narrativa insólita durante el siglo XX**

Que para obtener el título de:  
**Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas**

Presenta:  
**Luis Angel Martínez Nieto**

Asesor:  
**Mtro. Juan Carlos Vásquez Pérez**

**Toluca, Estado de México, 2023**

## ÍNDICE

Introducción .....	1
1. Ciencia ficción: un género no tan reciente.....	6
1.1 La clasificación de la ciencia ficción .....	11
1.2 Los primeros pasos de un nuevo género .....	15
1.3 Cuando la ciencia ya no cabe dentro de la fantasía .....	21
1.4 La era de la ciencia ficción.....	24
1.4.1 La Golden Age .....	26
1.4.2 La <i>New Wave</i> .....	32
1.5 La ciencia ficción en el cine .....	36
1.6 La ciencia ficción a partir de 1980.....	38
2. La llegada de la ciencia ficción a Latinoamérica.....	44
2.1 Proto ciencia ficción .....	45
2.2 Ciencia ficción temprana.....	52
2.3 Distinciones de la ciencia ficción latinoamericana.....	61
2.4 Las corrientes predominantes en la literatura latinoamericana del siglo XX .....	66
2.4.1. La ciencia ficción en el periodo del <i>boom</i> latinoamericano.....	71
2.5 El realismo mágico y sus acercamientos con la ciencia ficción .....	75
2.6 Autores que no sabían que escribieron ciencia ficción.....	77
2.6.1 Confusiones entre ciencia ficción y fantasía .....	83
3. La aceptación tardía del género .....	88
3.1 Hugo Correa y las dificultades de introducir un nuevo género .....	91
3.3 Manifestación y conflictos en otros medios .....	93
3.4 Las nuevas voces de la CF.....	97
3.5 Hacia una definición del género.....	102
Conclusión .....	109
Bibliografía .....	115

## Introducción

La categorización de una obra literaria de acuerdo con su estructura y contenido es una práctica destinada a facilitar la identificación de los esquemas que componen una obra. Sin embargo, la literatura, como cualquier arte, difícilmente tiende a ser absoluta en cuanto a sus modelos, lo que provoca que los géneros estén en constante cambio para replantear sus directrices y así tratar de acuñar los nuevos textos. Tal es el caso de la ciencia ficción (CF), la cual surgió en una de esas ocasiones especiales en las que la época y los movimientos incitaron a los nuevos autores a desprenderse de lo ya conocido para crear algo diferente y, en este caso, fusionar dos tipos de lenguajes en un principio contrariados: el científico y el literario.

A finales del siglo XIX, un escritor francés comenzó a escribir novelas de viajes sustentadas por el amplio conocimiento científico que poseía. Sin saberlo, Julio Verne se convirtió en un referente que enalteció la importancia que tuvo la Revolución Industrial en la sociedad, más allá de las comunidades científicas. Cuando H.G. Wells hizo lo mismo en su momento, comenzó a ser obvio que la humanidad estaba a la expectativa por descubrir cuáles serían los beneficios de la nueva tecnología en la vida cotidiana. Otros, como Mary Shelley y Edgar Allan Poe, lograron reunir a la ciencia y la ficción en un mismo lugar antes, pero su contexto no les permitió iniciar un movimiento como en los primeros casos. Recordar las obras de estos autores es darse cuenta que el ánimo por especular con los alcances de la evolución humana es algo que siempre se ha hecho, y solo se hizo evidente hasta que la tecnología se puso al alcance de todos.

Fue en países mejor desarrollados tecnológicamente donde surgieron las obras más reconocidas de lo que hoy se conoce como ciencia ficción. Libros como *1984* (George Orwell, 1949), *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953) y *Yo, robot* (Isaac Asimov, 1950), advirtieron una nueva literatura que compartía elementos con la fantasía al mismo tiempo que se diferenciaba de ella por crear escenarios generados a partir de la especulación científica. La trascendencia de estas y más

obras similares fue tan amplia que no solo creó un nuevo tipo de novela, sino que remarcó la estrecha relación entre la literatura y el entorno donde se escribe.

A pesar de dicha correlación, este nuevo género no es específico de las regiones a la vanguardia tecnológica, sino que ha encontrado la manera de confeccionarse a las necesidades de cada lugar para convertirse en una narrativa universal. En el presente trabajo se revisarán los textos de una región específica, Latinoamérica, con el fin de analizar factores inherentes de la región, tales como los conflictos sociales, culturales y literarios, y el impacto que los avances científicos tuvieron para los latinoamericanos. Además, se estudiará la poca aceptación que tuvo este fenómeno en América Latina desde la publicación de sus primeras obras a inicios del siglo XX, y el papel que jugó el contexto para que se diera el rechazo.

Este trabajo de tesis parte de la hipótesis de que el establecimiento de la CF en el pasado siglo fue dificultado por la desconfianza que provocaron sus temas en el lector latinoamericano, y en consecuencia —en conjunto con diversos factores historiográficos de América Latina— tardó en despegar el interés por el género. Se buscará, además, cumplir un objetivo general, el cual consiste en generar un repaso histórico y literario de las obras más representativas de CF en Latinoamérica surgidas en dicho siglo para identificar las características específicas del género propiciadas por el desarrollo social, cultural y tecnológico en la región.

Asimismo, se cumplirán tres objetivos particulares que ayudarán a comprender la historia y evolución del género: primero, se ubicarán las manifestaciones iniciales de la CF para describir cómo se hace presente el género en la literatura latinoamericana. Solo a través de la disgregación de las obras con pretensiones especulativas, tanto de las estadounidenses e inglesas, como de otros géneros fantásticos cultivados en América Latina, se puede proponer una emancipación de los modelos europeos y deshacer cualquier noción de exclusividad que se pueda tener respecto a la CF. Para ello, se escogieron las historias, relatos y autores más representativos para la formación del género, y aquellos que pusieron sobre la mesa las bases para labrar una narrativa sólida. Tal labor se desarrolla en el capítulo uno

de este estudio, pues una vez entendidas las propiedades de esta narrativa se pueden contrastar con los textos de Latinoamérica.

El segundo capítulo está dedicado a tantear el origen de la CF a lo largo de la región latinoamericana, sondeando obras y autores que demostraron afinidad hacia temáticas o métodos científicistas con relativa novedad literaria en sus respectivas épocas y lugares. Con esto se podrá cumplir un segundo objetivo que explique los tropiezos a los que se enfrentó la CF, tanto en casos conjuntos como particulares, y que distinga los medios alternativos por los que el género se ha manifestado y la impresión que ha dejado en otros grupos narrativos.

Esta influencia en terceros, y en sí misma —utilizando de referencia la CF de otros países—, permite dibujar un panorama general sobre la literatura como un medio trascendente en otras expresiones artísticas y como la fuente principal de conocimientos que nutren la cultura general. El tercer y último capítulo considera a la CF dentro de un compuesto más grande, pero aislándolo para concretar una pregunta importante: ¿por qué no tardó tanto en consolidarse? Aun cuando es visible su influencia en ámbitos ya establecidos —el realismo mágico—, persiste la duda sobre su naturaleza. ¿Se trata de una expresión literaria extranjera o es algo que tiene fundamento para existir en Latinoamérica? Una vez despejadas estas dudas, se puede conocer su realidad en el presente y especular sobre su lugar en el futuro.

Anteriormente se han realizado estudios generales sobre este mismo tema, y la mayoría suele concordar en puntos que se retomarán más adelante. Sin embargo, el primer latinoamericano en interesarse por hablar de este género naciente, en una época demasiado temprana, fue Pablo Capanna, quien fue uno de los primeros en voltear a ver a la CF como una nueva manifestación literaria que se debía tener en cuenta. Su libro *El sentido de la ciencia ficción* (1966) analiza la vida y obras de los autores más influyentes del género en lengua inglesa, donde hasta ese entonces se tenía registro de ello. Se trata de una evaluación que mide por primera vez los alcances de la CF en Argentina, aunque de forma un tanto superficial. La

importancia de los estudios de Capanna radica en su sincronía con el movimiento de la *New Wave*, comprendida en la época de los 60, y por el valor que le dedica a su inclusión en la literatura. En este sentido, el autor respondió desde temprano por qué se le debe prestar atención al género.

Desde la publicación del libro de Capanna, las contribuciones teóricas fueron casi nulas hasta finales del mismo siglo. Esta vez, el interés por el apartado crítico lo retomaron, en gran medida, autores mexicanos. Uno de los primeros —en el nuevo milenio— fue Gabriel Trujillo Muñoz, quien dedicó parte de su trayectoria como escritor a investigar la CF y cómo fue el recorrido que dio, sobre todo, Trujillo ahondó en los temas que cree fundamentales para la construcción del género. *Biografías del futuro* (2000) es, quizás, la obra más completa en cuanto a su amplia inclusión de autores y obras mexicanas con atisbos del género. No obstante, y pese a que hace menciones de otros escritores latinoamericanos, su compendio se ve cercado por su enfoque en la literatura de México, a comparación de obras como *Latin American Science Fiction: Theory and Practice* (2012) y *The Emergence of Latin American Science Fiction* (2011). Ambas antologías teóricas recopilan no lo más conocido, sino lo más relevante para entender el método de introducción del género. Pero estos estudios fueron realizados desde una mirada externa y solo concluyen cómo se percibe la escritura científico-ficcional, mas no ofrecen una solución a cómo debería aprehenderse para los propios latinoamericanos.

Las perspectiva crítica e histórica, entonces, parecen desamparadas hasta el presente siglo, y solo es recogida ocasionalmente por artículos publicados en revistas electrónicas, como el volumen LXXXIII de la *Revista Iberoamericana* publicado en 2017, cuyo título y temática dan a entender que todavía existen dudas de si se ha llegado a algo concreto: “La ciencia ficción en América Latina. Aproximaciones teóricas al imaginario de la experimentación cultural”. Dicho material y los trabajos escritos por Nelson Darío Gonzáles, son algunos de los compendios más completos que se publicaron durante la década pasada y que dan

fe de la creciente fascinación que se extiende por asimilar a la CF desde el punto un vista crítico y lector.

En años más recientes, apareció *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I: Desde los orígenes hasta la modernidad* (2020) y su segundo volumen: *Desde la modernidad hasta la posmodernidad* (2021). Ambos tomos representan un estudio coordinado por Silvia G. Kurlat y Teresa López Pesilla, donde se reúnen investigadores de toda América Latina con el único fin de desentrañar la historia del género, cubriendo los antecedentes individuales de diferentes países para articular lo que podría ser la línea de tiempo más fidedigna hasta el momento.

Pero, incluso con estos ejemplares, es todavía alarmante la carencia de títulos que se atreven a ser propositivos con una definición que englobe lo que se ha traído y aplicado, y lo que hasta ahora significa leer y escribir CF. El tratado de novelas y cuentos es casi siempre aislado e individual, lo que evita su comprensión como parte de un género ya instaurado.

Para el propósito de la tesis se analizarán diferentes textos —algunos de los mencionados con mayor frecuencia en los libros consultados— y serán tratados como miembros de un movimiento generalizado, de tal manera que se pueda confirmar si en realidad son resultados inconexos o, por el contrario, son la consecuencia de procesos que involucran la situación social y cultural de América Latina. Al final se tratará de proponer una definición que exhiba el conocimiento previo y lo aprendido. Y, aunque la definición sea solo válida para este trabajo, al menos se estará más cerca de entender la importancia de tener una.

## 1. Ciencia ficción: un género no tan reciente

La CF, como parte de la literatura, nace de la especulación y del anhelado sueño del porvenir de una sociedad utópica. Sus inicios están ligados con el marco histórico de la ciencia, mucho antes de que se incluyera en el acervo ficcional de la literatura, y sería complicado desvincular o negar cualquier relación entre el avance científico, sea cual sea su punto de partida, y el ideal colectivo que ambiciona el ser humano para la mejoría de la relación con su entorno y consigo mismo.

Es, quizá, Platón el primero en introducir en su cultura la noción de la utopía, tópico que sería englobado siglos más tarde por la CF como uno de sus temas característicos; y es gracias a los diálogos *Timeo* y *Critias* (360 a.C.) que se populariza el mito de la Atlántida, presumiblemente la primera ciudad ficticia en ser conocida.

En el primer texto interviene Timeo como el interlocutor que da vida a los pensamientos de Platón, aunque este también aparece como un personaje secundario dentro del diálogo. El contenido de la discusión profundiza en tres problemas esenciales: la cosmogonía (el origen del universo), la física (la estructura de la materia) y la antropología. Los argumentos que se hallan en esta obra fueron influyentes para el conocimiento filosófico y científico en años posteriores. Sin embargo, lo relevante para el presente trabajo es la mención de la Atlántida por parte de Critias, sofista y político ateniense, quien menciona un antiguo conflicto entre la Atenas prehelénica y un poderoso imperio, la Atlántida.<sup>1</sup>

En el texto posterior, *Critias*, escrito durante la vejez del filósofo, se ahonda en el relato de la civilización atlante, el cual se remonta hasta los sacerdotes egipcios, de quienes el legislador y poeta griego Solón aprendieron la historia; después Solón lo

---

<sup>1</sup>W. K. C. Guthrie afirma que el *Timeo* es solo una introducción para la trilogía de Platón compuesta por *Timeo*, *Critias* y *República*, pero abandonó la escritura de *Critias* tras escribir una pequeña parte y nunca se exploró en su totalidad el propósito del diálogo. W. K. C. Guthrie, *Historia de la filosofía griega V*. Gredos, Madrid, 1992, pp. 260 – 261 [En línea]. Disponible en: <https://cutt.ly/1hRs4bl>



contó a su contemporáneo Critias. La veracidad del *Timeo*, y su estrecha relación con el texto subsecuente titulado *Leyes* provocó que la anécdota de la batalla entre la Atlántida y Atenas no se pusiera en duda. Platón, a través del personaje Critias, figuró en el imaginario de su época la prosopografía y cultura de los atlantes, quienes para Platón no representaron una ficción, sino un recuerdo casi olvidado de la civilización griega.<sup>2</sup>

La exactitud con la que el filósofo describió el orden político de Atenas, así como su geografía, fueron suficientes para envolver con verosimilitud la existencia de la isla mitológica, fundada por Poseidón y dividida en diez partes que fueron mandatadas por diez reyes, cada uno a cargo de una región. El país fue gobernado con gran poder militar y habitado por una sociedad erudita, pero que con el tiempo se hizo soberbia. La actividad minera, en conjunto con la gran extensión del imperio, proveyó al pueblo de grandes riquezas, que con el tiempo se convirtieron en las responsables indirectas de la desaparición de la isla.

El mito se arrastra hasta la actualidad como mera ficción y ha perdido su carácter histórico que en algún tiempo Platón se preocupó por mantener. Si en verdad existió una isla como la Atlántida no es un asunto comprobable todavía. Sin embargo, para este proyecto interesa su importancia ficcional y no su autenticidad histórica. Ante el estándar moderno de la CF, la Atlántida es una utopía antigua lograda a raíz del desarrollo y portento humano.

La CF es, en esencia, la especulación del límite que es capaz de alcanzar el progreso tecnológico e intelectual del hombre. Por esta razón, la CF guarda un vínculo con las áreas políticas y sociales, pues buscan en el ideal la perfección del comportamiento humano en sociedad.

No obstante, *Critias*, e inclusive el texto continuo, *República*, en el que Platón ostentó el diseño del estado como la imagen acrecentada del alma humana,

---

<sup>2</sup>Cfr. *Ibid*, p. 265.

representan solo una fracción de todos los factores de inspiración que hubo de por medio; una de las más antiguas que se pueden rastrear. Fueron Platón y sus textos —en conjunto con la Era de los Descubrimientos—<sup>3</sup> los elementos que precisaron el tópico más viejo de la CF, es decir, la utopía. Este nombre fue acuñado por Tomás Moro en su obra *Utopía* (1516) para nombrar a la ciudad ficticia en la que se asentó una civilización de características futuras. El lugar propuesto por Tomás Moro se basa en los rasgos del estado ideal que son expuestos por Platón en *República*, aunque no es de extrañar que la concepción de una isla súper avanzada recuerde más a la Atlántida.

Tomás Moro fue, entre muchas otras cosas, un teólogo y un político que desplegó su conocimiento alrededor de un contexto donde resaltaba la noción de la propiedad privada y era evidente la verticalidad económica y política. Por eso, para Moro importó la comunión de los bienes sociales en contraste con los vicios y defectos de los males contemporáneos de su pueblo. Además, el escritor retomó el humanismo clásico y se conmovió con los viajes de Américo Vespucio para crear un lugar perfecto que, pese a tener una mirada crítica hacia su entorno, representa, más que un sueño, una meta para la estirpe humana.

Los viajes marítimos representaron una enorme fuente de inspiración, no solo para Tomás Moro. Durante la Era de los Descubrimientos, Copérnico, influenciado por los hallazgos más importantes —un nuevo continente—, teorizó en 1543 que el mundo no era el centro del universo y que pertenecía a uno de los tantos cuerpos celestes que giran en torno al sol. Su idea fue confirmada años más tarde por Galileo Galilei, y en 1602 el filósofo italiano Tommaso Campanella se apoyó en esta propuesta para escribir otra de las obras más memorables y significativas: *La ciudad del sol*. En dicho texto se narra y detalla la distribución de otra ciudad utópica que se organiza en torno a un templo encerrado dentro de un círculo que representa el

---

<sup>3</sup>Período comprendido desde el siglo XV hasta finales del XVII que se caracterizó por el descubrimiento de nuevos territorios fuera de Europa.

sol, mientras que el resto de la ciudad se divide en siete círculos más, y cada uno de ellos porta el nombre de uno de los siete planetas del sistema solar.

Campanella fue incentivado por las condiciones socioeconómicas de Italia en la segunda mitad del siglo XVI, donde los índices de corrupción y pobreza eran deplorables a causa del mandato de Felipe II, quien gobernaba gran parte del territorio italiano; y esto avivó el sentimiento antiespañol que más tarde se reflejó a través de la expresión artística y cultural. Por ello, Campanella planteó en *La ciudad del sol* a una civilización que utiliza la educación y la cultura como instrumento contra las desigualdades.

*La ciudad del sol* y *Utopía*, aunque no son los únicos ejemplos del estado ideal de Platón, sí retoman todas las bondades de la naturaleza humana y fabrican los tropos (unidad teológica, naciones cultas, igualdad en condiciones económicas y políticas, y avanzado desarrollo tecnológico y científico —haciendo hincapié en la astronomía—) bajo los que se concibieron otras entidades ficticias.

La utopía parece responder al carácter del idealismo oriental, pero a lo largo del tiempo ha surgido su contraparte en el mundo occidental como resultado de la deformación del estado idílico: la distopía. La definición más corta de la distopía explica que es una “representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana”.<sup>4</sup>

Como antítesis de la utopía, es más válido para algunos autores trabajar con la idea de la sociedad actual en decaimiento que con la rehabilitación del hombre en sociedad. El escritor portugués José Saramago, por ejemplo, habló al respecto en una entrevista, donde afirmó lo siguiente:

---

<sup>4</sup>“Distopía”, en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [En línea]: <https://dle.rae.es/distop%C3%ADa> [Consulta: 21 de noviembre, 2020].

La utopía es algo que sencillamente no podemos tener hoy, y entonces la ponemos en un lugar y un tiempo que no se sabe, que puede ser dentro de 100 o 200 años, y olvidamos algo muy sencillo: ¿tenemos la seguridad de que en ese tiempo, las personas que estén vivas estarán interesadas en lo que para nosotros es la utopía?, a lo mejor no.<sup>5</sup>

Es verdad que las condiciones que tendrá la sociedad perfecta varían de acuerdo con el tiempo y lugar. Es un término abstracto que rara vez deviene en el mismo sentido para más de una forma de gobierno, y que incluso podría resignificarse de manera individual. Que el tema haya sido relegado a los parámetros de la CF no implica que todo lo relacionado a este concepto acapare la irrealidad de perseguir el estado ideal, sino que dentro de la literatura y otros medios se puede cultivar y estimular de mejor manera las especulaciones del espíritu humano en sociedad al jugar con la pregunta “¿Qué pasaría si...?”, pregunta clave con la que se resume el propósito de cualquier texto de CF.

Sin embargo, no todas las propuestas utópicas han de limitarse con la visión especulativa. El sociólogo Henri de Saint Simon propuso en su ensayo *De la reorganización de la sociedad europea* (1814) la unión de las naciones europeas, pero con cada nación manteniendo su independencia.<sup>6</sup> Esta obra nació como respuesta crítica a la Revolución francesa, al mismo tiempo que es una valoración de la modernidad. Si bien su plan unificador de la sociedad europea no se llevó a cabo en su totalidad, sí se considera fuente de gran influencia para el socialismo moderno, y pudo ser también un punto de partida para Karl Marx, pues coincidieron en tratar a la tecnología y la ciencia como elementos transformadores de la sociedad moderna.<sup>7</sup>

En cualquier caso, la utopía siempre supeditará los ideales de cada autor, su sentido de nacionalismo, sus ideales y su tiempo, por lo que es más conveniente

---

<sup>5</sup>Elmer Menjivar, “El concepto de la utopía ha hecho más daño que bien”, en *La prensa gráfica*. Periódico, (21 de junio de 2005).

<sup>6</sup>Cfr. Neus Campillo, *Razón y utopía en la sociedad industrial*. Universidad de Valencia, Valencia, 1992, p. 121.

<sup>7</sup>F. Cohnen, Muy interesante [En línea]: <https://cutt.ly/zhgoBrT>

conservarla en el imaginario colectivo como una posibilidad abstracta y como guía a fin de un pueblo más avanzado.

Lo que es claro con la utopía es que representa la cúspide de cualquier nación, y con base en ella se emularán los principios que mejor representen el tipo de mundo en el que al pueblo le gustaría vivir. Por ello, la CF encapsula uno de los ideales más antiguos del hombre en sociedad, además de tratar con preguntas que teorizan hasta dónde es capaz de llegar el desarrollo humano con todos los recursos con los que se ha formado.

## **1.1 La clasificación de la ciencia ficción**

Esclarecidos los antecedentes paleolíticos de la CF, se requiere ubicarla dentro de un sistema que permita observar su tipificación para más adelante desentrañar sus correlaciones con textos similares.

La extensión de la novela, y su evolución a través de diferentes etapas de la historia, la ha convertido en un material complejo de clasificar, porque al ser un género literario es, a su vez, un subgénero narrativo que a menudo es clasificado según su corriente o temática. Es así que se puede hablar de la novela costumbrista, realista o naturalista como géneros novelísticos pertenecientes a una corriente o movimiento específicos, pero que en temática pueden verse inmiscuidos géneros temáticos, tales como el romance, la aventura o el terror.

La CF ha sido encasillada, junto con otros géneros narrativos, dentro de un pequeño pero diverso grupo que podría definirse como lo popular, lo que parece pertenecer a la cada vez más generalizada cultura de masas. La novela negra, la novela erótica, la fotonovela, la aventura, el terror, algunas variaciones de la fantasía y, por supuesto, la CF se han enmarcado en un conjunto que genera cierta desconfianza

respecto a su contenido: los *best sellers*, que deben su nombre a su éxito internacional, lo cual ha conducido a una redefinición de lo culto y popular.<sup>8</sup>

Este tipo de escritos temáticos fueron mal denominados “géneros menores” por contar con estructuras ya establecidas que se anteponen al horizonte de expectativas y que poseen principios constitutivos que los hacen ser lo que son;<sup>9</sup> es decir, que en una novela erótica el lector siempre sabrá qué esperar, pues de suprimirse el factor erótico la obra estaría escapando de su género.

Por ende, podría señalarse que giran en torno a una serie de principios y esquemas que rara vez son innovadores. En una novela policíaca ha de existir un crimen, un asesino, un detective, una víctima y una revelación final “inesperada”. Por esto mismo, la novela negra no suele inscribirse dentro de los géneros que han sido, hasta cierto punto, revolucionarios en la narrativa como *Ulises* (1922) de Joyce o *Cien años de soledad* (1982) de García Márquez en el caso de América Latina.

Fue durante el siglo XX, cuando surgió la cultura de masas, que estos géneros ganaron popularidad por encima de obras más tradicionales y de estéticas mejor valoradas como la novela realista, intelectual o de vanguardia, que se encontraban limitadas por sus principios.<sup>10</sup> Se destaca también el realismo mágico hispanoamericano, pues se inserta dentro de este grupo de géneros que han ayudado a modernizar la novela, al haber significado sobre todo un compromiso por parte del escritor con su realidad, lo que condujo a la fractura de la novelística convencional.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup>Cfr. Luis C. Cano, “Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, N° 259-260 (abril-septiembre, 2017), p. 391.

<sup>9</sup>Cfr. *Idem*.

<sup>10</sup>Cfr. María Isabel Navas Ocaña, “Hacia una tipología de la novela del siglo XX”. *Revista de estudios humanísticos*, N°23 (2001), pp. 99-130. [En línea]: <https://acortar.link/1r6oLt>

<sup>11</sup> Cfr. *Ibid*, p. 110.

Gracias al impacto de los géneros mayores<sup>12</sup> en la narrativa se explica que sea difícil el contraponer cualquiera de ellos con alguno perteneciente a la llamada “subliteratura”, porque no rechazan lo convencional. De hecho, algunas de las objeciones que juegan en contra de la subliteratura, o la literatura de masas y *best sellers*, es que niegan la búsqueda de lo experimental para reafirmar lo establecido. [112]

Existen puntos a favor y en contra de la promoción de la literatura de masas. Theodor Adorno, por ejemplo, fue uno de los críticos que estuvo en contra de dichos géneros al creer que con ellos se reflejaba y reproducía la ideología del capitalismo, cosa que se traducía en el mantenimiento del sistema. Por otro lado, hay que recordar los inicios de la cultura popular, cuyo propósito de origen era oponerse al arte culto y al canon establecido, [112] algo que le era negado a las clases minoritarias.

Ambas perspectivas no tienen que ser exclusivas la una con la otra, ya que es verdad que se obedecen ciertos estereotipos que responden a lo tradicional. En la CF se exaltaba la masculinidad para mantener viva la noción de lo heroico; los *pulps* buscaban atraer al público masculino, de allí que hayan surgido la mayoría de los estereotipos respecto al tipo de historias que ofrecía el género. El personaje de Edgar Rice Burroughs, John Carter, esclarece este estereotipo.

No obstante, también es verdad que los géneros menores pueden desarrollar una crítica al sistema dominante. La novela rosa, en especial, es un constante cuestionamiento a la hegemonía, pues en ella la mujer es protagonista de la historia, y otorga una perspectiva que no era muy explorada ni tomada en cuenta hasta la aparición del género, es decir, la visión de la mujer en su rol dentro del romance. [112]

---

<sup>12</sup> En contraposición a los géneros menores, los géneros mayores son aquellos que no están limitados por esquemas y están apegados a modelos de la narrativa tradicional.

Es por estas consideraciones de la fórmula que se les puede acusar con facilidad de estar pensadas solo para dos sectores en el mercado: el femenino o el masculino, excluyéndose el uno al otro. Los géneros menores poseen, o poseían, la particularidad de buscar la atención exclusiva de uno de los dos sexos, de modo que daba razón a Adorno al reafirmar lo impuesto.

En recientes años han destacado y escapado de su mirada crítica del pasado, aún con cierto rezago, pues su calidad literaria ha evolucionado para ofrecer una ruptura en las tendencias que la misma subliteratura había creado. De vuelta con la novela rosa y el melodrama romántico, ahora se sabe que sus posibilidades literarias y su valor de crítica a los estados, sobre todo los patriarcales, podría tener sus primeros indicios en este tipo de novelas:

La figura de la joven desgraciada y oprimida por la autoridad aristocrática, industrial o patriarcal fue rápidamente elevada a la categoría de mito popular, y como tal ha permanecido en nuestro siglo. Y esta figura ha estado presente no sólo en la novela rosa sino en la tradicionalmente llamada 'gran literatura'. [119]

Las representaciones de este argumento no son pocas, ya que se puede mencionar a la popular obra de Jane Austen, *Orgullo y prejuicio* (1813), *Mujercitas* (1868) de Louisa May Alcott y gran parte de la literatura de las hermanas Brontë. Aunque cierto es que estas autoras no podrían considerarse del todo como autoras de novela rosa, sí destacan por adelantar algunos de los temas presentes en este tipo de novelas: el romance como conflicto social y heterosexual. [119]

Después está la novela negra y sus altas posibilidades de demanda política y urbana: el detective, la figura por antonomasia de la novela negra, es puesto a investigar un crimen, por lo general después de que se ha llevado a cabo, en entornos que reflejan la vida de los bajos estratos que contrastan con ambientes políticos y burgueses. Es, quizás, el tipo de literatura con la fórmula más reconocible, pero que ha encontrado su valor en sus altas posibilidades de romper con los esquemas sin dejar de lado su enfoque en la desestabilización de los sistemas. *La hija del tiempo* (1951), escrita por Josephine Tey, es la combinación de novela policíaca y novela histórica, en la que puede identificarse el molde de la



novela policial, aunque con una presentación diferente. En la novela, el detective Alan Grant, personaje recurrente de la autora, es internado en un hospital por la fractura de su pierna, y en su aburrimiento decide investigar hechos relacionados al rey Ricardo III de Inglaterra. Así, toda la trama se desarrolla con el investigador en una posición estática, no correspondiente con lo movilidad usada para explorar los entornos urbanos antes mencionados, e incluso así logra recrear la historia del rey con documentos e investigaciones hechas por la misma Josephine Tey. De este modo, se mantiene lo básico para una novela negra: el detective, el crimen, la investigación, pero sobre todo el cuestionamiento hacia la imposición de la historia por las instituciones.

Al ser también producto de la masificación, la literatura ha modificado en cierta medida las expresiones populares, alejando al lenguaje del léxico burgués utilizado para definir a las artes mayores, tal y como el cine ha hecho en el último siglo. Además de que de ella provienen grandes íconos de la cultura popular fácilmente reconocibles, con personajes como Sherlock Holmes, proveniente de la novela detectivesca, o Tarzán, nacido en las novelas de aventuras.

No todas las novelas pertenecientes a esta literatura se preocupan por romper los paradigmas de su propia escritura, pero sin duda existe el potencial propositivo e innovador que se ha esforzado por demostrar con la CF. No se podrá negar que esta clase de narrativas ha impactado en mayor medida que los clásicos en muchas ocasiones.

## **1.2 Los primeros pasos de un nuevo género**

Los viajes espaciales, más específicamente a la luna, ya habían sido imaginados durante el período de las exploraciones, y no es inusual hallar escritos que relaten viajes ficticios sobre cómo sería la llegada del hombre al satélite natural. Entre una de las obras escritas se encuentra *El hombre en la luna* (1638), del obispo Francis Godwin, novela póstuma que planteó el arquetipo de los viajes espaciales y que sirvió como inspiración para autores destacados del género en el futuro, como Julio

Verne, quien mencionó haber sido un ávido lector de reportes, libros y artículos científicos, astronómicos y meteorológicos. A pesar de ello, ni esta historia ni ninguna otra contemporánea que se le pareciera contaron con la verosimilitud científica que caracteriza a la CF, y permanecieron como un sueño fantástico temprano del hombre por escapar del planeta y explorar el universo como había explorado el mar.

No fue sino hasta 1816 cuando una joven Mary Shelley realizó una apuesta con su grupo de amigos que consistió en escribir la mejor historia de terror. Dentro de su gremio se destacaba Lord Byron, compañero de quien Shelley heredó el estilo gótico con que bautizó a su novela. Esa novela fue *Frankenstein*.

La famosa novela de Mary Shelley, pese haber sido pensada como una historia de terror, rescató procedimientos no tan alejados de los descubrimientos de sus contemporáneos. En el relato, el doctor Frankenstein dota de vida a un hombre hecho con restos de otros cuerpos humanos y lo reanima por medio de un procedimiento oculto. Este procedimiento parece tomar en cuenta el impulso eléctrico natural del cuerpo que recién había sido descifrado por Luigi Galvani, fisiólogo italiano que unos años antes de la concepción de la novela de Mary Shelley ya había popularizado su teoría del galvanismo y cómo los impulsos eléctricos recorren el sistema nervioso para generar el movimiento corporal. La autora no refiere a este procedimiento específicamente como el secreto para la reanimación de su monstruo, ni da cuenta de las investigaciones de Galvani como inspiración para su obra. A pesar de esto, la gran casualidad de que dos mentes ocupadas en distintas tareas —la científica y la literaria— hayan solventado uno de los enigmas para que exista la vida biológica con la misma idea, da qué pensar acerca de la estrechez que se estaba gestando entre la ciencia y la ficción.

Como obra representante de la corriente literaria en que fue escrita, es decir, el romanticismo, *Frankenstein* es fácilmente relacionada con los valores de esta época, como la identidad universal del monstruo con respecto al individualismo del hombre romántico y su desenlace al ser consumido por el fuego como símbolo de

depuración del pecado o la maldad de haber sido creado en contra de los principios de la existencia humana. Pero, como precursora de un género adelantado, la autora se atrevió a poner en duda el poder del hombre por encima de la naturaleza y su alcance dentro de los terrenos de Dios. Con este libro, los críticos de la época consideraron que la ética había sido corrompida al especular que los avances tecnológicos podrían permitirle al hombre ser dador de vida tal como su creador. Por ello, cuando la obra fue publicada sufrió de baja credibilidad por parte de los lectores, quienes creyeron inverosímil el trato de la ciencia como puente para regresar de la muerte. Esto en una sociedad opuesta al racionalismo, y que además gozaba de un alto sentimiento religioso, provocó que la obra fuese apenas digerible para su tiempo. En palabras del autor Adam Roberts, “Shelley’s studied ambiguity of creation makes it hard for some critics to read the novel in the context of its contemporary discourses of science or technology”.<sup>13</sup>

Con Shelley también nacieron algunos arquetipos que perduraron más adelante en el género, como la noción del científico loco. Además, hay que sumar su importancia para la ambientación de futuras novelas de terror que recuperaron la atmósfera gótica del libro, tal como hizo *Drácula* de Bram Stoker. Regresando a los arquetipos, antes de *Frankenstein* no existía algo parecido al hombre de ciencia y poseedor de riquezas que utiliza los bienes a su favor para transgredir la naturaleza y llevar a cabo experimentos que atentan contra la mortalidad. La mayoría de los rituales de tipo fantástico eran perpetrados por brujos y entes sobrenaturales, como ocurre en el *Fausto* (1808) de Goethe.

No fue sino hasta la llegada de los relatos de Edgar Allan Poe que la metodología como herramienta para la especulación narrativa comenzó a volverse verosímil. El genio de Poe se caracterizó por el uso racional y sistemático de la narración a favor

---

<sup>13</sup>“La estudiada ambigüedad de Shelley sobre la creación complicó la lectura de la novela para algunos críticos en el contexto de sus discursos contemporáneos sobre la ciencia y la tecnología. Adam Roberts, *The history of science fiction*, Pelgrave McMillan, Gran Bretaña, 2006, pp. 93-94 [En línea]: <https://acortar.link/f2GRjL>

de ganarse la credibilidad del lector ante lo que relataba.<sup>14</sup> La manía por la credibilidad de Poe no se limitó al terror y lo detectivesco —a lo que es más común asociarlo— sino que se aventuró más allá de las posibilidades técnicas de su época para idear historias que vaticinaron la inserción de la ciencia en la vida cotidiana. Entre estos textos se encuentra la obra titulada *La incomparable aventura de un tal Hans Pfall* (1835), en la que un hombre llega a la Luna por medio de un globo aerostático. Parecido al caso anterior, en 1844 el *New York Sun* publicó un artículo de Poe que pretendió hacerse pasar por un hecho verdadero en el que se narraba el viaje en globo a través del Atlántico en tan solo 75 horas de vuelo.<sup>15</sup> El relato superó su cometido y el periódico tuvo que retractarse unos días después por el engaño.

La historia sobre el viaje en globo por el Atlántico resulta familiar y se le podría acusar de haber inspirado una novela bastante similar escrita por la mano del autor francés Julio Verne. En 1863 el joven Verne publicó en *Magazin d'éducation et de récréation*, con un formato de entregas quincenales, su primera novela: *Cinco semanas en globo*. Pero esto marcaría solo el inicio de la trayectoria literaria de Verne, la cual recuperó el entusiasmo del hombre por realizar epopeyas fantásticas; sus historias se distinguieron por viajes de descubrimiento regulados con ayuda del motor tecnológico introducido en el contexto de Verne: la Revolución Industrial. Y es que Francia representó la soltura de la Revolución Industrial como un proceso transformador más calmado, tardío y ensoñado con énfasis en la imagen, y no tanto una “revolución”, con todo lo que ello implica, como se entendió en el resto de Europa:

---

<sup>14</sup>Cfr., *Ibidem*, p. 102-103

<sup>15</sup>Verne, de hecho, cuestionó los métodos descritos por Poe en su estudio *Musée des familles* (1833), por lo que su novela *Cinco semanas en globo* podría tratarse de una reescritura del argumento de Poe. Juan Marcos Bonet Safont, “La ciencia en Verne y Poe: el caso Pym”. *Mètode: Revista de difusió de la Investigació*, N°85 (2016), pp. 30 – 37. [En línea]: <https://cutt.ly/nhTazNy>

Recordemos también el París de las utopías o marco de ciencia ficción como en las obras de Jules Verne, autor de *Paris au XX<sup>o</sup> siècle*, o Mercier, autor de *L'an 2400*. En los dos casos se describe un París ficticiamente contemporáneo [sic] pero cuyas previsiones coinciden bastante con nuestra realidad.<sup>16</sup>

Y perduró como tema central de las obras de Verne el dominio del hombre tecnológico sobre la naturaleza. En *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869) se halla el popular ejemplo del ataque del calamar gigante al submarino Nautilus, como representación de la pugna entre el mundo natural, encarnado por el calamar, cuya fuerza no es suficiente para detener el submarino, es decir, el progreso.

Julio Verne fue considerado uno de los padres de la CF tan pronto como se comenzó a percibir como un nuevo tipo de novela. Los ejercicios literarios de Verne trazaron las primeras pautas de lo que debía representar el género. Sin embargo, con los años se han modificado tanto los criterios sobre lo que representa la CF, que a pesar del rigor científico del autor, hoy es válido cuestionar si sus textos son, en realidad, CF y no solo novelas de aventura que aprovecharon la tecnología que, para su tiempo, ya estaba disponible. Para ejemplificar, el Ictíneo II, considerado como el primer sumergible diseñado por Narciso Monturiol, se construyó unos años antes de la publicación de *Veinte mil leguas de viaje submarino*, en 1864. Por ende, sería erróneo considerar que esta novela fue inspiración para la invención del submarino. Lo novedoso que fue el submarino *Nautilus* se debió a lo poco conocidas que eran este tipo de máquinas para aquel tiempo.

Del autor francés se puede rescatar un valor agregado en sus novelas de aventuras, que consiste, no en enseñar ciencia, sino en usarla para intervenir de manera positiva en la peripecia humana de los acontecimientos.<sup>17</sup> La mayoría de los personajes vernianos resuelven las adversidades con el uso de su conocimiento científico-tecnológico. Posteriormente, este valor que Verne se propuso inculcar

---

<sup>16</sup>Brigitte Leguen, "El paisaje en la literatura francesa a partir del siglo XIX y sus relaciones con la pintura". *Estudios geográficos*, N°269, Vol. LXXI (2010), pp. 545 – 573. [En línea]: <https://cutt.ly/nhTzxLe>

<sup>17</sup>Miquel Barceló, "Novelas de ciencia: la ciencia y la tecnología en la literatura". *Mètode: Revista de difusió de la Investigació*, Vol. V (2015), pp. 83 – 87. [En línea]: <https://cutt.ly/Oh7hBhu>

para exponer los beneficios del conocimiento fue transgredido; se invirtió la mirada optimista que el público general tenía sobre la ciencia, lo que la convirtió, en muchas ocasiones, en la causante de la aflicción humana. En cualquier caso, la ciencia dentro de la CF siempre será protagonista o antagonista de la historia.

Para el británico H.G. Wells, por otro lado, la tecnología y la ciencia era ocupada como elemento transformador de la vida natural. En *La isla del doctor Moreau* (1896) los experimentos científicos atentan contra la fisionomía humana. El escritor tanteó, tal y como hizo Mary Shelley, con la idea del hombre dentro de los terrenos de Dios. En parte, puede señalarse al darwinismo<sup>18</sup> como mediador para que la perspectiva de Wells sobre la tecnología fuese diferente a la de Verne para la escritura de esta obra, pero su verdadera influencia surgió durante su estancia en el *Royal College of Science*, donde estudió biología.<sup>19</sup> A diferencia del escritor francés, las historias del británico adoptan un carácter más fantástico, en donde la ciencia supedita a las leyes fantásticas del mundo creado, sin que ninguno de los dos factores se reste verosimilitud.

Wells comenzó a triunfar en la literatura a partir de la segunda mitad de la Revolución Industrial, a finales del siglo XIX, cuando la brillantez de la mecanización había sentado ya sus raíces y comenzaba a deteriorarse en aquellas desesperanzadoras cortinas de humo que expelen las fábricas, y se ven las marcas distintivas entre clases sociales; el obrero, quien opera las máquinas, es la materia prima de las riquezas de la clase alta y sufre las represalias de un mundo industrializado.

El *voyage imaginaire*<sup>20</sup> que subsistió a lo largo de la obra de Verne no se convirtió en una regla inapelable para que la ciencia permutara en la ficción, y se reservó

---

<sup>18</sup> La teoría de la evolución de Charles Darwin repercutió para poner en duda lo impuesto por la iglesia y significó una nueva manera de entender la existencia humana. Se verá más adelante la gran influencia que tuvo el darwinismo para respaldar la verosimilitud de los relatos cuyo eje alienta la mejoría del cuerpo.

<sup>19</sup>Cfr. H.G. Wells, *Obras maestras. H.G. Wells*. Editmusa, México, 2017.

<sup>20</sup> Viaje imaginario

para las historias sobre viajes espaciales, en la mayoría de los casos. Y Wells, quien exploró locaciones fantásticas en varias de sus novelas, tenía una segunda intención además de satisfacer la curiosidad por los límites desconocidos de la tecnología.

### **1.3 Cuando la ciencia ya no cabe dentro de la fantasía**

La primera novela de H.G Wells, la que lo catapultó en su carrera como novelista, fue *La máquina del tiempo* (1895), que se convirtió en un clásico novelístico con una gran variedad de adaptaciones en otros medios y múltiples reediciones, al igual que un gran porcentaje de las obras de Wells. El éxito y su supervivencia de la obra al pasar del tiempo se debe no solo a la gran calidad con la que fue escrita, sino que se podría considerar como la primera historia de CF<sup>21</sup> en tener como propósito la crítica.

*La máquina del tiempo* cuenta la historia de un científico, o el viajero, como será referido por el narrador a través de la diégesis, quien cita a un grupo de personas conformado por periodistas, doctores y psicólogos, para que escuchen la aventura que vivió al viajar hacia el futuro por medio de una máquina que él mismo fabricó. El viajero introduce en su narración a dos especies descendientes de la raza humana: los Eloi y los Morlock. Los primeros, de baja estatura y apariencia dócil, viven en la superficie y habitan los vestigios de la civilización humana antigua; los segundos son descritos como seres hostiles, entes nocturnos que esporádicamente invaden la superficie por las noches para atacar a los Eloi y, presumiblemente, alimentarse de ellos.

---

<sup>21</sup> El término “ciencia ficción” no fue acuñado hasta unos años más tarde, y en ese entonces se conocían por el nombre de *scientific romances* (romances científicos) a las historias que compartían similitudes con las obras de Julio Verne.

Como biólogo, Wells se inspiró en el darwinismo para imaginar la senda evolutiva de la descendencia humana condicionando sus rasgos físicos a su estatus social. Los Eloi representan la clase alta y los Morlock a la clase obrera.

Wells construye de esta manera una visión alegórica, no profética, del futuro a partir de las contradicciones del presente. Proyecta tendencias de su tiempo, valiéndose de los recursos metodológicos que el darwinismo o conceptos como el de entropía le facilitan.<sup>22</sup>

La novela de Wells es una analogía de la lucha entre las clases de su época, pero es más que eso, es una advertencia sobre los vicios de la opresión contra los trabajadores; especula cuál será el final para la raza humana, y con ello establece a la CF como una ventana hacia mundos que no existen, pero podrían existir.

En esto se puede hallar una de las diferencias entre la CF y su contraparte más cercana, la fantasía. Tzvetan Todorov distinguió al primero como un movimiento que “consiste en hacernos ver hasta qué punto esos elementos aparentemente maravillosos están, de hecho, cerca de nosotros y son parte de nuestras vidas”.<sup>23</sup> En contraste, la fantasía establece su discurso con base en sus propias normas, mientras que la CF corre el riesgo de perder verosimilitud si su primer marco de referencia, es decir, el mundo contemporáneo, dista de lo “real” y posible.

La emancipación de la fantasía era necesaria para que el lector pudiera asumir la incorporación de lo maravilloso<sup>24</sup> de la ciencia dentro del mundo posible, y discernir en el discurso de las historias una relación con la realidad próxima a modo de apología o metáfora; una sugerencia sobre la ética de la ciencia y cómo introducir lo imposible con medios alcanzables.

---

<sup>22</sup>José Luis Chamosa, “Reflexiones en torno a un clásico de H.G. Wells «The Time Machine»”. *Contextos*, N°7 (1987), pp. 197 – 205. [En línea]: <https://cutt.ly/2123BS8>

<sup>23</sup>Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Premia Editora, México, 1984, p. 124

<sup>24</sup>El concepto de lo maravilloso para esta explicación se retoma de Todorov, en la cual explica que “lo maravilloso implica estar inmerso en un mundo cuyas leyes son totalmente diferentes de las nuestras; por tal motivo, los acontecimientos sobrenaturales que se producen no son en absoluto inquietantes”. *Idem*.



Los seguidores de las historias de Verne y Wells en el continente americano se dieron cuenta de que estos romances científicos ofrecían una nueva mirada crítica desde la ciencia y moralizaban con respecto a jugar con los alcances de la tecnología. Como consecuencia, en Estados Unidos se popularizaron las revistas *pulp*, tirajes impresos de bajo costo que a menudo contaban historias basadas en el mismo sesgo de Wells y Verne. Este tipo de materiales periódicos fueron los que acuñaron el término de *scientifiction*. Para precisar, fue Hugo Gernsback quien dio nombre a esta nueva rama de la literatura fantástica en el número uno de *Amazing Stories*, publicada en 1926,<sup>25</sup> y que ganó popularidad por dedicarse a expandir los conceptos introducidos por los autores europeos. No obstante, Gernsback fue víctima de la absorción de su revista, por lo que fue expulsado como editor de esta y continuó en circulación sin su creador original.

Al cabo de un año, tras haber perdido los derechos del término *scientifiction*, creó una nueva revista y reescribió al género como *science-fiction*, que fue el concepto que tuvo más éxito. No obstante, fue el editor en ese entonces de la revista *Astrouding Science fiction*, John W. Campbell, quien se encargó de difundir el término en la década de los cuarenta, y lo entendió como “la investigación literaria no solo de los fenómenos y los datos del presente sino también de la previsión de teorías e hipótesis de futuro”.<sup>26</sup>

Los tirajes de historietas *pulp* vieron nacer a uno de los primeros escritores de CF importantes en Estados Unidos, Edgar Rice Burroughs. Dicho autor es considerado un autor primigenio para la CF estadounidense que impulsó la venta de las revistas sobre el género. *Under the moons of mars*, publicada en 1912, cuenta la historia de John Carter, quien es un capitán de la raza humana que se ve envuelto en una aventura en el planeta Marte para rescatar a una princesa. Pero Burroughs no era

---

<sup>25</sup>Germán J. Hesles Sánchez, *El viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española* (dir. Pilar Vega Rodríguez). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013, p. 63. [Tesis doctoral] [En línea]: <https://acortar.link/uo3cPF>

<sup>26</sup>*Ibid*, p. 64.

un adiestrado lector y estudioso de la ciencia contemporánea a diferencia de sus antecesores Verne y Wells, por lo que sus historias, a pesar de tener símiles con los trabajos de sus precedentes, se caracterizaron por ahorrarse los tecnicismos que estuvieron presentes en otros relatos espaciales. Más tarde, del mismo modo, el autor creó al icónico personaje ficticio de Tarzán, cuyo relato se resume en la vida de un hombre que es criado por monos. Y aunque ahora se le considera un relato de aventuras, cuando se publicó fue enmarcado dentro de la CF por su estrecha relación con el darwinismo.

Burroughs, en conjunto con el resto de los autores publicados en las revistas *pulp*, dieron paso a la creación de dos corrientes críticas distintas para separar, bajo el mismo concepto, a las diferentes maneras de escribir *science-fiction*, pues, como se demostrará más adelante, ciertos elementos de la fantasía pueden utilizarse en la CF, y viceversa, lo que puede hacer más opaca la distinción.

#### **1.4 La era de la ciencia ficción**

La CF comenzó con las *magazines* influenciadas por el trabajo de Gernsback y Campbell a principios de la década de los cuarenta, con un grupo de jóvenes escritores asesorados por John Campbell aún como editor de *Astrouding Stories*, y que se hizo llamar *The futurians*.<sup>27</sup> Entre este grupo destacó Isaac Asimov.

Las publicaciones de CF se hicieron cada vez más frecuentes, no solo por los trabajos de los *futurians* de Campbell, sino por muchos otros autores independientes que comenzaron a publicar sus propias historias, como hizo Arthur C. Clarke y cuya influencia está más asociada con la *Golden Age* de la CF. Pero en este período que sirvió como antesala para el *boom* de autores interesados en el género...

---

<sup>27</sup>Ismael Alejandro Ochoa, *Isaac Asimov and the Golden Age of Science Fiction: A Study in Terms of his Contribution to the Genre* (dir. Rodas Pacheco) Universidad de Cuenca, Ecuador, 2017, p. 30. [Tesis de licenciatura].

Astounding was to become one of the most important Golden Age SF publications, but began its life by downplaying Gernsback's insistence on didactic science and instead featuring stories in which the emphasis on high adventure, excitement and exoticism was given priority over science.<sup>28</sup>

Por ello, la CF carecía de un valor literario y su valoración se limitaba a las revistas especializadas y a los lectores fanáticos, quienes fungían el papel de la crítica dentro de esta era temprana. Así mismo, la valoración de las historias precedió a la importancia sobre el dibujado en el papel, es decir, el estilo visual de los *pulp* tenía que ser especial y distinguirse sobre otras periodicidades —*Detective Comics*, inicialmente fundada bajo el nombre de *National Alliance Comics* en 1934, comenzó a ganar popularidad en la misma década que los *pulp*, gracias a su publicación *Action Comics*, en la cual destacaba la presencia de Superman, y que constaba de su propio estilo visual que sirvió como guía para los cómics de superhéroes—. Y lo consiguió: “they created for the first time a distinctive SF visual style, and played their part in the broader cultural shift of SF from a verbal to a visual form of art”.<sup>29</sup>

Las portadas de las revistas se volvieron indispensables para distinguir a las revistas de CF, pues la mayoría de estas resaltaban por el vigor de los dibujos y sus personajes; a menudo la cubierta vigorizaba a los héroes y los monstruos espaciales, y casi siempre se acompañaba la portada con un artefacto futurista muy bien detallado.

Las concepciones habituales sobre alienígenas provienen de la era de los *pulps*, y el imaginario colectivo de las criaturas del espacio está lleno de seres antropomorfos y zoomorfos. En comparación con los cómics de superhéroes, la CF supo mantenerse fiel a su arte distintivo. Más adelante, la estética que adoptaron los *pulp* para el género se trasladó al cine, pero el color tardó un poco más en llegar.

---

<sup>28</sup>“Astounding se convirtió en una de las publicaciones más importantes de la Era de Oro de la CF, pero su vida comenzó minimizando la insistencia de Gernsback sobre la ciencia didáctica y en su lugar presentó historias que cuyo énfasis sobre las grandes aventuras, la excitación y el exotismo tuvo mayor importancia que la ciencia”. A. Roberts, *op. cit.*, p. 177.

<sup>29</sup>“Crearon por primera vez un estilo visual distintivo para la CF, y jugaron un papel en el cambio más amplio de la CF de una forma de arte verbal a una visual”. *Ibid*, p. 186.

### 1.4.1 La Golden Age

La Era de Oro de la CF no es exclusiva de la producción literaria ni de los *pulps*, sino que esta tuvo un impacto masivo en muchos medios. Al mismo tiempo que las historietas comenzaron su desarrollo, se manifestaron amantes del género fuera de la literatura, cuyo impacto, ya sea positivo o no, favoreció la popularización de la CF.

Un 30 de octubre de 1938, por ejemplo, un joven Orson Welles adaptó la novela de H.G. Wells para la cadena CBS. La dramatización tan bien hecha provocó el caos entre los radioescuchas al creer que el planeta se encontraba bajo una invasión alienígena, pese a las advertencias del programa que aclararon que se trataba de una sección de entretenimiento. Welles fue pionero en explotar los recursos de la tecnología radiofónica y consiguió una interpretación imposible de igualar aun en el presente siglo.<sup>30</sup>

Por otro lado, en el cine del temprano siglo nació uno de los primeros metrajes de CF, *Le voyage dans la lune* de 1902, dirigida por el francés Georges Méliès. La historia del filme, como su nombre lo indica, explora el viaje lunar con ayuda de un diseño de producción sin precedentes que se convirtió en un ícono, tanto del cine como del género. Aun sin haber visto la película, la imagen de la nave espacial estrellada en el ojo de una luna con rasgos faciales es reconocible a pesar de un siglo entero de antigüedad. Su diseño de producción sustentó el idioma visual de la CF que opta por la belleza estética, luminosa y mística.<sup>31</sup>

Luego llegó *Metropolis* en 1927 bajo la dirección de Fritz Lang como una adaptación de la novela homónima escrita por su esposa, y que es una película de corte distópico resultado del expresionismo alemán. Está llena de alegorías bíblicas que exponen al hombre como un ser que tiende a emular los arquetipos míticos. La Torre

---

<sup>30</sup>Cfr. Alicia Tapia López, "La radio en el otro lado del tiempo". *Fonseca: Journal of communication*, N°12, (junio, 2016), pp. 27 – 40. [En línea]: <https://cutt.ly/c19tLAd>

<sup>31</sup>Cfr. A. Roberts, *op. cit.*, pp. 186 – 187.

de Babel es un estigma dentro de esta urbe industrializada que representa el límite de una sociedad vertical. La distribución de este mundo no parece ajena a lo que planteó Wells en su momento, ya que parece dar continuidad al trazo de la sociedad industrializada que al autor británico le preocupaba: la clase obrera es habitante del subterráneo y la clase alta, mucho más arriba del suelo, habita rascacielos que funcionan con los esfuerzos de los trabajadores.

Para poder hacer frente a la directriz impuesta, Kettelhut<sup>32</sup> dirigió la mirada a la bíblica torre de Babel, símbolo de la ambición y de la incomprensión, estableciendo un paralelismo entre la diversidad étnica del pasado bíblico y la escisión entre trabajadores y dirigentes de la sociedad presente.<sup>33</sup>

Entre muchos de los logros de la película, interesa para el presente escrito la función del personaje alegórico de María, quien completa el vacío de la clase obrera y simboliza la esperanza en el mundo subterráneo, y, a la vez, la pérdida de los privilegiados. María es el elemento clave para disolver la frontera que separa a unos de otros. Por ello, a mitad del largometraje, un androide es transformado a semejanza de María (la falsa María) para crear discordia entre ambos mundos. Ambas Marías se convirtieron en el modelo de la mujer en los relatos de la CF; la presencia de la figura femenina determina la suerte de la diégesis para bien o para mal en la CF clásica.

Durante la *Golden Age*, el género estuvo plagado de estereotipos provenientes de lo establecido en la era *pulp* que más adelante ocasionaron que perdiera la novedad que lo caracterizaba. Gran parte de las historias que se publicaron en dicho periodo estaban protagonizadas por héroes cuya travesía se ve marcada por la puesta en escena de una mujer a la que debe de rescatar o proteger. La repetición de la estructura influyó también en que se concibiera como una lectura masculina.

---

<sup>32</sup>Erich Kettelhut fue diseñador de producción de la cinta y había trabajado anteriormente con el director en la película *Die Nibelungen* de 1924.

<sup>33</sup>Pedro Molina-Siles, "Dibujando Metrópolis. El sueño arquitectónico de Fritz Lang". *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, N°29, Vol. 22 (2017), pp. 190 – 199. [En línea]: <https://cutt.ly/K19o33U>

Los valores e ideas de la *Golden Age* se pueden dividir en dos segmentos: los valores que Campbell planteó para el género durante su período como editor de revistas *pulp* y las producciones escritas por sus allegados campbellianos —estos representan las historias heroicas y de travesía, así como la mayoría de los clichés—; por otro lado se encuentra una oposición a las ideas del editor representada por el tratamiento de historias como odiseas espaciales narradas en el idioma científico-tecnológico, las cuales fueron también escritas por un segundo séquito de Campbell.<sup>34</sup> Entonces, las publicaciones de *Astounding Stories* y similares, que permanecieron vigentes hasta inicios de los cincuenta, abogaron por la pseudociencia y la aventura, mientras que la otra parte relevante para el género, si bien se mantuvo cercana a los principios de Campbell, su estilo era más familiar a lo escrito por Wells y Verne.

En este segundo grupo se ubicó Isaac Asimov, nacido en Rusia en 1920 y convertido en ciudadano estadounidense desde los ocho años. En esta etapa, sus padres se hicieron cargo de una dulcería, donde entre muchas otras cosas, vendían revistas y periódicos que llamaron su atención, de los cuales aprendió sobre el mundo que las historietas reflejaban, que por ese entonces eran tan populares entre las clases media y baja.<sup>35</sup>

Del mismo modo que Wells y Verne, Asimov, a diferencia de la mayoría de los escritores de revistas de CF, no solo era un aficionado, sino también un lector interesado en la ciencia contemporánea y los problemas sociales que se suscitaron durante su formación como bioquímico.<sup>36</sup>

La *Golden Age* llegó a su fin al terminar la Segunda Guerra Mundial, es decir, 1945, y su segundo período de importancia comenzó en 1950, pero para Asimov la

---

<sup>34</sup>Cfr. A. Roberts, *op. cit.*, p. 195.

<sup>35</sup>Cfr. I. A. Ochoa, *op. cit.*, p. 7.

<sup>36</sup>Cfr. *Ibid*, pp. 7 – 10.

Segunda Guerra solo fue incentivo para dar un enfoque diferente a la narrativa de CF, y por ello se inquietó por hablar del racismo y la xenofobia.<sup>37</sup>

Sus preocupaciones se reflejaron en su mayoría en los relatos sobre robots, pues los entendía como seres pensantes y reflexivos sin nociones de bien y mal, y muchas veces representaban una apología de la esclavitud. Los robots son gólems modernos, una re-imaginación tecnológica del folclor judío cuyo propósito era servir al hombre, pero que tiende a cuestionarse su existencia y puede rebelarse.

Asimov no solo hizo aportaciones al género y la literatura, sino que también contribuyó al mundo de la robótica. El autor planteó tres leyes bajo las cuales debía regirse la inteligencia artificial: 1) un robot no debe herir a un ser humano, ni por inacción permitir que un humano sufra daño; 2) un robot debe cumplir las órdenes de un ser humano, a menos que entre en conflicto con la primera ley; 3) un robot debe proteger su existencia, mientras su protección no entre en conflicto con las dos primeras leyes.

Sin embargo, el mismo Asimov se atrevió a encontrar la manera de transgredir sus propias leyes en sus historias. Estas, a su vez, tenían el propósito de demostrar los conflictos de identidad y lógica de un ser dotado de conciencia por más perfecto que sea.<sup>38</sup>

Isaac Asimov fue uno de los más importantes autores de la Era de Oro que utilizó la ficción a modo de divulgación científica, porque muchos otros que primero fueron estudiosos de la ciencia y luego escritores de CF<sup>39</sup> comenzaron a ganar más lectores que aquellos que seguían el modelo campbelliano.

---

<sup>37</sup>Isaac Asimov pertenecía a la religión judía, y para él la Segunda Guerra Mundial debió significar un punto de inflexión para la comunidad judía, pero el mal trato de los israelitas hacia los palestinos le hizo creer que la guerra no había tenido un gran impacto para ellos. Cfr. *Idem*.

<sup>38</sup>Cfr. A. Roberts, *op. cit.*, p. 198.

<sup>39</sup>Arthur C. Clarke, por ejemplo, fue de los pioneros en estudiar astronáutica y en proponer satélites como medios de comunicación; o Robert A. Heinlein, quien fue ingeniero naval antes de ser autor de CF. M. Barceló, *art. cit.*

De ellos se ramificó la CF en dos vertientes para separar los que escribían de acuerdo con el modelo de Campbell, es decir, los que se concentraban en la construcción de historias de aventuras fantásticas, y aquellos que escribieron desde una perspectiva científica como hicieron los dos autores europeos primigenios, y que después imitaron los novelistas ya mencionados.

### a) **Hard science fiction (ciencia ficción dura)**

El término fue acuñado por P. Schuyler Miller, quien fue reseñista de los artículos que se publicaban en *Astrouding Stories* y *Analog*. A finales de la década de los cincuenta, Schuyler utilizó el término *hard science fiction (hard SF)* para referirse a los escritos que utilizaban el lenguaje técnico y científico para sustentar el desarrollo de las aventuras.<sup>40</sup>

La *Encyclopedia of science fiction* lo define como “*stories in this genre focus on a well-defined scientific principle or problem (for example, realistic stories of space travel or the development of new technologies)*”.<sup>41</sup>

Aunque sus temas no están limitados, es recurrente que la CF dura esté presente en novelas de viajes espaciales o que impliquen tramas relacionadas al espacio exterior. La obra de Arthur C. Clarke, por ejemplo, está marcada por la pasión que este escritor y divulgador científico tuvo por la astronáutica en dos de sus series populares: *Cita con Rama* (1973) y *Odisea espacial* (1968), en las cuales exhibió su faceta de científico para lograr un par de los iconos más laureados en su época. Otras series, como *Marte rojo* (1962) de Kim Stanley Robinson, que imagina con precisión la primera llegada del ser humano a marte, o *Contacto* (1985) de Carl

---

<sup>40</sup>Cfr. Nelson Darío Gonzáles, *De mentes, entes y dementes: un repaso histórico-crítico de la ciencia ficción hispanoamericana. Desde sus orígenes hasta nuestros días (1870-2013)*, University of Toronto, Toronto, 2014, pp. 50 – 51. [Tesis doctoral].

<sup>41</sup>“Historias del género enfocadas en definir bien el problema o principio científico (por ejemplo, historias realistas de viajes espaciales o el desarrollo de nuevas tecnologías)”. Don D’ Ammassa, *Encyclopedia of science fiction*. Facts on file, Nueva York, 2005, p. 435



*Sagan*, que conjetura el impacto que tendría en la humanidad efectuar comunicación con otra especie inteligente.

Se trata de un subgénero apegado a las raíces que erigieron la CF, y que actualiza sus mitos conforme el contexto del autor pone a disposición nuevos descubrimientos para seguir escribiendo. El concepto puede parecer ambiguo. Para algunos, la *hard SF* representa un subgénero diferente que puede dividirse entre “ciencia ficción dura” y “ciencia ficción más dura”, que sustenta su existencia de acuerdo con más o menos precisión científica que se emplee, lo que convierte al término en una escala imprecisa e incluso difusa si se quiere catalogar alguna obra. De igual manera, exige tener en cuenta la exactitud del lenguaje científico de la época. Aquí se ofrece una definición de este concepto que servirá para analizar los próximos textos: la CF dura designa a las obras que construyen la historia con base en el rigor científico, y ahondan en las descripciones técnicas para explicar el funcionamiento del mundo.

#### **b) *Soft science fiction* (ciencia ficción blanda)**

Por analogía y como subsecuencia del primero, la *soft science fiction* surgió para definir la otra mitad de las obras que rehúsan o ignoran la ciencia contemporánea, y por ende no se interesan en explicar cómo se origina lo fantástico en la diégesis. Esta CF blanda estuvo presente en las escrituras campbellianas y, en general, en la mayoría de las revistas *pulp* de la era. Al tratarse de periodicidades que buscaban el mayor número de lectores, encontraron el modo de aligerar los tecnicismos para que cualquiera pudiera disfrutar de estas odiseas sin necesidad de estar al tanto de la terminología científica.

Dentro de la CF blanda se destacan autores como Philip K. Dick, Ursula K. LeGuin y Ray Bradbury, quienes poco requirieron apoyarse en una base científica sólida para crear novelas igual de importantes para el género como las de sus contrapartes.

Una de las definiciones que se pueden encontrar define a la CF blanda como “*stories whose speculative content does not involve physics, space travel, or other elements of physical science*”.<sup>42</sup> Sin embargo, en el presente trabajo sí se considerarán a los viajes espaciales como parte de la CF blanda, pues, como se verá más adelante, la producción literaria de la CF en Latinoamérica, principalmente considerada “blanda”, contiene obras que se aventuran a desarrollar el viaje espacial.

#### **1.4.2 La *New Wave***

El crecimiento de la CF fue paralela al desarrollo de los cómics como un medio masivo, por lo que la forma de narrar y escribir personajes en las historietas, fuesen *pulp* o no, cambiaron con la literatura del género. Al inicio de la década de los sesenta, muchos de los autores de las revistas *pulp* incursionaron en la literatura tratando de emular el éxito que Asimov había cosechado en su carrera fuera de los cómics. “The term ‘new wave’ basically defines a group of authors that started writing outside the Campbell style as a result of genre’s exhaustion.”<sup>43</sup>

Esta vez, y a diferencia de la *Golden Age*, la literatura anglosajona tomó relevancia en el movimiento en conjunto con los autores estadounidenses, y tuvo a Michael Moorcock como iniciador del movimiento en el Reino Unido e Inglaterra tras publicar la revista *New Worlds* a mitad de los sesenta.<sup>44</sup> Luego de esto, se consolidó el movimiento con énfasis especial en los autores británicos, quienes buscaron adaptar los principios de la CF campbelliana a la literatura *mainstream*.<sup>45</sup>

Los temas recurrentes también dejaron de abordarse de la misma manera, y en esta nueva etapa los escritores se desinteresaron por contar anécdotas de viajes

---

<sup>42</sup>“Historias cuyo contenido especulativo no involucra física, viajes espaciales o cualquier otro elemento de la ciencia física”. *Ibid*, p. 437

<sup>43</sup>“El término ‘Nueva Ola’ básicamente define a un grupo de autores que empezaron a escribir apartados del estilo de Campbell como resultado del cansancio hacia el género.” I. A. Ochoa, *op. cit.*, p. 34.

<sup>44</sup>Cfr. N. Gonzáles. *op. cit.*, p. 214.

<sup>45</sup>Cfr. D. Ammassa, *op. cit.*

espaciales, o especular con el lugar del hombre entre las estrellas; en su lugar, se mostró interés por el espacio interior, por la psiquis del ser humano. James Graham Ballard fue uno de los precursores británicos que destacaron por redireccionar los esquemas de la CF que se hallaban estancados en los modelos impuestos por Campbell. Ballard fue prisionero en un campo de concentración en China durante la Segunda Guerra Mundial, lo cual repercutió en su obra para imaginar mundos, distopías, sobre todo, que representaban un futuro inmediato a su tiempo. Sus personajes no estaban arraigados a los estereotipos del héroe galáctico de la *Golden Age*, sino que rehuían de la valentía heroica.<sup>46</sup>

Con Ballard también se exploró por primera vez el término *inner space*, que sustituyó el interés por el espacio exterior y buscó exponer los efectos que la tecnología y la sociedad moderna tenían en la psicología del ser humano. De igual modo, el término se empleó para referir el espacio entre lo desconocido del mundo, en especial el océano y sus profundidades, y el universo más allá del cielo.<sup>47</sup> Así, el único planeta extraterrestre para los escritores del movimiento fue el ser humano, y demostraron curiosidad por introducir conceptos de la psicología para el desarrollo de los personajes.

El movimiento tuvo su epicentro con autores británicos, pero en Estados Unidos estaba pasando algo interesante también. Las revistas *pulp* e historietas de CF fueron desplazadas poco a poco por los superhéroes. La *Golden Age* de los cómics de superhéroes estuvo emparejado con el de la CF, ya que existía una relación estrecha entre ambos, pues los personajes, ya fueran de Marvel o DC, basaban el origen de sus poderes en lo sobrenatural o simplemente no contaban con un origen claro de estos. Sin embargo, en la *Silver Age* de las historietas, que discurrió en paralelo con la *New Wave*, varios personajes fueron reformulados y sus poderes obtuvieron una explicación “científica”. De esta manera, personajes como el primer Flash, cuyo alter-ego era Jay Garrick, fue sustituido por Barry Allen, quien obtuvo

---

<sup>46</sup>*Ibid*, pp. 22-23.

<sup>47</sup>*Idem*.

sus poderes tras un incidente científico, otorgándole supervelocidad como resultado de la ciencia.

Los cómics estadounidenses optaron también por profundizar en las repercusiones psicológicas de sus personajes para demostrar su vulnerabilidad humana. La época del arquetipo del héroe creado bajo los preceptos de Campbell había muerto.

En la actualidad, los superhéroes y cualquier tema relacionado con ellos no se vinculan con la CF, ni en los cómics ni en ningún otro medio, en su lugar, representan un género apartado, que si bien puede tomar prestados conceptos de la CF —Iron Man, por ejemplo, utiliza la tecnología militar para construir una armadura futurista—, la realidad es que gran parte de las historias que son narradas en los cómics podrían considerarse fantásticas, pues los superhéroes cohabitan y desarrollan sus aventuras en universos donde la fantasía prima, y cada universo crea sus propias reglas. Ciertamente es que las *magazines* persisten, como *Astounding Stories* lo hace bajo el nombre *Analog Science Fiction and Fact*, pero la calidad de las impresiones, así como el presupuesto con que se editan, son superiores a lo que significaba una revista *pulp*; y publicaciones como estas que se mantienen fieles a la CF de la Edad de Oro adaptando las historias para las nuevas generaciones, han perdido la potencia de su mercado y son opacadas por las grandes casas editoriales: Marvel, DC, Black Horse, Panini, etc.

La CF de la *New Wave* también impulsó el comienzo de la introducción de autoras al género.<sup>48</sup> En 1975 Joanna Russ publicó una de las primeras novelas de CF feminista, *The female man*, que narra la historia de cuatro protagonistas mujeres que viven en realidades diferentes (universos paralelos), y, tras encontrarse, discuten sobre el dominio de la mujer en sus respectivos lugares de origen.

---

<sup>48</sup>Hay que tener en cuenta que los *pulp* parecían estar enfocados al consumo masculino, pues ilustraba a las mujeres de manera sobresexualizada y muchas veces acaparaban las portadas de las revistas.

Pese al éxito de la novela y la carrera de la escritora, lo cierto es que no fue representante de la *New Wave*, más bien fue inspirada por ella y los nuevos conceptos que trajo. Este periodo sirvió para replantearse la realidad a través de la especulación y para interesarse en los problemas más cercanos al ser humano. Es esta la norma que perdura en la CF actual, que no excluye los intereses de cada grupo social, y por ello el feminismo, que comenzó a tomar fuerza durante estos años, vio en la CF un nuevo modo de representarse y dar visibilidad a la mujer:

One of the most significant cultural facts of postwar European and American social life was the rise of a complexly interconnected series of women's movements across several generations. This inevitably found correlatives in SF, as in all modes of art; and although the fictional articulations of the first generation of feminist activists tended to be couched in realist modes (by way of capturing), many younger thinkers and writers were excited by the imaginative possibilities afforded by a non-realist idiom.<sup>49</sup>

Los efectos de la *New Wave* se extienden hasta la actualidad y ha servido como inspiración para otras generaciones de autores en las que no solo la mujer tiene visibilidad, sino también los grupos minoritarios, quienes encontraron en la CF la oportunidad de reimaginar la sociedad o de soñar con el futuro de las consecuencias de la exclusión. Entre las autoras que destacan que se desprendieron de este movimiento se encuentra la propia Joanna Russ, Ursula K. Le Guin, Margaret Piercy, y, en páramos más alejados, Angélica Godorischer y Margaret Atwood, aunque esta última rechazó ser autora de CF a pesar del gran éxito de su novela distópica *El cuento de la criada* (1985).

La influencia de la *New Wave*, entonces, puede remontarse hasta inicios de la década de los ochenta y algunos de sus principios continúan vigentes: la exploración de la psique humana en un contexto tecnológico, la ruptura de los

---

<sup>49</sup>“Uno de los hechos más significativos de la cultura de la posguerra en la vida social europea y americana fue el surgimiento de una compleja serie de movimientos de las mujeres a través de varias generaciones. Inevitablemente esto encontró correlación en la CF, como en todos los modelos de arte; y aunque las articulaciones ficcionales de la primera generación de activistas feministas que tendían a expresarse en modos realistas (a propósito de capturar), muchos pensadores y escritores jóvenes estaban entusiasmados por las posibilidades imaginativas concedidas por un idioma no realista.” A. Roberts, *op. cit.*, p. 256.

esquemas campbellianos, la inclusión de voces minoritarias y el uso del género a modo de crítica o advertencia, dejando de lado el entusiasmo especulativo.

## 1.5 La ciencia ficción en el cine

Hacer un recuento de la historia de la CF en la pantalla grande es importante para entender la historia de lo que se escribió tras el impacto de las producciones fílmicas, así como para comprender el surgimiento del cine como el séptimo arte, y es que, como se mencionó antes, uno de los primeros trabajos cinematográficos reconocibles fue una cinta corta de CF. Sin embargo, no fue el género que predominó en la pantalla grande, sino que fue despreciado por los altos costos que requería tener una fiel adaptación de los escritos.

En la televisión, y más tarde en Hollywood, la CF halló un refugio tras perder relevancia en las historietas y literatura,<sup>50</sup> aunado al éxito que acaparaban las nuevas propuestas de entretenimiento. El cine durante la década de los cincuenta ya había experimentado el traslado de la estética *pulp* a la gran pantalla, pero el presupuesto requerido para realizar una producción de ese estilo era más de lo que podía permitirse el Hollywood de la época.<sup>51</sup>

Las historias de CF solo podían soñar con ser producciones de Serie B, con más o menos fidelidad al material original. Para los grandes directores, el género no tenía nada profundo que ofrecer.

Hollywood has become a domed city following a nuclear war, and filmmaking has become the basis of a new religion to those surviving inside, with strict rules about the social messages to be conveyed. One unhappy producer [Robert Bloch] grows tired of making films that portray space travel as dangerous and costly, and decides

---

<sup>50</sup>Isaac Asimov, Ray Bradbury, entre demás autores, aunque seguían activos cuando comenzó la *New Wave*, sus producciones literarias en el género eran cada vez más escasas o no fueron tan memorables como sus obras durante la *Golden Age*.

<sup>51</sup>En contraposición, *Metrópolis* fue una de las cintas más caras en la historia, pero los recursos no fueron obstáculos para el director, pues Fritz Lang contaba con prestigio en el cine alemán. Cfr. P. Molina, *art. cit.*

to offer an alternate viewpoint; but in doing so, he makes powerful enemies as well as creating social upheaval.<sup>52</sup>

Y entonces, en 1957, la emoción por el descubrimiento del espacio se enervó de nuevo con el lanzamiento de *Sputnik*, lo que dio inicio a la Era espacial. La conquista del cosmos a manos del hombre ya no estaba tan alejada de los sueños de escritores de la *Golden Age*. La realidad había alcanzado a la CF, y esta tenía que tomar la delantera otra vez.

La carrera espacial comenzó en la década de los sesenta, y mientras la CF se desarrollaba en la literatura británica con Moorcock, Ballard o Brian Aldiss con el reciente enfoque psicológico sobre los personajes, en Estados Unidos todo lo relacionado al género se veía en televisión, cuyo éxito estaba encontrando sus fronteras al mismo tiempo que los programas emitidos en ella, la mayoría de CF. Éxitos como *Star Trek* y *Doctor Who*, que prevalecen todavía, nacieron en esta década como producto del nuevo éxtasis por el espacio. Y la emoción fue respaldada por el director Stanley Kubrick cuando estrenó su película *2001: Odisea en el espacio* en 1968, que tuvo una recepción desfavorable, pero la producción fue tan realista que incluso se teorizó que el alunizaje de 1969 fue un montaje dirigido por Kubrick ante la presión de los Estados Unidos por la carrera espacial y la guerra fría.

Pero el impacto que tuvo la CF del cine sobre el género recayó, más que nada, en la cultura popular, y de ella nacieron íconos que trascienden hasta la era moderna, donde lo importante es recuperar o hacer honor a las producciones del siglo pasado.

---

<sup>52</sup>“Hollywood se había convertido en una ciudad abovedada seguidora de una guerra nuclear, y la creación de películas se convirtió en la base de una nueva religión para los sobrevivientes, con reglas estrictas sobre los mensajes que debían transmitirse. Un productor [Robert Bloch] descontento se cansó de hacer películas que presentaran los viajes espaciales como peligrosos y costosos, y decidió ofrecer un punto de vista alternativo; pero, al hacerlo, se ganó enemigos poderosos, así como el descontento social.” D. Ammassa, *op. cit.*, pp. 45 – 46.

*E.T.* de Steven Spielberg, *Star Wars*<sup>53</sup> de George Lucas, *Volver al futuro* de Robert Zemeckis, entre muchas otras producciones, se han vuelto piezas del séptimo arte que los fanáticos insisten en recordar con tributos.

El cine hollywoodense expandió la creencia popular de lo que era la CF, inclusive en expresiones artísticas fuera del cine. Para Latinoamérica significó la inclusión de la modernidad a la cotidianidad social y cultural. Una cuantiosa cantidad de escritores latinoamericanos pertenecientes a la segunda mitad del siglo partieron del cine como costumbre de la Latinoamérica urbanizada. Manuel Puig, por ejemplo, construyó sus narraciones en torno a su encanto por el cine, y es visible en sus grandes novelas (*El beso de la mujer araña* y *Pubis angelical*) donde acentúa que el cine es un estándar para Argentina de los años ochenta.

## **1.6 La ciencia ficción a partir de 1980**

El material de estudio del presente trabajo se delimita desde inicios del siglo pasado hasta inicios del XXI, y parecería que en los últimos 20 años del siglo no cabría esperar un cambio sustancioso que alcance a entrar en el campo de estudio, pero la realidad, como se verá más adelante, es que los años ochenta permutaron la CF, tanto en Latinoamérica como en los países que construyen el canon.

El internet, cuyo origen se remonta años más atrás, comenzó a ganar popularidad en las últimas dos décadas del siglo. La era digital se estaba acercando con premura y los autores, en especial los apasionados por los avances tecnológicos, previnieron su llegada y la de los beneficios que este tendría para el mundo. Así, en 1984, el

---

<sup>53</sup>La aceptación de *Star Wars* como CF es debatible, ya que una de las condiciones que se han revisado a lo largo del trabajo es que debe desprenderse o tener un fundamento reconocible en la sociedad contemporánea, pero la *space opera* de George Lucas obedece a las normas de su propio universo, y conceptos propios de la cinta no tienen una base científica, más bien sobrenatural, como “La Fuerza” de la que disponen los caballeros Jedi. De cualquier modo, la primera entrega de la saga estuvo inspirada por la emoción de la carrera espacial, y esta, a su vez, reactivó el mercado de lo que se produjo tanto en el cine como en la literatura. Cfr. N. Gónzales, *op. cit.*, p. 233.



autor William Gibson dio a conocer su novela *Neuromante*, inspirada en una historia corta de Bruce Bethke, titulada “Cyberpunk” (1983), y que da el nombre a la rama que terminó por definir Gibson.<sup>54</sup>

La novela de Gibson, similar a lo que ya se había visto en el cine con la película *Tron* (1982), introduce la idea de una realidad virtual, es decir, el ciberespacio llamado Mátrix, que es disputado por el control gubernamental en una sociedad en decadencia, lo que se convirtió en un requisito para el cyberpunk:

Cyberpunk stories are set in a fairly near future in which modern society has become more corrupt than ever, the definition of criminal activity has become more or less fluid, and certain elements of high technology —computers, virtual reality, direct interfacing between humans and machines, sometimes even cyborgs—have become important and common aspects of everyday life.<sup>55</sup>

La época en que se escribió *Neuromante* representó la cúspide de la cultura pop: la vestimenta, la música, el cine, e incluso los videojuegos. En esta época produjo la mayoría de los íconos que continúan hasta la actualidad, así que el futuro que estaba proyectando en su novela pertenecía a esa misma década, y por ende la estética cyberpunk refleja una alternativa de la evolución de la tecnología ochentera. Al mismo tiempo, esta nueva rama fue respaldada por *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) y su adaptación fílmica *Blade Runner* (1982), que había sido estrenada unos años antes; y *Akira* (1982 - 1990), un manga japonés que cosechó gran éxito a lo largo de su publicación.

Por un lado, *Blade Runner* es una cinta neo-noir que se desarrolla en un 2019 cohabitado por humanos y androides, los cuales son indistintos los unos a los otros. Por otra parte, *Akira* se ubica en la ciudad futurista Neo-Tokyo, donde prevalece la entidad que da título a la obra, y que posee poderes psíquicos que amenazan la

---

<sup>54</sup>Cfr. A. Roberts, *op. cit.*, p. 311.

<sup>55</sup>“Las historias cyberpunk se sitúan en un lugar lejanamente cercano donde la sociedad moderna se ha hecho más corrupta que nunca, la definición de la actividad criminal se ha vuelto más o menos fluida, y ciertos elementos de alta tecnología —computadoras, realidad virtual, interconexión directa entre humanos y máquinas, e incluso cyborgs— se han vuelto comunes e importantes en la vida cotidiana”. D. Ammassa, *op. cit.*, p. 266.

existencia de la ciudad. En ambas obras hay un mensaje que previene sobre la decadencia de la sociedad: en la primera se busca que el espectador se cuestione qué significa ser humano; en la otra, se advierte sobre los peligros de la energía nuclear.

Si bien no son las únicas influencias del cyberpunk, sí son de las más significativas, e imponen los principios de esta nueva rama; el cyberpunk contiene una crítica hacia la sociedad —en años más recientes lo que se critica es el avance del mundo globalizado—, y a su vez hace una introspección hacia la naturaleza humana en contraste con el cuerpo, que es reemplazable o es un simple contenedor de la esencia del hombre.

El cyberpunk fue la primera de una serie de ramas estéticas que se desprendieron de estas influencias y que conforman el retrofuturismo. De acuerdo con el diccionario de Oxford, el retrofuturismo puede definirse como la “corriente artística y estética que combina la ciencia ficción con elementos y referencias del pasado, especialmente de las primeras décadas del siglo XX”.<sup>56</sup> Se trata de un conjunto de varios estilos que han tenido sus apariciones en más de un arte, la mayoría en las artes gráficas y pintura, seguido por la literatura, la arquitectura, la música y el cine.

Como corriente, el retrofuturismo pretende aludir al pasado conservando los beneficios de la tecnología del presente, lo que da como resultado la justificación de los anacronismos y disyuntivas temporales; es el futuro del pasado que pudo haber sido.

Una de las expresiones retrofuturistas que tuvieron casi tanto impacto como el cyberpunk, es el *steampunk*.<sup>57</sup> Este se remonta al Londres victoriano, en plena Revolución Industrial, que es donde nace la principal inspiración de la CF.

---

<sup>56</sup>“Retrofuturismo” en *Lexico*. Oxford [En línea]: <https://acortar.link/pYT7RF> [Consulta: 04 de enero, 2021]

<sup>57</sup> Todos los subgéneros que se desprenden del cyberpunk acuñan el sufijo “punk”, que significa una oposición a la cultura que lo engloba. En este caso, la CF nació con el objetivo de mirar hacia el futuro y se fundó bajo la

El concepto *steam* (vapor) vendría a servir de nexo de unión entre el reinado victoriano y la actualidad, apelando directamente, mediante el símbolo de la máquina a vapor, a todos los avances tecnológicos y sociales que se produjeron durante el reinado victoriano.<sup>58</sup>

Verne y Wells justifican la invención de sus historias en este mundo alternativo pues la ciencia se los permitía, y los adelantos tecnológicos, propios del siglo XX, son re-imaginados bajo la estética steampunk. Aquí, al igual que en el cyberpunk, existe un conflicto entre las clases sociales, sobre todo se identifican luchas militantes y conflictos políticos que son mediados por el progreso tecnológico.<sup>59</sup>

No obstante, no todas estas variantes del retrofuturismo tienen presencia en la literatura, pues sus fuertes son las estéticas visuales, por lo que es más común encontrarlas en películas, videojuegos y pintura. Lo que interesa para la literatura son aquellas vertientes que pueden o no situarse en un universo alterno, y que recobran el propósito original de la CF para idear lo que podría ser a partir del mundo reconocible.

Como parte del cyberpunk, surge la necesidad de catalogar a la CF de acuerdo con los temas que aborda y la manera en que los explora. Para finales del siglo pasado, la biología había avanzado más allá de la naturaleza, y se demostró que el estado de la composición humana era alterable por la ciencia. Las prótesis se hicieron cada vez más sofisticadas y cualquier extremidad del ser humano podría ser sustituible con el tiempo.

From this point on, discourse on biology took a science-fictional turn in that the radical alteration of the human genetic structure came into scientific reach. In regard to the sf dimension of possibility, genetic engineering had by 1980 become realizable and thus an object of near-future extrapolation rather than intergalactic speculation.<sup>60</sup>

---

premisa de que el destino del hombre tecnológico sería optimista, pero las corrientes “punk” se desarrollan en un pasado que nunca existió o un futuro pesimista.

<sup>58</sup>Pablo Prieto Hames, “La poética del tiempo: una aproximación al imaginario steampunk”. *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte*, N°5 (2016), pp. 95 – 115 [En línea]: <https://acortar.link/LLrkl2>

<sup>59</sup>Cfr. *Idem*.

<sup>60</sup>“A partir de este punto, el discurso de la biología tomó un giro ciencia-ficcional en el que la alteración radical de la estructura genética humana llegó al alcance científico. En consideración con la dimensión posible de la

Como resultado, nace el *biopunk*, el cual mezcla algunos de los conceptos utilizados en el *cyberpunk* para referir los tópicos de la ciencia biológica: la clonación, prótesis avanzadas, cyborgs, modificaciones del ADN, etc. Estos conceptos no son propios del *biopunk*, ni mucho menos del *cyberpunk*, pues ya habían sido explorados con anterioridad, y ejemplo de esto es *La isla del doctor Moreau* de Wells, o inclusive en *Frankenstein* de Shelley. Entonces cabría preguntarse: ¿El *biopunk* ofrece algo nuevo? La respuesta corta sería no; la excepción, por otra parte, es que se trata de una de las vertientes de la CF más cercanas a la realidad. A diferencia de la *space opera*, de la realidad virtual y los robots, que han cumplido con cierto porcentaje sus predicciones antes de convertirse en eventos palpables, siguen siendo esbozos de lo que podría lograrse: existe el viaje espacial, pero no es comercial; existe la Inteligencia Artificial, pero aún tiene limitaciones; existe la realidad virtual, pero es un espacio relegado al entretenimiento y dista mucho de lo que Gibson prometió que sería.

Las prótesis de la actualidad utilizan mioeléctrica para suplantar las sensaciones de los miembros, ya no solo en función, sino en estética. La clonación también fue lograda, ni siquiera en este siglo, y la eugenesia ya es posible; y, como se demostrará más adelante, fue prevista en Latinoamérica mucho antes de que se asomara el siglo XXI. Por lo que es importante conocer este concepto para entender la CF de América Latina.

Para inicios de la última década, las películas de CF ya habían demostrado ser rentables para la industria cinematográfica y cada vez se destinaba más dinero a estos proyectos, incluso para películas animadas, videojuegos y series de televisión.<sup>61</sup> Los noventa continuaron la tendencia de crear íconos de la cultura pop y todavía pudieron aportar algo nuevo al género.

---

CF, la ingeniería genética se hizo posible alrededor de 1980 y por lo tanto un objeto de extrapolación del futuro cercano en lugar de la especulación intergaláctica.” Lars Schmeink, *Biopunk dystopias. Genetic engineering, society and science fiction*. Liverpool University Press, Liverpool, 2016, p. 20 [En línea]: <https://cutt.ly/Fjd3QqG>

<sup>61</sup>Cfr. A. Roberts, *op. cit.*, p. 292.

El concepto de la Mátrix ya había sido implementado por William Gibson en el *Neuromante* para referirse a la realidad virtual que imaginó; pero fueron las hermanas Wachowski quienes exploraron el potencial de esta idea. En 1999 fue estrenada la primera entrega de la trilogía *Mátrix*, que rescató el concepto de Gibson y adaptó la premisa de la “paradoja de Putnam”, especulación metafísica de la realidad que reduce al hombre a un cerebro dentro de una bañera;<sup>62</sup> y, a su vez, el carácter filosófico de la película se puede rastrear hasta 1635 con Calderón de la Barca y su obra *La vida es sueño*, o inclusive más atrás, con el mito de la caverna de Platón.

Gibson, y posteriormente las hermanas Wachowski, propusieron la relación entre la doctrina filosófica del solipsismo<sup>63</sup> y la CF para explicar el uso de la tecnología como la única realidad cognoscible. Y, aunque la literatura de habla inglesa aprovechó esta nueva idea en el presente siglo, la literatura latinoamericana ya había experimentado con algo similar antes que el propio Gibson.

Lo descrito en este primer apartado no representa en su totalidad un esquema absoluto, ni de toda la CF, ni de los mejores textos. Muchas obras, aunque buenas, no fueron mencionadas, no porque no merezcan ser reconocidas, sino porque la intención es esclarecer la evolución del género a través de sus obras más significativas y que constituyen el canon inglés. Así, aunque George Orwell es un pináculo para los nuevos autores de CF inglesa gracias a su novela *1984*, no fue mencionado debido a que el impacto literario de dicha novela no erige un cambio en los paradigmas de la CF, y su valor para el género es equiparable al de novelas como *Un mundo feliz* de Huxley o *Fahrenheit 451* de Bradbury.

---

<sup>62</sup>Cfr. Nelson Dario Gonzáles, “El neuropunk y la ciencia ficción hispanoamericana”. *Revista Iberoamericana*, N°259 – 260, volumen LXXXIII (abril – septiembre, 2017), pp. 345 – 364. [En línea]: <https://acortar.link/xiHv13>

<sup>63</sup>La RAE define al solipsismo como la “Forma radical del subjetivismo según la cual solo existe aquello de lo que es consciente el propio yo”. “Solipsismo”, en *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española [En línea]: <https://dle.rae.es/solipsismo> [Consulta: 06 de enero, 2021].

Los ejemplos dados, y los que están por mencionarse, no representan las mejores novelas y películas de CF, ni las más populares. Cuando se hable de CF latinoamericana se referirá, en la mayoría de las veces, a producciones escritas en países como México, Argentina, Chile o Cuba, pues encabezan el mayor porcentaje de este tipo de literatura; por ende, para comprender la CF latinoamericana se analizarán en mayor medida los trabajos de estos países.

## **2. La llegada de la ciencia ficción a Latinoamérica**

La CF en América Latina ha sido un fenómeno curioso incluso para investigadores foráneos, porque el debate que existe alrededor de su naturaleza, además discutido, es reciente en comparación con otros géneros. Para este apartado se hablará de aquellas obras notables en las que han coincidido quienes se dedican a analizar la presencia de la CF en Latinoamérica. Sobre todo, se considera la información aportada por el autor Gabriel Trujillo y su obra *Biografías del futuro: la ciencia ficción mexicana y sus autores*, y por Rachel Haywood Ferreira en *The emergency of Latin American science fiction*, en las cuales se da un repaso de algunos de los textos de CF más significativos que surgieron en la región, principalmente durante el siglo XX; y cuyos estudios han sido referidos en diversos estudios sobre el tema. Ambos autores coinciden al tratar de explicar el origen de la CF y las condiciones bajo las que suele presentarse, además de ser referenciados en más de una ocasión en diversas investigaciones del mismo tema.

Sin embargo, aun con los recientes estudios y el creciente interés que ha despertado la génesis de la CF, continúa existiendo una gran ambigüedad acerca de lo que puede considerarse parte del género. Con base en lo visto en el primer apartado, se podrán descartar y adaptar criterios que ayuden a delimitar lo que implica escribir un texto de CF en Latinoamérica, pues los motivos, el estilo y las cuestiones que se tratan en la literatura anglosajona no siempre son suficientes para explicar la realidad del latinoamericano.

Por ello, definir el término en América Latina sería arriesgado, primero porque la definición inglesa de la CF continúa siendo debatible y difícil de concretar —al inicio se otorgó una descripción propia que ayudará a alcanzar los objetivos, mas no engloba las suficientes palabras clave para abarcar en totalidad la naturaleza del género—, y se descubrirá que, si en la lengua inglesa todavía resulta confuso el género, en Latinoamérica los parámetros para asociar textos con la CF se vuelven más imprecisos.

Aunque se tratará de llegar a un resumen de lo que significa la CF en la región latinoamericana con base en sus características, es falible la apropiación de un concepto definitivo.

Al decir que la CF “llegó” a Latinoamérica, no se está sugiriendo que hubo de por medio un proceso de integración en el cual se asimilaron las ideas de los autores ingleses con el fin de reproducir esas mismas ideas en el español. La llegada se refiere al transcurso natural del ser humano que invariablemente se presenta ante “la búsqueda de la definición del hombre y su situación en el universo apoyándose en el estado de la ciencia en ese momento”.<sup>64</sup>

El género nace de la especulación, y esta no es propia de una sola civilización, es así que se pueden hallar registros de romances científicos independientes de la escritura inglesa. En este caso, México presentó uno de los primeros textos de los que se tiene registro sobre la CF en Latinoamérica, y data de alrededor de cincuenta años de diferencia con respecto al antecedente más longevo en lengua inglesa, es decir, *Frankenstein* de Mary Shelley.

## 2.1 Proto ciencia ficción

Rachel Haywood Ferreira segmenta la literatura de CF de Latinoamérica en tres períodos: *proto*, *early* (temprana) y *recent* (reciente). El primer período se conforma

---

<sup>64</sup>VV. AA., *Las 100 mejores novelas de ciencia ficción del siglo XX*, Madrid, La Factoría de Ideas, 2002, p. 9.

por aquellos textos que vislumbran tópicos de CF antes del siglo XIX; el segundo período se ubica a principios del XIX hasta la aparición de los *pulp* en Estados Unidos y posterior bautizo del género por Gernsback; y el último se comprende por las obras publicadas desde la *Golden Age* hasta finales del siglo.<sup>65</sup>

Para el presente apartado se hará caso a esta categorización que la investigadora Haywood Ferreira utiliza para referirse a la reevaluación de textos de CF escritos antes de que Gernsback concibiera el género. Gracias a que no existía algo remoto que pudiese definir la CF como se conoce en la actualidad, muchos de los textos que demuestran rastros del género, al igual que los cuentos de Poe, fueron considerados enteramente de fantasía.

Uno de los textos más longevos que fueron encontrados como probables piezas de proto CF se remonta hasta el año 1776, cuando los frailes Francisco Larrea, Nicolás Troncoso, entre muchos otros, firmaron la solicitud de censura y clasificación de un relato escrito por su compañero Manuel Antonio de Rivas —fraile franciscano perteneciente a una ciudad colonial española establecida en la península de Yucatán—<sup>66</sup>, pues en 1775 fue autor de *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un anctítona o habitador de la luna y dirigidas al bachiller don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de 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*.

El título, aunque extenso, comprende la premisa del cuento que, combinado con el género epistolar, narra un intercambio de información entre un terrícola y un habitante lunar, así como detalla las observaciones de los movimientos de la Tierra apreciados desde la Luna.

---

<sup>65</sup>Cfr. Rachel Haywood Ferreira, *The emergence of Latin American Science Fiction*, Wesleyan University Press, Connecticut, 2011.

<sup>66</sup>Cfr. Manuel Antonio de Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares...* (ed. Carolina Depetris), Universidad Nacional Autónoma de México, Mérida, 2009, pp. 7-9 [En línea]: <https://acortar.link/XTYJaG>



Manuel de Rivas fue acusado por la inquisición de herejía ante la posición crítica del fraile que resalta problemas teológicos, además de haber sugerido transiciones de lo sensorial a lo extrasensorial y de lo lógico a lo racional [26]. Lo anterior se vuelve un tanto evidente con solo remitirse al título; a lo largo del relato se deja claro que el año que transcurre en la Luna al momento en que el personaje anónimo remite una contestación al terrícola difiere con el año vivido en la Tierra. La epístola que se recibe en la Luna data del 5 del mes epifi<sup>67</sup> del año Nabonasar 2510<sup>68</sup>, dando cuenta de que la cronología lunar no discurre a la par de la datación cristiana.

Aunado a lo anterior, el anónimo describe en algún punto del relato: “Al principio pensamos que todo era ilusión pues no hay memoria ni tradición de haberse visto jamás en nuestro orbe hombre alguno en cuerpo y alma” [40], inquiriendo la diferencia corpórea (o extracorpórea) entre terrestres y lunares.

El texto de *Sizigias y cuadraturas* ofrece dos posibles lecturas: una fantástica, pues el texto prescinde de tener o buscar una base científica de su contexto cercano, más allá de la astronomía inexacta, y por ende explicaciones como el medio de llegada de la carta a la Luna no es esclarecida, ni siquiera por inferencias; y la segunda interpretación, la que concierne al trabajo, entiende a *Sizigias y cuadraturas* como un claro ejemplo de proto CF.

Rivas no fue el primero en desafiar la doctrina religiosa con supuestos de civilizaciones fuera de la vida en la tierra. Cyrano de Bergerac ya había jugado con la idea de hallar habitantes en la luna en su novela corta *Viaje a la luna*, y que guarda un gran número de similitudes con el relato del fraile Rivas, aunque no existe evidencia de que uno haya inspirado al otro.

Ambos textos poseen características suficientes para evidenciarlos como candidatos de CF de su época: en ellos existe una civilización notoriamente

---

<sup>67</sup>El mes epifi es el undécimo perteneciente al calendario copto de los egipcios.

<sup>68</sup>Rey que fundó Babilonia.

avanzada de selenitas que dejan entrever ideales utópicos que contrastan con los contextos religiosos, hasta cierto punto reprimidos, de los autores.

Estas fantasías e idealizaciones, tanto en Rivas como en Bergerac, dejan traslucir a fin de cuentas un doble juego especular donde se reflejan recíprocamente las luces y las sombras de una sociedad inexistente pero mejor, la de los selenitas de la Luna, y las miserias reales de los habitantes de la Tierra, quienes aspiran a un mundo distinto y crean esa alegoría de sí mismos al representarse en otro contexto planetario [32].

El cuento de Rivas tiene el mérito de ser uno de los primeros relatos del género más antiguos de los que se tiene registro en América, además de tratarse de un texto osado que escapa de las tendencias literarias de su siglo, así mismo de traspasar los límites permitidos por el Santo Oficio, y sobre todo de eludir las consecuencias y los correspondientes castigos de cometer herejía y cuestionar el alcance y el manejo del poder español al insinuar que la Luna escapa de la conquista, y debido a ello se vive mejor allá.

Gracias al fervor burocrático del Santo Oficio es que este texto llegó casi intacto a la actualidad, incluyendo la declaración firmada para inculpar al fray Manuel Antonio de Rivas de herejía.<sup>69</sup> Los documentos fueron recuperados por el Archivo General de la Nación de México.

Décadas posteriores al escándalo aislado del fraile Rivas, en México comenzó una nueva era encabezada por Antonio López de Santa Anna, quien en 1836 firmó el Tratado de Velasco, lo cual fue decisivo para la independencia de Texas. Los acontecimientos ocurridos en torno a este hecho histórico fueron caóticos; por un lado, México libraba una lucha contra Texas encabezada por Santa Anna, quien había organizado grupos militares conformados por soldados amoraes; y, subsecuentemente, se desató la Primera Intervención Francesa, o la Guerra de los Pasteles.

---

<sup>69</sup>Cfr. *Ibidem*, p. 9.

Entre los conflictos, surgió en México en el año de 1844 la revista *Liceo de México*, en la que el intelectual Sebastián Camacho y Zulueta, acuñado bajo el seudónimo Fósforo Cerillos, halló la oportunidad para realizar una crítica hacia los atropellos cometidos por Santa Anna.<sup>70</sup>

El artículo publicado se tituló "México en el año 1970". En él, a través de un diálogo entre un hombre de edad avanzada y su nieto del siglo XX, se explica la disparidad de avances en comparación con el siglo pasado.

Fósforo Cerillos era entusiasta de la ciencia de su tiempo, pero, a la vez, estaba interesado por la política de México, su cultura y el avance de la sociedad mexicana. El relato "México en el año 1970" le ayudó a sobrellevar el ansia por ver un México culto y libre de gobernantes que empobrecían al pueblo:

"Fósforo Cerillos" censura de esta manera el enciclopedismo del XIX y no se equivoca al señalar la especialización como una de las metas y logros del siglo XX. El autor no sólo critica el enciclopedismo que 'producía charlatanes lo más superficiales que puedan concebirse', sino también el costumbrismo, pan de cada día en el siglo XIX, que impedía encontrar en los periódicos literarios "algún buen artículo científico o histórico".<sup>71</sup>

A diferencia del cuento de Rivas, cuya esencia pugna entre lo espiritual y lo especulativo, el relato de Fósforo Cerillos demuestra, en verdad, presuntos temas de la CF.

Pero dicho autor no fue el único en recurrir a la literatura como medio de escape para la desastrosa realidad, a fin de soñar con un patrimonio erguido sobre el avance tecnológico. Esta vez, el siguiente rastro del género en Latinoamérica se encuentra en Brasil con el político y periodista Joaquim Felício dos Santos, entre los años de 1862 y 1868.

---

<sup>70</sup>Clementina Díaz y de Ovando, "México en 1970 en la imaginación de 1844". *Revista de la Universidad de México*, N° 2, volumen XXVI (octubre, 1971), [En línea]: <https://acortar.link/FOjgPu>

<sup>71</sup>*Idem*.

Joaquim Felício fue un distinguido político brasileño que ejerció como Diputado General del Partido Liberal en Minas Gerais. Solo un año antes de ser electo, Joaquim ya contaba con reconocimiento como periodista y redactor de su propio periódico, el *Jequitinhonha*, donde además se desarrolló como poeta, caracterizado por el espíritu de independencia, patriotismo y amor por la libertad.<sup>72</sup>

Al igual de Fósforo Cerillos, dos Santos se encontraba aprisionado por la situación política de su país, gobernado por el emperador Pedro II, el último emperador brasileño antes de que la monarquía fuese desplazada por la democracia como forma de gobierno. Esta misma situación generó tensión en las últimas décadas de su gobierno.

Las provincias brasileñas fueron aisladas unas de otras, estaban oprimidas, y los recursos naturales dependientes de estas eran sustraídos para su exportación. Dos Santos veía en Brasil las fallas del gobierno monárquico y su postura liberal expresaba la aspiración por llevar los modelos europeos a su país.<sup>73</sup>

Fue en aquellos primeros números de la revista que Joaquim Felício, antes de ser diputado, publicó un pequeño relato que más tarde se convirtió en un prelude de algo todavía más extenso. Esta primera historia se tituló “A História do Brasil escrita pelo Dr. Jeremias no ano de 2862”, y en ella transcurre la aventura de viajero que arriba mil años en el futuro para conocer las diferencia entre el presente de Brasil y el futuro que le aguarda.

Dos Santos empata el estilo literario de Europa que se estaba popularizando con Poe y más tarde con Verne: el *voyage imagineire*. Sin embargo, *Cinco semanas en globo* apenas se publicó un año después del relato de dos Santos, y no existen pruebas que demuestren que el político brasileño era conocedor de la literatura de

---

<sup>72</sup>Cfr. Ana Claudia Romano Ribeiro, “Sátira, utopia e ficção científica em a história do Brasil es crita pelo dr. Jeremias no ano de 2862 e páginas da história do brasil, escritas no ano 2000, de Joaquim Felício dos Santos”. *Recorte*, N° 2, volumen 8 (2011), [En línea]: <https://acortar.link/6GGXve>

<sup>73</sup>*Idem*.

Poe; por ende, podría suponerse como el primer latinoamericano en escribir un viaje imaginario con las mismas características con que este tópico se desarrollaba en la literatura inglesa.

Se trató de un escrito pequeño y, de cierta manera, incompleto, que no pudo concretar su intención sino hasta seis años después, en 1868. Durante este breve lapso, dos Santos se dedicó a la administración de su cargo como diputado y miembro activo del partido liberal.

En su ausencia, el periódico *Jequitinhonha* se mantuvo como uno de los baluartes de la resistencia a la monarquía, e impulsó una campaña afín de llevar al ridículo a las figuras del gobierno responsables de la caída de los liberales.<sup>74</sup>

La principal motivación de dos Santos para retomar la historia que había dejado pausada surgió luego de la caída del Gabinete Zacarias, que fue un ministerio formado por la Liga Progresista, disuelto el mismo año de su fundación, en 1864. Este episodio fue considerado como un golpe de estado por los adversarios de Pedro II.

Así es como apareció entre 1868 y 1871 *As Páginas da História do Brasil escrita no ano de 2000*,<sup>75</sup> como parte de la campaña burlesca que ironizaba la situación del país. La obra continúa la anécdota del viajero por el Brasil futuro, donde encuentra unas páginas que datan la historia del país en el año 2000 que sugieren un vistazo crítico a las consecuencias de terminar con la monarquía.

Por un lado, la lectura que ofrece la novela puede ser alegórica, ya que presenta paralelismos con la contienda que libraba el partido liberal del autor. Al respecto, Ana Claudia Romano considera que...

---

<sup>74</sup>Idem.

<sup>75</sup>“Páginas de la historia de Brasil escritas en el año 2000”

Tanto *A História do Brasil escrita pelo Dr. Jeremias no ano de 2862* quanto as *Páginas da História do Brasil escritas no ano de 2000* mostram una articulação particular entre Literatura e História: escrita ficcional construída com elementos da realidade contingente, elas expressam imediatamente os conteúdos da vida social.<sup>76</sup>

Aunque la intención de dos Santos era ser satírico abiertamente con su gobierno, no hay que olvidar que fue reconocido, entre colegas y oponentes, como un hombre ilustre que se mantenía al tanto de la tecnología de su contexto. Por ello, es fácil reconocer que inclusive la idea de un hombre que viaja por el tiempo hasta un Brasil que, si bien no es utópico del todo, deja claro que se trata de un país más avanzado; y esta idea va más allá de una excusa para dar un contraste con su realidad, sirve como un pensamiento que reflexiona sobre el porvenir de Brasil.

Las obras de los dos autores previos poseen grandes similitudes entre sí, más allá de su naturaleza utópica. Tanto Fósforo Cerillos como Joaquím Felício estaban interesados en la ciencia y se involucraron, en mayor o menor medida, en la política de sus respectivos países. Los escenarios políticos y sociales a los que tuvieron que enfrentarse no daban la posibilidad de encontrar un escape en la ficción, porque las propensiones literarias estaban inmiscuidas en el costumbrismo y el naturalismo.

Es asequible pensar que estos tres textos no hayan sido los únicos escritos durante el siglo XIX, pero haber sobrevivido total o parcialmente a épocas en que era común condenar al olvido la osadía de salirse de los esquemas literarios llama por lo menos la atención.

## **2.2 Ciencia ficción temprana**

A finales del XIX y principios del XX aparece el escritor argentino Leopoldo Lugones, considerado por muchos como el padre de la literatura fantástica

---

<sup>76</sup>“Tanto *La Historia de Brasil escrita por el Dr. Jeremias en el año 2862* como las *Páginas de La Historia de Brasil escrita en el año 2000* muestran una articulación particular entre Literatura e Historia: escritura de ficción construida con elementos de realidad contingente, que expresan inmediatamente los contenidos de la vida social”. *Idem*.

argentina. De formación, Lugones comenzó a desarrollar su escritura en la prensa periodística, y después en la poesía, lo cual resultó en la admiración y posterior inspiración por su trabajo.<sup>77</sup>

La narrativa del autor fue sintomática de la modernidad y del anclaje de la literatura de fantasía en Latinoamérica. Lo anterior se representa en su antología *Las fuerzas extrañas*, publicada en 1906, que se caracteriza por incluir elementos metafísicos y esotéricos con relativa novedad en Latinoamérica, pues otro de sus contemporáneos, Horacio Quiroga, también estaba experimentando con estos elementos en su narrativa.

En Latinoamérica existió un juego de relaciones entre autores que es importante para el desempeño de la CF. Fósforo Cerillos no estuvo en contacto con Joaquim Felício pese a las similitudes de sus obras, por lo que sus respectivos textos fueron independientes; con Lugones no sucedió así, ya que mantenía relación con Quiroga, por tanto, sus influencias fueron recíprocas. Algo parecido ocurrió con Jorge Luis Borges y Bioy Casares: Borges era lector de Lugones, copioso de su estilo, en cierto sentido, y esto terció en la narrativa de Casares y viceversa.

Al respecto, Haywood Ferreira comenta que “a veces hay casos de escritores latinoamericanos en diálogo con otros escritores latinoamericanos. El caso más conocido sería de Lugones a Quiroga. Pero muchas veces estaban leyendo a otros escritores: Julio Verne, Bernal, Lewis”.<sup>78</sup>

Este sistema de relaciones fomentó la personalización de la CF en Latinoamérica, pues Lugones y su bibliografía se convirtieron en modelos a seguir. Algunos de sus relatos son claros ejemplos CF temprana.

---

<sup>77</sup>Cfr. Helena Zbudilová, “La narrativa fantástica de Leopoldo Lugones”. *Pensamiento y cultura*, volumen 10 (2007), pp. 139 – 146. [En línea]: <https://cutt.ly/a15pCIC>

<sup>78</sup>Fernando Balseca, “La ciencia ficción latinoamericana tiende a la hibridez”. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador, 18 de octubre de 2018, 8 min., [Vídeo en línea]: <https://acortar.link/ONCi9h>

En *Las fuerzas extrañas*, Lugones mezcla una serie de temas diversos que encuentran la manera de relacionarse entre sí: el sonido, la música, la muerte y la relación del hombre unido con el cosmos. Pero lo novedoso, y lo que hizo que Lugones destacara como un hombre culto, fue el uso de términos técnicos y científicos para narrar sus historias.

Para el siguiente análisis se escogieron aquellos cuentos que mejor exaltan el carácter científico del autor, y por ende los que más inspiraron a sus sucesores. El primero de ellos, el que inaugura la colección, se titula “La fuerza omega”. Su premisa gira en torno a un científico que pretende demostrar a sus amigos que ha sido capaz de materializar el sonido mediante un método que no se preocupa por extender con tecnicismos. El científico de la historia compara su experimento con el funcionamiento de las ondas de radio y los rayos x —eran muy recientes en su época— como recurso, no del personaje sino del autor, para establecer un lazo más verosímil entre realidad y ficción.

De este modo, el procedimiento narrativo utilizado en este relato se asemeja a lo que hacía Verne: el autor francés prefería recurrir a los descubrimientos más recientes de su época antes que a la ficción, así como Lugones. No obstante, no terminó de desprenderse del esoterismo y la espiritualidad.

El siguiente fragmento del cuento ilustra la perspectiva que Lugones mantenía a lo largo de la antología: “La identidad de la mente con las fuerzas directrices del cosmos —concluía en ocasiones filosofando— es cada vez más clara; y día llegará en que aquella sabrá regirla sin las máquinas intermediarias, que en realidad deben ser un estorbo”.<sup>79</sup> En este sentido recuerda más al estilo de Poe al hacer hincapié en la dependencia del hombre por lo material. Podría parecer coincidencia que Lugones guarde tantas similitudes con dos de las figuras más influyentes para la CF, pero, en realidad, estos parentescos ofrecen una idea del tipo de autores que solían escribir CF temprana.

---

<sup>79</sup>Leopoldo Lugones, *Las fuerzas extrañas*, FV Éditions, 2014.



“La fuerza omega” guarda muchas similitudes con otro relato de la misma antología: “La metamúsica”. La historia se puede resumir de la misma manera, pues se trata de un científico apasionado por la música que inventa un aparato capaz de volverla tangible y lumínica. De igual forma, el hombre cita a un compañero en su estudio y procede a explicarle cuál es el proceso que emplea para conseguir su hazaña; posteriormente, el hombre hace una demostración de la música vuelta materia.

El esquema que utilizó Lugones en ambos relatos parece obedecer a una premisa de la CF. H.G. Wells, cuando escribió *La máquina del tiempo* siguió la misma estrategia para su historia: un hombre de ciencia ha hecho un hallazgo increíble y tiene la urgencia por transmitir sus conocimientos a terceros, explica el funcionamiento del aparato, y más tarde es víctima de su propia creación.

Tiene sentido que los escritores de CF temprana hicieran uso de una sinopsis similar; los espectadores de los inventos son un conducto por el cual al lector se le familiariza con la ciencia detrás de lo fantástico para conseguir mayor verosimilitud. Al mismo tiempo, se advierte sobre el peligro, no de la tecnología, sino de las pasiones desmedidas.

El último cuento de Lugones que hay que mencionar se titula “Yzur”. La historia es narrada por un letrado que compra un mono cirquero con el propósito de enseñarle a hablar. A diferencia de los dos casos anteriores, no existe un público intermediario para el lector, pues no implica un entendimiento riguroso del proceso detrás del experimento del narrador.

En el cuento, Lugones apela a la humanidad de los monos y se encarga, a través del narrador, de recuperar esa familiaridad trunca con el primate. Se trata, pues, de un ejercicio del lenguaje que propone a las palabras como herramientas civilizadoras. Sin embargo, va más allá de la didáctica: Lugones parece estar influenciado por la teoría de la evolución, pero no la darwinista.

Rachel Haywood Ferreira sostiene que en la CF latinoamericana permea el lamarckismo, que refiere a la teoría propuesta por el francés Jean-Baptiste Lamarck,

y que, a diferencia del darwinismo, no cree en la selección natural ni la permanencia del más fuerte, sino que todas las especies hallan el modo de continuar existiendo y no descienden de un mismo antecesor. En el siguiente fragmento, Ferreira justifica la aceptación de esta teoría por encima del darwinismo:

This neo-Lamarckian Outlook arrived in Latin America via France, the traditional source for Latin American scientific ideas, and perhaps more importantly, this approach to genetics was to Latin Americans because it posited that there were acceptable scientific solutions to their problems.<sup>80</sup>

Entonces, con “Yzur” Lugones especuló los límites de la teoría de la evolución y propuso un lazo estrecho entre la animalidad del hombre y la humanidad del mono. Algo similar se había visto ya en *La isla del Doctor Moreau* de Wells; pero Lugones va más allá y establece un problema metafísico y ontológico a través de un ser que por primera vez es consciente de las palabras y los significados que engloban, es decir, la vida, la muerte y el conocimiento.<sup>81</sup> Y es la conciencia de su existir lo que termina matándolo.

El uso de la ciencia en Lugones pareciera ser un conducto para lidiar con pasiones personales que, en definitiva, no son la ciencia en su totalidad; al contrario, es un medio del que se vale para pretextar la presencia de lo espiritual en lo terrenal. Sus personajes, casi todos eruditos, utilizan sus conocimientos para orquestar su propia perdición. Con esto aparecen algunos de los tropos de la CF inglesa; el científico loco, por un lado —aunque no al estilo de Mary Shelley—, pero más que loco es apasionado; y la utilización de la genética para intervenir en la naturaleza del humano.

Por ello, posicionar a Lugones como el padre de la CF en la región no es desacertado, no solo por ser primer autor cuya obvia intención era escribir

---

<sup>80</sup>Esta perspectiva neo-lamarckiana llegó a Latinoamérica a través de Francia, la fuente tradicional para las ideas científicas de los latinoamericanos, y más importante, este acercamiento a la genética por los latinoamericanos fue porque postulaba la existencia de soluciones científicas para sus problemas.” R. Haywood Ferreira, *op. cit.*, pp. 43-44.

<sup>81</sup>Cfr. Reynaldo Riva, “Yzur, Funes y el inmortal: una convergencia metafísica”. *Revista chilena de literatura*, N° 66 (abril 2005), pp. 47-62 [En línea]: <https://cutt.ly/WzrgbJn>

“romances científicos” y por ser de los pocos autores de CF dura, sino porque *Las fuerzas extrañas* es el primer acercamiento importante de la literatura latinoamericana con la CF establecida por la lengua inglesa. Lugones, como punto de partida para muchos escritores, rescató el espíritu del género, pero no acuñó los tropos y estereotipos de los anglosajones. En su lugar, la CF de América Latina se decantó por temas que iban más acorde con esta unión entre hombre y máquina, tales como la genética, la evolución y el cyberpunk, aunque este último tardó en aparecer.

Es, precisamente, porque la genética cobra gran importancia en Latinoamérica, que cabe resaltar Eduardo Urzaiz y su obra de CF temprana aún vigente, que se volvió un referente sobre cómo trasladar la genética y la biología a la literatura, tal y como hizo Wells en su momento.

El doctor Urzaiz, originario de Cuba, ejerció en Yucatán como médico tras haber estudiado obstetricia y psiquiatría, habilidades que le sirvieron para especializarse como cirujano de cesáreas.<sup>82</sup> Fue, además, un hombre interesado por el arte, la política y la didáctica, por lo que fue también profesor de diferentes áreas. En la actualidad es mejor conocido por ser el fundador de la Universidad Autónoma de Yucatán y su primer rector.

Urzaiz es de los pocos autores cuya principal ocupación no fueron las letras, sin embargo, se acercó a ellas para dar un discurso desde su perspectiva científica. Su novela *Eugenia* (1919), adelantada a obras similares como *Un mundo feliz*, es una utopía con rasgos de distopía donde el núcleo central de la sociedad, es decir, la familia, se ha disuelto de su forma tradicional y en su lugar se asignan personas de intereses y personalidades similares para cohabitar en un mismo hogar.

En esta sociedad, el gobierno se ha hecho de manera minuciosa y controladora, en el mejor de los sentidos, de la población. La ambientación de la novela se sitúa en

---

<sup>82</sup>Cfr. R. Haywood Ferreira, *op. cit.*, p. 68.

la cúspide del aprendizaje humano, pues parece que los errores de generaciones pasadas han conducido a la sabiduría colectiva. El mundo ha quedado desarmado y las fronteras abolidas; no existe ejército ni organizaciones de defensa. Las guerras son comerciales y las discapacidades y desigualdades son imperceptibles.

La historia se desarrolla en Villautopía, un Yucatán futuro, que el autor utiliza como referente para explicar el funcionamiento de su mundo. En *Eugenia*, el gobierno utiliza el hipnotismo para controlar a la población, sin inhibirlos de su voluntad, y hace uso de la eugenesia como método para el mejoramiento artificial de la población. Todos los habitantes son esterilizados a excepción de aquellos cuyos genes son valiosos para la reproducción:

Del mismo modo que Wells, un estudioso de la biología, el trabajo de Urzaiz en la obstetricia le sirvió de inspiración para escribir esta novela y adelantarse a la llegada de obras como *Un mundo feliz*.

En *Eugenia*, como en la obra del novelista inglés [*Un mundo feliz* de Aldous Huxley], se nos da toda una cátedra sobre el proceso de la vida y las ventajas de la planificación biológica de la humanidad: “reglamentada por los gobiernos la producción de hijos de modo que no exceda nunca los recursos naturales del suelo, sostiénese el equilibrio económico, realizase y evítase toda posibilidad de degeneración”.<sup>83</sup>

Urzaiz encara al lector con la posibilidad de dejar de tener control sobre su cuerpo y de ser mediado por la ciencia, al más puro estilo de la corriente cyberpunk. Además, se atreve a posicionar a las mujeres con el mismo valor que los hombres dentro de la jerarquía social, y son ellas, de cierta manera, las responsables por la despoblación que se trata de combatir. En el futuro de Villautopía, las mujeres dejaron de querer hijos, rechazaron la maternidad, y eso costó la reducción de la especie.

El peso de la mujer en las sociedades utópicas fue algo que no se exploró hasta la llegada de la *New Wave*, pues cabe recordar que antes de este movimiento el

---

<sup>83</sup>Gabriel Trujillo, *Biografías del futuro: la ciencia ficción mexicana y sus autores*, Universidad Autónoma de Baja California, 2000, p. 67.

género estaba repleto de clichés y se regía por la valerosidad masculina: las portadas de los *pulp* representaban a héroes espaciales que protegían a una mujer en peligro, y las premisas de las historias no eran muy diferentes. En novelas distópicas y utópicas de la época, el rol de las mujeres era el mismo, pero adaptado al tiempo del relato.

Por ello, es importante que la primera edición de *Eugenia* resalte la presencia de una mujer, pues es detonante para la construcción de la utopía. La ilustración de Celiana, personaje intérprete de la portada, es la imagen de “la mujer del futuro, que vive su independencia vital a pesar de todos los riesgos y peligros inherentes a tal independencia”.<sup>84</sup>

Para América Latina, la independencia es una de las cuestiones —si no es que la primordial— que más importa resolver, pues pareciera que rara vez se ha alcanzado; desde las colonias, hasta las dictaduras y la actual democracia, la independencia sigue escribiéndose como un ideal poscolonial siempre remoto.

Cuba, en disparidad con el resto de la región, tuvo una percepción diferente sobre su condición como colonia. La historia de la CF cubana es casi la misma que la de su literatura nacional: en aquella época la ciencia era un tema de interés popular, por lo que era norma mantener a la población actualizada respecto a los avances tecnológicos en las revistas locales, aunque muchos de los temas que se divulgaban podían pasar como descubrimientos científicos válidos, hoy en día pueden considerarse como pseudociencia, ya que se abordaban temas como el ocultismo.<sup>85</sup>

El contexto de la isla vio nacer a uno de los pioneros de la CF cubana: Juan Manuel Planas y Sáinz y su obra *La corriente del golfo* (1920). Juan Manuel Planas fue ingeniero eléctrico y fundador del círculo Hispano Americano en 1904. Como

---

<sup>84</sup>*Idem.*

<sup>85</sup>Cfr. *Ibid*, pp. 212-213.

escritor recibió influencias de la literatura francesa, por lo que heredó rasgos de una narrativa que recuerda a Julio Verne, lo que hizo que se le considerara como el Verne cubano.<sup>86</sup> En su obra, el protagonista, un hombre de ciencia que vive en un pasado reciente, plantea la ruina económica de España alterando el curso de la corriente del golfo para que afecte la península española con la ayuda de una compañía estadounidense.

La inquietud del protagonista, y la del mismo autor, es la de un independista — similar a los sentimientos de rebeldía de autores nombrados hasta el momento— que imagina una solución alternativa a la independencia de España y utiliza la tecnología de su contexto a favor de una causa noble: mermar el poder de los españoles y en el camino obtener control sobre el clima, tanto cubano como español.<sup>87</sup>

No obstante, la reimaginación de la independencia que planteó Manuel Planas no fue suficiente para desglosar una larga lista de obras inspiradas por su narrativa, pues apenas tuvo reconocimiento. Representa, aun así, el desasosiego que experimentaron otros países por hallar su lugar en Latinoamérica postcolonial y su papel frente a sociedad tecnológicamente más avanzadas.

Los trabajos de Planas y sus contemporáneos estipulan varios paradigmas para entender la CF latinoamericana porque: a) la creación de sus textos se antepuso a la concepción de otras novelas importantes en lengua inglesa, por lo que b) desmitifican la creencia de que la CF es un género extranjero; y c) expanden la discusión acerca del origen de la CF, desligando su raíz de un solo país y lengua para estimarla como una manifestación de la época. En conjunto, la CF latinoamericana objeta contra su ascendencia popularmente anglosajona, y se yergue, por méritos que están por verse, como un género sin fronteras.

---

<sup>86</sup>Cfr. N. D. González, *op. cit.*, pp. 151.152.

<sup>87</sup>Cfr. *Idem*.

## 2.3 Distinciones de la ciencia ficción latinoamericana

Latinoamérica tuvo procesos distintos a los de otras regiones donde el contexto científico era la primera referencia para escribir CF. El móvil de los escritores era de corte social, en ocasiones político, ya que las carencias de su presente los incitaron a idear alternativas para solventar las faltas de su gobierno. Con la llegada de los aparatos electrónicos a la cotidianidad y el aumento en la velocidad de la información, la ciencia y la tecnología dibujaron un nuevo horizonte que día con día se expandía.

El hecho de que los textos más antiguos de la región pertenezcan a México y Brasil no es coincidencia, pues fueron los primeros países de América Latina en implementar un sistema ferroviario completo. La locomotora es símbolo del progreso y el primer paso para la modernización tecnológica. Su impacto fue universal y en la literatura significó un medio para alcanzar el destino.

En el tiempo en que se escribieron las obras, México y Brasil presumían de convertirse en posibles potencias mundiales, y los recursos para hacerlo no les eran ajenos. Sin embargo, tras la transición de monarquía a democracia, Brasil perdió la estabilidad que había conseguido durante el mandato de Pedro II, y se sumergió en bastos períodos de gubernaturas fallidas. Por ello,

Hasta la década del 50, toda la producción literaria que se orientara en Brasil hacia la ficcionalización de los problemas de la ciencia se encontraba con dos problemas. Por un lado, no existía en su realidad local inmediata (...) un contexto científico tecnológico que alimentara la usina de ideas literarias, razón por la cual la ciencia ficción en Brasil encontró su motor en otras literaturas traducidas.<sup>88</sup>

Pese a las pequeñas producciones literarias que nacieron tras la monarquía, Brasil no pudo incursionar durante varias décadas en el género por falta de una tradición literaria que inspirara el interés por la ciencia ficcional.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup>Luciana Martínez, "André Carneiro: la ciencia ficción y los límites de la literatura". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, N° 53 (2018), pp. 211-230 [En línea]: <https://cutt.ly/BKV5UdZ>

<sup>89</sup>Cfr. *Idem*.

Por otra parte, durante la primera mitad del siglo pasado, el futuro de México parecía estar mecanizado, dirigido hacia la comunión entre máquina —la de vapor, para aquel tiempo— y el hombre. El tren tuvo un gran impacto en los movimientos sociales, pues fue, en muchos sentidos, un aliado más de las luchas. No es de extrañar que en gran parte de las novelas de la Revolución la locomotora tenga una aparición por más breve que sea. Mariano Azuela, quien podría decirse que dio vida este género con su obra *Andrés Pérez, maderista* (1911), la incluye en su narrativa como un espacio común de la época, ya que en ella “se iba al combate, se amaba y se sufría, se conspiraba”.<sup>90</sup>

Esta promesa de la industrialización de México y Brasil se vio representada por la implementación de vías ferroviarias en dichos países, porque tuvo un impacto en la cultura general, no solo en países de Latinoamérica.

La máquina de vapor, producto magnífico de la tecnología del siglo XIX, pronto ejerció una particular fascinación. Su capacidad de transmutar la energía, su fuerza vibrante, le dieron visos y cualidades de ser viviente y fantástico a la vez. Fue dragón, la bestia mítica, en Bradbury y en Dickens.<sup>91</sup>

Por ende, no es de extrañar que en la literatura, sea cual sea su naturaleza, se deje traslucir parte de ese encanto por el ferrocarril. En la obra de Joaquim Felicio se manifiesta en la idea de un túnel ferroviario bajo el agua que conecta Francia e Inglaterra, y en un Brasil que estaba unido por un importante sistema de trenes.<sup>92</sup>

Las tres obras, incluyendo *Sizigias y cuadraturas*, vislumbran un poco el sentido de lo que trató el resto de la CF que faltaba por escribirse. Manuel Antonio de Rivas escribió en aras de la libertad de conocimiento que le era negado por la iglesia, cometió un acto de herejía que “choca contra las sórdidas realidades de una nación

---

<sup>90</sup>Sergio Ortiz Hernán, “El ferrocarril en la literatura y el arte Cinematográfico” en *Siglo y medio del ferrocarril en España, 1848-1998* (eds. Javier Vidal Olivares, Miguel Muñoz Rubio, et. al.), Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, España, 1999, p. 1 [En línea]: <https://cutt.ly/1zO3z6L>

<sup>91</sup>*Ibid*, p. 8.

<sup>92</sup>Cfr. A.C. Romano Ribeiro, *art. cit.*



que, pocas veces, se ha portado razonable en sus sueños”,<sup>93</sup> y representa, a grandes rasgos, el espíritu del género venidero.

La represión bajo la que estaban sometidos los autores Fósforo Cerillos y Joaquim Felício era política, diferentes del contexto del fraile Rivas, pero compartían el interés por ver a sus naciones letradas y enteradas de la ciencia moderna. Es del acto de rebelión que nace la CF en Latinoamérica; se erige como una alternativa al mundo contemporáneo.

Urzaiz y Lugones parecían tener los mismos intereses, pues ambos fueron doctos en varias disciplinas y hallaron el modo de científizar sus ideas en la literatura para hacer más accesibles sus conocimientos. No obstante, Lugones y Urzaiz fueron singulares en sus formaciones: los dos se interesaron por la ciencia, la medicina y la literatura, e hicieron que estas ramas convivieran en un mismo lugar. Por ello, no es errado afirmar que Lugones es el primer autor de CF dura, pues se mantuvo informado sobre su realidad científica, mientras que Urzaiz se desempeñó en la medicina y la practicaba. Pocos autores de ficción latinoamericanos han escrito sobre la ciencia desde una perspectiva realmente científica;

La ciencia-ficción escrita en castellano y portugués rondan temáticas vinculadas con distintos aspectos de las ciencias sociales, en particular, lo sociológico, lo político, lo filosófico (sobre todo, la epistemología) y lo psicológico, adscribiéndose a lo que se ha dado en llamar la tendencia soft de la ciencia-ficción.<sup>94</sup>

La CF dura existe, mas no es habitual, ni siquiera en el siglo XXI. Por tanto, la CF blanda puede considerarse, ya no solo como un subgénero, sino como una de las características de la CF en América Latina. La búsqueda por imitar los modelos anglosajones del género comienza hasta la segunda mitad del siglo. De acuerdo con Nelson Darío, “la aparición de una producción hispanoamericana circunscrita

---

<sup>93</sup>G. Trujillo, *op. cit.*, p. 31.

<sup>94</sup>Silvia Kurlat Ares, “La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, N°238-239 (enero-junio, 2012), pp. 15-22 [En línea]: <https://cutt.ly/szSoB3J>

dentro de los parámetros literarios y mercadotécnicos popularizados por los *pulps* norteamericanos se remonta justo a este período”.<sup>95</sup>

Tal hipótesis, lejos de ser negativa, permite fundir el género con el estilo de la literatura latinoamericana, o al menos ciertos rasgos de esta. Por ejemplo, el rescate del sentido mitológico de las culturas no solo se exhibe en la CF, sino que puede hallarse en otros géneros de corte fantástico, como lo “real maravilloso” de Alejo Carpentier, y logran distinguir a su literatura. Como menciona Seymour Mentón, “la cultura latinoamericana en general puede distinguirse claramente de la cultura europea y estadounidense por los elementos mitológicos de sus sustratos indígena y africano”.<sup>96</sup>

Cuando la CF comenzó a introducirse en Latinoamérica bajo los conceptos anglosajones —concluida la *Golden Age*— los tropos y tópicos que se habían forjado en la literatura inglesa comenzaron a desfigurarse por el sentido maravilloso del que habla Carpentier y que destaca a América Latina del resto de costumbres literarias de occidente. Así, el modo en que se escribe CF en la región actúa con la misma dinámica con que la magia lo hace.<sup>97</sup>

Incluso antes de la inserción de los clásicos, y antes de que los romances científicos fueran considerados un género propio, los latinoamericanos ya habían incluido su sentido de la realidad maravillosa<sup>98</sup> sobre este tipo de textos. En la novela de *Eugenia*, por ejemplo, Eduardo Urzaiz no pudo evitar mezclar —más bien mantener— la presencia de las raíces prehispánicas en el futuro de Villautopía: “El hangar central de donde partían alzaba su elegante arquitectura, de estilo neomaya, sobre una gran pirámide cuadrangular de piedra”.<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup>N. D. Gonzáles, *art. cit.*, pp 350.

<sup>96</sup>Seymour Menton, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998, p. 162

<sup>97</sup>Cfr. N. D. Gonzáles, *op. cit.*, p.58

<sup>98</sup>Cfr. *Idem*.

<sup>99</sup>Eduardo Urzaiz, *Eugenia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2020, p.38 [En línea]: <https://acortar.link/rFQ3rl>

Lugones tampoco pudo pasar por alto algunos elementos de su cultura y de sus creencias personales, por lo que la mayoría de sus personajes en *Las fuerzas extrañas* externalizan una fracción de la postura del autor ante la historia, la religión y la cultura argentina. Esta es, pues, otra cualidad de la CF latinoamericana: las historias que deberían vaticinar el futuro, rescatan el pasado y contemplan el presente. No es un género del mañana, es una nueva forma de aproximarse a una realidad cada vez más automatizada sin perder de vista las raíces históricas.

La CF también fue un conducto que sirvió para entender la situación de algunos países al atravesar etapas como colonias españolas, y para desprenderse al mismo tiempo del indigenismo. En Cuba es más evidente la cicatriz española, ya que fue de los últimos territorios en conseguir la independencia de España a finales del siglo XIX. A comienzos del nuevo siglo, con una nueva identidad por descubrir, Cuba comenzó una búsqueda por identidad en la literatura mediante textos que respondían a...

Una constelación de preocupaciones e intereses finiseculares: el lugar de Cuba como colonia de España y después como excolonia, la relación complicada de la isla con los Estados Unidos y, sobre todo, el papel de las ideas científicas en la incipiente república.<sup>100</sup>

Sin olvidar que el camino que ha recorrido la literatura cubana dista mucho del resto de América Latina, tanto por condiciones culturales de ideológicas, dado que sus modelos sociales estaban más próximos a Europa del este que a la Europa occidental, como el resto de Latinoamérica, su preocupación frente al desarrollo tecnológico es el mismo: hallar su posición en el mundo moderno.

Estas características del género en Latinoamérica pueden formalizarse a partir de obras de CF temprana que se han citado, pues ilustran de mejor manera su naturaleza antes de la intervención de la CF inglesa; estos rasgos, que no son los

---

<sup>100</sup>Emily A. Maguire, "Ficciones científicas para un país emergente: los eslabones perdidos de la ciencia ficción cubana (siglo xix-1938)" en Teresa López-Pellisa, Silvia G. Kurlat Ares (eds), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I: Desde los orígenes hasta la modernidad*. Nexos y Diferencias, España, 2020, p. 212.

únicos que determinan su comportamiento, ayudarán a entender los siguientes textos.

Recapitulando, la CF latinoamericana nace de manera inversa a la anglosajona, pues fue primero un método de crítica antes que de especulación; surgió de la herejía y la represión política, es acompañada por ideales utópicos, enerva las pasiones personales y hace uso de la ciencia para justificarse casi de la misma manera que la fantasía.

## **2.4 Las corrientes predominantes en la literatura latinoamericana del siglo XX**

*Sizigias y cuadraturas...* es un descubrimiento relativamente nuevo a pesar de haber sido escrito hace más de 100 años. Persistió gracias a la burocracia inquisitorial, de lo contrario se habría perdido en el tiempo. *Eugenia* tuvo pocas reediciones —entre ellas una traducción al inglés publicada en 2006—, y la más reciente se trata de una versión digital por parte de la UNAM en 2020. Mientras que el resto de las obras que se han mencionado datan de finales del siglo pasado e inicios del presente.

El interés por catalogar estas obras parece repentino, pero ya se estaba formulando desde 1960 con el periodista Pablo Capanna luego de publicar uno de los primeros estudios del género<sup>101</sup> titulado *El sentido de la ciencia ficción*; sin embargo, su visión es general y centrada en la producción inglesa, dado que en la región apenas se estaban introduciendo versiones traducidas de las revistas norteamericanas,<sup>102</sup> que fueron inspiraciones para la producción de obras que asimilaban el estilo anglosajón.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup>Cfr. N. D. Góonzales, *op. cit.*, p. 23.

<sup>102</sup>Pablo Capanna, *El sentido de la ciencia ficción*. Columba, Buenos Aires, 1966 [En línea]: <https://cutt.ly/txifV9P>

<sup>103</sup>*El Eternauta* de Héctor Germán Oesterheld, por ejemplo, fue una historieta seriada que tuvo su primer número en la década de los 50 y que asimiló el formato de los *pulps* estadounidenses.

El porqué de la inquietud tan tardía hacia la CF tiene una respuesta complementaria a otras igual de importantes dentro de la literatura latinoamericana: ¿por qué es tan menospreciada frente a otros géneros novelísticos? ¿Por qué es tan poco leída la CF de la región? Y, en general, ¿qué provoca este rechazo?

La historia de Latinoamérica es complicada: se vio marcada por conquistas y revoluciones que intercedieron en la formación de una identidad literaria. Eventos como la Revolución en México o el surgimiento de posiciones indigenistas en Perú ocasionaron el redescubrimiento de la literatura regional.<sup>104</sup> En estos acontecimientos, la poesía fue bastante importante, porque se trató de una de las expresiones literarias más explotadas. La poesía se mantuvo en evolución a la par que los eventos históricos más importantes, lo que la convirtió en un género adaptable para las corrientes literarias populares tanto nacionales como extranjeras. Gracias a ello, se produjeron piezas singulares ricas en folclor, de allí que se expliquen tantas obras híbridas sobre una cultura ya sedimentada.<sup>105</sup>

Para Ángel Rama, existe una predilección hacia la poesía por encima de otros géneros en América Latina, como la narrativa, porque la cultura indígena prefiere la lírica como forma de expresión.<sup>106</sup> A esta afirmación habría que sumarle la ausencia del industrialismo avanzado en los países latinoamericanos, pues la literatura universal, o metropolitana, integró a la novela para coincidir con el avance industrial.<sup>107</sup> Ángel Rama se refiere a la novela como un vehículo de expresión de la clase burguesa, y que, al menos en la región, ha ayudado a las clases medias frustradas en su ascensión al poder.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup>Cfr. A. Cándido, R. Gutiérrez, *et. al.*, *La literatura latinoamericana como proceso*. Centro Editor de América Latina, Argentina, 1985, p. 16

<sup>105</sup>Cfr. Roberto Fernández Retamar, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1995, p.111.

<sup>106</sup>Cfr. Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*. El Andariego, Argentina, 2008, p. 239.

<sup>107</sup>Cfr. *Ibid*, p. 115.

<sup>108</sup>Cfr. Á. Rama, *op. cit.*, pp. 235-240.

Suponer que existe una relación directa entre la presencia de la industrialización y avances científicos nacionales con las formas de escritura, no resulta en una premisa muy desacertada, pues Eduardo Holmberg (1852-1937), quien fue activo en la difusión de la ciencia en Argentina —también considerado como uno de los padres de la CF en dicho país—, en efecto, también creía que existía una correspondencia con el bagaje científico de una nación y su expresión literaria.<sup>109</sup> También se debe recordar el origen de la CF con Wells, ya que comenzó su carrera como escritor en pleno auge de la Revolución Industrial.

Esta inserción de la novela en territorios donde la poesía era la máxima forma de expresión dio pie a procesos de transculturación, lo cual ocasionó que la lírica retomara valores que la novela trajo consigo de la cultura anglosajona, y, con el tiempo, esto formó “un sistema literario autónomo donde se dan cita elementos de distintas culturas para convivir armónicamente e integrarse a una estructura autorregulada”.<sup>110</sup>

Pero la poesía no es la única en manifestar rasgos adaptados de literaturas metropolitanas, sino que, según coincide Roberto Retamar, “la línea central de nuestra literatura parece ser amulatada”.<sup>111</sup> Esta afirmación afectan al cuento y al ensayo como expresiones en las que también se puede conjugar el lenguaje de ficción y no ficción.

En cuanto a los temas que se abordan para construir esta hibridación de la literatura se encuentran, aparte del indigenismo, argumentos que apoyan una correlación entre los eventos históricos y culturales y sus formas de expresión.<sup>112</sup>

---

<sup>109</sup>Cfr. R. Haywood Ferreira, *op. cit.*, pp. 92-93.

<sup>110</sup>Á. Rama, *op. cit.*, p. 237.

<sup>111</sup>Roberto Retamar considera que la identidad de la literatura latinoamericana es híbrida, pues le incumben funciones de las grandes metrópolis, por lo que la literatura marginal representa la literatura purista en la región. Cfr. R. Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 109.

<sup>112</sup>Cfr. A. Cándido, *op. cit.*, p. 16.

Las formas de la colonización condicionaron un desarrollo según esquemas semejantes, tanto en el área hispanoamericana como lusitana o Caribe, donde las diferenciaciones regionales se dieron sobre todo a partir del tipo de materia prima a extraer.<sup>113</sup>

Estas marcas en la historia de Latinoamérica la han conducido a apropiarse de una literatura única que sería difícil de replicar. Lo real maravilloso que propuso Carpentier en su prólogo a *El reino de este mundo* (1949) es un ejemplo. Luego de un recorrido por las calles de Haití, de admirar su cotidianidad, descubrió que sus raíces mestizas continuaban arraigadas y permitían el cruce entre la realidad y el milagro; después se dio cuenta de que esa característica es propia de toda América Latina y sería imposible encontrarla en cualquier otra parte del mundo.

*El reino de este mundo* desató una ola de autores que practicaron lo real maravilloso con relativa facilidad, pues su cultura ya les otorgaba esos elementos maravillosos.<sup>114</sup> Pero esta noción de la realidad maravillosa se dificultó cuando se introdujo el realismo mágico.

El realismo mágico es un término definido por el crítico de arte alemán Franz Roh en 1925, el cual consiste en una tendencia artística internacional que, a diferencia del real maravilloso, puede suscitarse en cualquier parte del mundo al destacar hechos improbables o inesperados, pero, de cierta forma, palpables en la realidad.<sup>115</sup> Sin embargo, el realismo mágico tuvo mejor provecho en Latinoamérica, por lo que se desató el *boom* latinoamericano.

Para entenderlo mejor, el realismo mágico no solo debería diferenciarse del real maravilloso, sino también del surrealismo, y destacarlo por encima del existencialismo, otros de los movimientos más abordados durante el siglo XX. El surrealismo, por su parte, se hace presente cuando las leyes físicas escapan de la

---

<sup>113</sup>*Ibid*, p. 17.

<sup>114</sup>Cfr. S. Menton, *op. cit.*, p. 163.

<sup>115</sup>Cfr. Seymour Menton, *El cuento hispanoamericano*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008, pp. 30-305.

lógica y genera situaciones imposibles. El existencialismo, por otra parte, vino acompañado del modernismo, el primer movimiento surgido en Latinoamérica,<sup>116</sup> extendido hasta la posmodernidad. Se deriva de la filosofía y es claro en cuanto a sus propósitos. En él, “el escritor existencialista presenta la situación angustiosa del hombre moderno que se siente totalmente inútil frente a un mundo mecanizado a punto de destruirse”.<sup>117</sup>

La única constante que podría prevalecer en estas categorías literarias, y que se arrastra hasta la actualidad, de acuerdo con Seymour Menton, es el estilo romántico, que se define por una actitud de inconformidad e inadaptabilidad por parte del latinoamericano, manifestado a través de una escritura rebelde.<sup>118</sup> En algunos países, como España, el romanticismo fue sustituido por el realismo, pero en Latinoamérica el realismo no consiguió su auge hasta finales del siglo pasado, aunque este no reemplazó al romanticismo, sino que se amoldó y desarrolló temas en los que se resaltaba la bondad rural contra la maldad urbana, lo que resultó en una escritura un tanto pastoril.<sup>119</sup> Por tanto, algunos decidieron nombrar a este realismo como “realismo romántico”.<sup>120</sup>

También existió un lapso predominante para las vanguardias, las cuales eran sintomáticas de una literatura independiente, y que repercutieron de manera singular en Latinoamérica,<sup>121</sup> desde el creacionismo de Vicente Huidobro, el ultraísmo con Jorge Luis Borges, hasta el estridentismo de Manuel Maples.<sup>122</sup> Todos los movimientos extendidos por la región fueron entendidos como una forma de romper temas tabúes con libertad de expresión al hacerlo. Estos movimientos fueron

---

<sup>116</sup>Cfr. R. Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 196.

<sup>117</sup>*Ibid*, p. 306.

<sup>118</sup>Cfr. S. Menton, *op. cit.*, 2008, p. 11.

<sup>119</sup>Cfr. *Ibid*, p. 53-54.

<sup>120</sup>Cfr. *Idem*.

<sup>121</sup>Cfr. R. Fernández Retamar, *op. cit.*, p. 154-155.

<sup>122</sup>Cfr. *Idem*.



impulsados por el desprecio hacia lo burgués y su desconocimiento por las clases repudiadas; es decir que, mientras en las letras anglosajonas se desconocía la marginalidad de las colonias, en América Latina se abrazaron esas raíces negras e indias con las vanguardias.<sup>123</sup>

Tomando esto en cuenta, cabría preguntarse si la CF no alcanzó su reconocimiento porque las obras que se escribieron hasta aquel momento no fueron suficientes para que el lector latinoamericano se identificara con sus raíces indígenas o coloniales.

La literatura del siglo XX, al menos durante su primera mitad, se concentró en buscar una identidad cultural a través de las letras. Durante su proceso, trasladó algunas tendencias literarias del mundo anglosajón que se fusionaron con los rasgos históricos de un pasado colonial y que terminaron por formar una literatura híbrida o “amulata”, como la refiere Retamar. No es de extrañar que la CF se exprese bajo las mismas condiciones.

#### **2.4.1. La ciencia ficción en el periodo del *boom* latinoamericano**

Es importante detenerse a analizar con cuidado el realismo mágico y el *boom* que creó en los autores latinoamericanos, y cuya influencia puede rastrearse hasta años recientes en movimientos como el McOndo,<sup>124</sup> ya que así será más fácil entender el comportamiento que asumió la CF para finales del siglo.

Cuando Franz Roh postuló su definición del realismo mágico, lo hizo bajo una mirada a la plasticidad del arte alemán, más que en la literatura.<sup>125</sup> Sin embargo, en

---

<sup>123</sup>Cfr. *Ibid*, p. 155-157.

<sup>124</sup>El “McOndo” hace referencia a una generación de jóvenes escritores que asimiló el estilo de escritura de García Márquez luego de la publicación de Alberto Fuguet con el mismo nombre, la cual era una recopilación de cuentos latinoamericanos. Cfr. Claudio Maíz, “La modernización literaria hispanoamericana y las fronteras transnacionales durante el modernismo y el boom literario”. *Anales de literatura hispanoamericana*, N°35, (2006), pp. 221-242 [En línea]: <https://cutt.ly/dLnnGXX>

<sup>125</sup>Cfr. Teodosio Fernández, “Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica” en David Roas (ed.) *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 288-289 [En línea]: <https://cutt.ly/pLncNMW>

Latinoamérica se habían escrito textos desde 1918 que correspondían con las características que Roh describía como el realismo mágico,<sup>126</sup> y que fue, al menos en la región, un “reflejo directo de una serie de factores históricos y artísticos”.<sup>127</sup>

El primero, o uno de los primigenios, en escribir realismo mágico teniendo en cuenta el concepto de Roh, fue Miguel Ángel Asturias, quien vio en el realismo mágico una solución para describir la calidad mágica de su realidad guatemalteca.<sup>128</sup>

Con el tiempo, el término de Franz Roh generó confusión al verse yuxtapuesto con lo real maravilloso de Carpentier. La confusión fue comprensible, pues ambos conceptos se preocupan por demostrar que en la realidad existen elementos míticos y de ensoñación,<sup>129</sup> pero lo real maravilloso está adecuado para comprender la cotidianidad americana, mientras que el realismo mágico se enfoca en la perspectiva europea.

Por un lado, lo real maravilloso relata las peculiaridades físicas y geográficas cotidianas del mundo americano; insólitas y extrañas para la comprensión europea. Por el otro, lo real maravilloso se refiere a la cosmovisión americana, más apegada a una visión mítica del universo, regido por leyes no siempre idénticas a la mirada racionalista europea.<sup>130</sup>

Por una década, el realismo mágico pareció caer en el completo control y entendimiento de los latinoamericanos. No se apropiaron de él, aunque lograron intelectualizar y concretar los ideales surrealistas mejor de lo que pudo hacerlo el europeo:<sup>131</sup> a través del realismo mágico se consiguió representar el tiempo sin tiempo y lo inverosímil sin dejarse caer en lo fantástico.<sup>132</sup>

---

<sup>126</sup>Cfr. S. Menton, *op. cit.*, 2008, p.36.

<sup>127</sup>*Idem.*

<sup>128</sup>Cfr. T. Fernández, *op. cit.*, p. 289.

<sup>129</sup>Cfr. S. Menton. *op. cit.*, 2008, p. 36

<sup>130</sup>Saúl Hurtado Heras, “El Realismo Mágico: génesis, evolución, confusión”. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, N°14 (enero, 2018), pp. 261-277 [En línea]: <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/9601>

<sup>131</sup>Cfr. T. Fernández, *op. cit.*, p. 290.

<sup>132</sup>*Idem.*

Pero el realismo mágico no constituyó una parte importante del *boom* en Latinoamérica solo por ser una herramienta útil para acercarse a la realidad europea, sino que podría hablarse del realismo mágico, por ende del *boom* en la literatura, como un efecto subsecuente de la modernidad. La región estaba atravesando una época de demandas extranjeras, políticas y militares, que trajeron, en mayor o menor medida, beneficios para los países latinoamericanos.<sup>133</sup> Al mismo tiempo, estos métodos sociológicos repercutieron en la focalización de los discursos que se generaban y los temas que se abordaban en dichos discursos.

De esta manera, el realismo mágico tuvo tanto protagonismo porque se hallaba a la mitad del camino entre la modernización y la tradición cultural.<sup>134</sup> A su vez, fue impulsado por los medios editoriales como un circuito viable que permitía aumentar el margen de las ganancias, lo que condujo a la búsqueda de títulos que pudieran imprimirse en grandes tirajes y distribuirse por canales internacionales.<sup>135</sup> Autores como Jorge Luis Borges ayudaron a fortalecer esta masificación, ya que el estilo de su escritura, apoyada en gran medida por el realismo mágico, tenía facilidad de lectura en países mayor o menor modernizados,<sup>136</sup> porque se hallaba en el punto medio entre una literatura tradicional y una literatura mejor ajustada a los estándares europeos.

Durante el período del *boom*, la mayoría de las obras producidas fueron traducidas, porque a diferencia de otros textos que se interesaban por temas postcolonialistas, estas sí eran transferibles de una realidad a otra,<sup>137</sup> por ello, su venta en el

---

<sup>133</sup>Ángel Rama propone que la transculturación en América Latina deviene de factores sociológicos que impulsaron la modernización, y la narrativa se vio directamente afectada por esto, debido a que se incluye dentro de las aportaciones de América Latina para el mundo. Cfr. Á. Rama, *op. cit.*, pp. 86-88.

<sup>134</sup>Cfr. Constanza Ternicier, "El *boom* latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de Pascale Casanova". *Mitologías hoy*, vol. 9, N°9 (verano, 2014), pp. 184-200 [En línea]: <https://acortar.link/LykNcf>

<sup>135</sup>Cfr. *Idem*.

<sup>136</sup>Cfr. Á. Rama, *op. cit.*, pp. 222-223.

<sup>137</sup>Cfr. C. Ternicier, *art. cit.*, p. 191

extranjero era más favorable para las editoriales. Con el tiempo, el resultado de estas demandas internacionales se volvió bilateral: mientras los países de América Latina proveían de materia prima a países más desarrollados, América Latina, en su intento por insertarse en la modernización, otorgó nuevos modelos de escritura:

La única manera que el nombre de América Latina no sea invocado en vano, es cuando [sic] acumulación cultural interna es capaz de proveer no sólo de 'materia prima', sino de una cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literarias.<sup>138</sup>

Y si bien el movimiento del *boom* solo abarcó una década (1960-1970), su dominio se prolongó en corrientes desprendidas que intentaron replicar el éxito anterior, como el postboom, al cual le siguieron otros dos movimientos denominados McOndo y la Generación del Crack. En la generación del postboom se encuentran autores nacidos alrededor de 1940 y cuyo punto de arranque es la Latinoamérica urbanizada,<sup>139</sup> mientras que en las generaciones de McOndo y el Crack se hallan autores que rechazan los modelos europeos del *boom* para enfocarse en una Latinoamérica individualizada.

Estas últimas corrientes pertenecen más a la introducción del siglo XXI, pero es importante enlistarlas para demostrar que el *boom* siguió presente de alguna forma en gran parte la escritura latinoamericana, y siguió acaparando, quizá no con la misma intensidad, la atención de los lectores.

Con esto en mente, no es de extrañar que la CF se viera superada en alcance y críticas frente a novelas aterrizadas en un entorno fácilmente reconocible. Las historias de alienígenas, viajes espaciales y robots no parecían tener mucha cabida en una época donde, antes que planear el futuro y conocer el universo, era más urgente entender el presente.

---

<sup>138</sup>Á. Rama, *op. cit.*, p. 25.

<sup>139</sup>Cfr. Ramón Alvarado Ruiz, "Escribir América en el siglo XXI: el Crack y McOndo, una generación continental". *Iberoamericana*, vol. 16, N°63 (2016), pp. 67-90 [En línea]: <https://cutt.ly/zcxWfj0>

## 2.5 El realismo mágico y sus acercamientos con la ciencia ficción

Para hablar del realismo mágico y lo real maravilloso de Carpentier se tuvo que dar una distinción entre ambos, una aclaración necesaria para no ocasionar una confusión razonable por sus bastas similitudes. Es entendible que haya puntos de comparación entre el manejo de lo mágico y lo maravilloso para saber dónde interviene la realidad mitológica y dónde la realidad improbable.

En su tesis doctoral, Nelson Darío explica que “una serie de autores hispanoamericanos consideran que su realidad es lo suficientemente única como para tener necesidad de recurrir al empleo de descripciones asombrosas”,<sup>140</sup> con lo que justifica que ciertos elementos de los géneros fantásticos, en este caso lo real maravilloso, sean desplazados por el uso inexacto de la ciencia.<sup>141</sup>

Como se ha dicho, fue hasta la segunda mitad del siglo cuando comenzaron a aparecer traducciones de las revistas estadounidenses e intentos de recrear las revistas *pulp* en Latinoamérica, pero el territorio se hallaba viviendo “uno de los grandes momentos de despegue de la literatura latinoamericana”<sup>142</sup> y era difícil conseguir que un libro alejado de los estándares del *boom* fuera aceptado como una alternativa viable de ganancias, ya que las editoriales buscaban “títulos que permitan tiradas de al menos 5.000 ejemplares”.<sup>143</sup>

No obstante, este rechazo no es exclusivo de las industrias editoriales, sino que el problema proviene de los lectores y su capacidad para aceptar una lectura de CF por encima de los géneros fantásticos. En palabras de Nelson Darío:

Debido en parte a este talante historicista, el número de ‘lectores de ciencia ficción hispanoamericana’ ha sido tradicionalmente exiguo, hecho que es afín con la

---

<sup>140</sup>N. D. Gonzáles, *op. cit.*, p. 58

<sup>141</sup>Cfr. *Idem.*

<sup>142</sup>C. Ternicier, *art. cit.*, p.190-191.

<sup>143</sup>*Idem.*

problemática de su recepción: dado su origen geográfico —en los márgenes de lo científico-tecnológico—, a estos textos les precede cierta sospecha hermenéutica que mina la verosimilitud de sus tramas, aun antes de ser leída su primera línea.<sup>144</sup>

En efecto, y como coinciden Roberto Retamar y Ángel Rama, la escritura de Latinoamérica es, por tradición, postcolonialista y está en constante acercamiento con el realismo; o, por otro lado, busca retratar la realidad mágica de los americanos que Carpentier expuso.

Por tanto, mientras que en países que se mantienen a la vanguardia tecnológica leer CF no supone un problema de verosimilitud, en América Latina “magical Realism and the fantastic are the most common alternative genre labels for Latin American science fiction”.<sup>145</sup> En este caso, obras que tienen más en común con la CF que con la literatura del *boom* fueron camufladas bajo otro género. Pese a parecer una acción inocua, en realidad estaba vedando un registro temprano de obras de CF.

El procedimiento de lectura que conllevaba dicha forma de escritura fue otro de los factores clave para elevar a la fantasía como un estandarte de literatura no solo nacional, sino regional, ya que la comprensión de un mismo cuento podía desembocar en una infinidad de interpretaciones, haciendo de su explicación algo complejo; “de aquí que la literatura fantástica requiera más lucidez y rigor, más auténtica exigencia creadora, que la mera copia de la realidad que (esta sí) puede permitirse abundar en incoherencias, en arbitrariedades, en el tedio”.<sup>146</sup>

De este tedio no podría eximirse del todo la CF, en especial la rama *hard*. El género tiende a ser explicativo y técnico, una práctica que con los años se ha estado dejando en segundo plano, pero que sigue presente y puede representar varios inconvenientes, en ocasiones de verosimilitud, y en otros de fastidio. Puede verse

---

<sup>144</sup>N.D. Gonzáles, *op. cit.*, p. 11.

<sup>145</sup>“El realismo mágico y la fantasía son las clasificaciones alternativas más comunes para la ciencia ficción latinoamericana”. R. Haywood Ferreira, *op. cit.*, p. 8.

<sup>146</sup>Emir Rodríguez Monegal, *Narradores de esta América*. Editorial Alfa, Barcelona, 1961, p. 86 [En línea]: <https://cutt.ly/oK1nKNL>

limitado, en comparación con la fantasía, en su multiplicidad de interpretaciones porque no carece de aclaraciones, lo da casi todo por sentado y es libre de ambigüedades. Si el lector tiene que atravesar una extensa serie de tecnicismos para alcanzar el clímax de la magia y la maravilla, es probable que su experiencia quede mermada y lo aleje de adentrarse nuevamente en el género.

Pero, ya que la CF en América Latina es, más que nada, blanda, cabría preguntarse hasta qué punto el uso de terminología científica es un factor de peso para rehuir del género, y hasta cuándo es válido confundirlo con fantasía, pues muchos cuentos y novelas tienden a ejecutar los elementos maravillosos sin ahondar en el funcionamiento científicista de esa realidad.

En relación con la fantasía y el realismo mágico —en el caso de América Latina—, la CF blanda también ejecuta escenarios maravillosos, pero partiendo de una realidad materialista y cognoscible. La tecnología y los principios de la física en los que se basa la deslindan de los fundamentos mágicos, a veces religiosos, de los que otros géneros se valen.

De esta forma, se puede entrar en una nueva categoría de relatos que fueron fijados en un género ajeno debido a intereses editoriales o nula distinción entre especulación y fantasía.

## **2.6 Autores que no sabían que escribieron ciencia ficción**

La categorización correcta de la CF es indispensable para dejar de carecer de una tradición literaria en el género, por lo que en este capítulo se retomarán algunos ejemplos de autores y textos que podrían caber dentro de la CF por sus características. Rachel Haywood Ferreira y Gabriel Trujillo, en sus respectivas obras, enlistan una serie de autores que encajan en este apartado, mas no se mencionarán todas sus aportaciones. También es importante señalar que todos los autores indicados en el período de proto CF ya son considerados, pues ninguno de

ellos, ni siquiera Lugones, sabían que estaban ayudando a formar un género que tardó décadas en concretarse.

De acuerdo con las características de la literatura especulativa, se pueden hallar autores de renombre como Juan José Arreola y Amado Nervo, Clemente Palma y Adolfo Bioy Casares. El primero es mejor recordado por haber sido un escritor perteneciente a la segunda generación modernista de México, ubicado principalmente por su prosa.<sup>147</sup> En el siguiente caso, Amado Nervo compartía similitudes de narrativa y pensamiento con Lugones, pues “both examined their beliefs and their realities through the vehicle of the nascent science fiction genre, producing texts that ranged from the more scientifically oriented to the fantastic”.<sup>148</sup>

El cuento que se rescata de Nervo sobre este estilo es “La última guerra” (2006), en el cual, tal y como hizo George Orwell, se imagina la rebelión de la especie animal sobre los humanos a modo de realizar una crítica de clases sociales, pero que termina convirtiéndose en una advertencia sobre el posible futuro de la humanidad y su evolución como especie y sociedad.

Por otra parte, en su lírica hay también un dejo de este espíritu científicista que se atreve a vislumbrar por las civilizaciones más allá del planeta. Gabriel Trujillo ejemplifica con su poema “El gran viaje” de 1918, en el que el poeta se pregunta por los futuros emuladores de Cristóbal Colón que llegarán a descubrir otros planetas: “El poema no solo expresa la confianza en la tecnología, sino que acepta que la ciencia puede alcanzar o superar los sueños más visionarios de la humanidad y cumplirlos cabalmente”.<sup>149</sup>

Amado Nervo tuvo acercamientos con la CF, sin embargo, sus obras apenas guardan relación con el género como para considerarlo un autor accidental del

---

<sup>147</sup>Cfr. R. Haywood Ferreira, *op. cit.*, pp. 116-117.

<sup>148</sup>“Ambos examinaron sus creencias y realidades a través del vehículo de la naciente ciencia ficción, produciendo textos que iban desde lo más científicamente orientado a la fantasía”. R. Haywood Ferreira, *op. cit.*, pp. 117.

<sup>149</sup>G. Trujillo, *op. cit.*, p. 56.



mismo. Y es que, si en la lengua inglesa tomó varios años en considerarse un género independiente, atravesando por múltiples nombres desde *scientific romance* hasta *scientifiction*, en Latinoamérica tardó casi lo mismo en llegar su adaptación al español. De hecho, Nelson Darío considera que una de las primeras apropiaciones que se tienen de la *science-fiction* la realiza Borges en su prólogo a las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury.<sup>150</sup> En él se menciona lo siguiente:

Por su carácter de anticipación de un provenir posible o probable, el *Somnium Astronomicum* prefigura, si no me equivoco, el nuevo género narrativo que los americanos del Norte denominan *science-fiction* o *scientifiction* y del que son admirable ejemplo estas *Crónicas*.<sup>151</sup>

En su prólogo a *La invención de Morel* (1940), Borges también hizo referencia a la CF como un género nuevo para los estadounidenses, aunque Borges tampoco queda eximido de haber colaborado de cierta forma. Tal y como se detalló anteriormente, son las relaciones entre autores lo que fomentó la escritura de CF. Borges era arduo lector de Lugones y amigo cercano de Bioy Casares, quien a su vez tenía cercanía con los textos de esta nueva literatura.

Además, en sus prólogos hace constar que era conocedor, o tuvo acercamientos, con los escritos de Wells, y esto lo menciona cuando dice: “Hacia 1909 leí, con fascinada angustia, en el crepúsculo de una casa que ya no existe, *Los primeros hombres en la Luna*, de Wells”.<sup>152</sup> Aunado a esto, para su prólogo en *La invención de Morel* también hizo una comparación del libro con *La isla del doctor Moreau*,<sup>153</sup> así como hizo diversos símiles con la escritura de Poe, o al menos su lado científicista.

Es por ello por lo que no es de extrañar que en la obra de Borges se encuentren influencias de estas lecturas. Su cuento “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” podría ser uno

---

<sup>150</sup>Cfr. N.D. Gonzáles, *op. cit.*, p. 23.

<sup>151</sup>Jorge Luis Borges, *Crónicas marcianas* (pról.). Ediciones Minotauro, Barcelona, 2001, p. 8.

<sup>152</sup>J. L. Borges, *op. cit.*, p.9.

<sup>153</sup>Ambas historias tienen lugar en una isla donde se llevan a cabo experimentos poco éticos.

de los ejemplos más claros, ya que en él se expone la existencia de otro mundo que da paso a plantear problemas metafísicos que son comunes para la CF. Para Nelson Darío “esta situación hace aún más conspicuo el hecho de que su vínculo con la ciencia ficción pasara desapercibido prácticamente hasta que el crítico uruguayo Rodríguez Monegal, amigo personal del autor, lo insinúa en 1978”.<sup>154</sup>

Si se consideran otros cuentos como “El Aleph” o “La biblioteca de Babel”, se podrían identificar temas recurrentes y tradicionales de la CF en gran parte de la obra de Borges.<sup>155</sup> No obstante, debido a la carencia de medios tecnológicos y científicos, no podría afirmarse como tal que Borges fue un escritor de CF, ni siquiera de la llamada rama *soft*, más bien, lo correcto sería asumir que el autor solo estuvo en constante proximidad con los tópicos cientificistas, sin llegar a escribirla en su totalidad.

Borges, pese a no ser un partícipe directo del género, parece que su influencia sobre este ha sido vasta, pues la mayoría de los estudios actuales sobre el autor han operado bajo principios constitutivos de un género, es decir, que lo vinculan dentro de un género específico de la narrativa, como el detectivesco y la CF.<sup>156</sup> Entonces, Borges resultó importante para la difusión, aunque no haya escrito algo bajo estricta norma.

No así sucedió con uno de sus contemporáneos, Juan José Arreola, quien fue catalogado en un listado distinto de escritores pertenecientes a un modelo de literatura “culto” que se contraponía a lo popular, en este caso, la CF.<sup>157</sup>

Dentro de su *Confabulario* (1952), Arreola presentó un pequeño relato titulado “Baby H.P.”, el cual narra, a modo de infomercial y con un tono humorístico, el

---

<sup>154</sup>N.D. Gonzáles, *op. cit.*, p. 182.

<sup>155</sup>Cfr. *Ibid*, p. 165.

<sup>156</sup>Cfr. L.C. Cano, *art.ci.*, pp. 383-400.

<sup>157</sup>Cfr. N.D. Gonzáles, *op. cit.*, p. 202

funcionamiento de un chaleco diseñado para acumular la fuerza motriz de un infante en una botella especial que luego puede utilizarse para alimentar un hogar. En el año 2003 “The New York Times Magazine” informó de un invento similar al descrito por Arreola.<sup>158</sup> Fue cuando “Baby H.P.” hizo ver a Arreola como un visionario y lo ubicó dentro de los autores que preavisaron lo no ocurrido.<sup>159</sup>

Su colaboración con la CF se extiende un poco más con sus cuentos “Anuncio” y “En verdad os digo”, en los que de nuevo hace uso de la ciencia para recrear lo que parecieran ser comerciales. En “Anuncio” se exhibe el producto de la “venus Plastisex”, una especie de muñeca inflable súper avanzada y capaz de adoptar la forma de cualquier mujer, así sea una figura del pasado. En la narración, su propósito es ser una solución a la cosificación de la mujer al tratarse de una réplica ideal que alejaría los hombres de la sexualización por la mujer real.

Por otro lado, en “En verdad os digo” se plantea una solución en la que un camello pueda atravesar el ojo de una aguja y, por ende, hacer un rico pueda entrar al cielo.<sup>160</sup> Para lograr esto, el doctor Niklaus inventa un artefacto que es capaz de desintegrar un camello y hacerlo pasar de esta forma por el ojo de la aguja.

Arreola aprovechó las posibilidades del discurso científico para solucionar dilemas religiosos y sociales a través de una narración que recuerda a anuncios televisivos, y es que la televisión, la cámara y la cinematografía fueron importantes para los autores latinoamericanos, quizás más de lo que fueron los ferrocarriles. Sin ahondar demasiado, la pantalla de cine es eje central en *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, al igual que lo es para Bioy Casares en *La invención de Morel*, o Carlos Fuentes en muchos de sus cuentos.

---

<sup>158</sup>Cfr. N. D. Gonzáles, *op. cit.*, p. 8.

<sup>159</sup>Cfr. *Idem.*

<sup>160</sup>Esta es una respuesta irónica a la aseveración hecha en los Evangelios, en los que se afirma que es más fácil que entre un camello por el ojo de una aguja a que entre un rico al reino de los cielos. Lo que hace Arreola con estos últimos dos cuentos es reconciliar ambiciones científicas con expectativas religiosas. Cfr. *Ibid.*, pp. 206-207.

Curiosamente, cuando Carlos Fuentes se aventuró en la literatura especular, no se inscribió con cinematografía, sino con la distopía postapocalíptica que es *Cristóbal Nonato* (1987). Esta novela situada en 1992 adelanta una serie de acontecimientos catastróficos que conducen a México a su destrucción política y ambiental. En esta realidad alterna, que ahora podría llamarse retrofuturismo, se augura que el niño que nazca a las 00:00 horas del 12 de octubre de 1992 será proclamado el nuevo Hijo Pródigo de la Patria. Aquí, Fuentes utiliza el poder del nombre propio para asegurar la persistencia de un futuro al reutilizar el significado histórico de Cristóbal Colón.<sup>161</sup>

Fuentes rescata el nombre de Colón de la lógica de la efeméride, que es la manera en que lo institucional fosiliza el carácter potencial de lo histórico, mostrando que en la historicidad de tal nombre se guarda una enseñanza y, por qué no, también una esperanza.<sup>162</sup>

Pero el interés principal del autor al escribir la novela no era realizar una advertencia tecnológica, sino que “particulariza la sociedad mexicana”<sup>163</sup> y hace un diagnóstico en el que se deja entrever que los procesos políticos y económicos de América Latina son heterogéneos y predecibles.<sup>164</sup>

Los nombres y títulos que figuran en este pequeño listado, además de contar con un alto prestigio literario, son mejor conocidos por su escritura tradicional que los incorporó al canon latinoamericano. Pensar en Arreola o Borges, en primera instancia, no invita a recordar a la CF, sino todo lo contrario; remiten a textos que no podrían asociarse con ella.

Sin saberlo, todos ellos intentaron salirse de las particularidades del género al que estaban acostumbrados y terminaron por adentrarse en uno que apenas estaba emergiendo.

---

<sup>161</sup>Cfr. Enrique E. Cortez, “Cristóbal Nonato: nombre, utopía y ficción colombina”. *Revista de literatura hispánica*, vol. I, N°75 (abril, 2012), pp. 114-121, [En línea]: <https://cutt.ly/uvvpT4c>

<sup>162</sup>*Idem*.

<sup>163</sup>N. D. Gonzáles, *op. cit.*, p. 247.

<sup>164</sup>Cfr. E. E. Cortez, *art. Cit.*, p. 119.

### 2.6.1 Confusiones entre ciencia ficción y fantasía

El cine tuvo repercusiones en el imaginario de autores ingleses y latinoamericanos, por lo que su influencia en la literatura no es de extrañar. Sin embargo, su presencia no siempre llega a ser el punto central de una narrativa. Por supuesto, el cine que se experimenta hoy no es el mismo que se veía en el siglo pasado. Las técnicas han avanzado y la variedad de temas también lo han hecho, por lo que podría decirse que existe una película para cada uno en el mercado. En la década de los treinta, esto no sucedía así, pues era un medio nuevo, todavía no era considerado un arte y no todos lo creían de buen gusto.<sup>165</sup>

No obstante, para el escritor peruano Clemente Palma la cinematografía era un conducto de la imaginación por el cual se valió para escribir una obra que hoy podría considerarse de CF, titulada *XYZ* (1934). El autor ya había demostrado interés por escribir textos enfocados en especulación científica a lo largo de su trayectoria literaria, pero fue en esta novela donde mejor se esclareció su fanatismo por el área.<sup>166</sup>

*XYZ* podría considerarse un antecedente de la novela de Bioy Casares, *La invención de Morel*, pues en esta novela se relata la ambición de un científico limeño llamado Rolland Poe que realiza experimentos en una isla desierta con el fin de crear duplicados de sus artistas favoritos del cine.<sup>167</sup> De principio, la trama ya comparte algunas similitudes con la obra de Casares: un científico obsesionado que

---

<sup>165</sup>Esta afirmación está hecha con base en los distintos análisis de los que ha sido foco de atención el crítico Walter Benjamin y su poca valoración por la cinematografía al considerarla como un medio por el cual se distanciaba el autor de lo que él denominó como el “aura” del arte. En su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) se ahonda más en este término y su relación con la posible desaparición de la esencia del arte. Por otro lado, en un artículo de la revista *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura* (CIEHL) se menciona que la aceptación del cine fue gracias a la atención del público iletrado, por lo que era considerado un mal ejemplo para la sociedad.

Cfr. Elton Honores, “Cine y literatura en *XYZ* (1934) de Clemente Palma”. *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 20, (2013), pp. 86-92, [En línea]: <https://cutt.ly/J0ysMu3>

<sup>166</sup>Cfr. *Idem*

<sup>167</sup>Cfr. Carlos Abraham, “La ciencia ficción peruana”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, N°238-239 (enero-junio, 2012), pp. 407-423, [En línea]: <https://cutt.ly/W0ys2I8>

utiliza una isla como lugar indicado para testear un aparato que tiene sus raíces en la cinematografía.

Las coincidencias no se detienen en este punto, ya que en la obra de Palma también se desarrolla el tema de la inmortalidad y la perpetuación del tiempo, casi de la misma manera que hizo Casares. En *La invención de Morel* se narra la historia de un prófugo, quien relata todos los sucesos extraños que le acontecen en la isla y cómo es su acercamiento con una máquina inventada por el científico llamado Morel que proyecta de manera cíclica las vivencias de los últimos habitantes de la isla durante siete días. Al igual que sucede con Rolland Poe, de Palma, el prófugo de Casares termina enamorándose de una imagen creada por la máquina. Ambos, Rolland y el prófugo, concluyen las novelas en desesperanza por no poder insertarse en el consciente de un ser que asemeja ser real, que quizá lo fue en otra ocasión, y dicha impotencia representa su perdición. En el caso de Poe, su historia desemboca en el suicidio, mientras que en el caso del prófugo se termina con un final abierto, pues la exposición prolongada a la máquina, según Morel, provoca la muerte de los participantes, aunque el lector solo puede especular sobre su muerte.

El sentido crítico de las novelas también parece ser compartido, porque mientras que con Palma “es posible observar su mirada negativa hacia las empresas de cine norteamericano. XYZ termina siendo así una crítica a la industria norteamericana del entretenimiento”;<sup>168</sup> con Casares puede apreciarse el rechazo de lo real y la predilección por la imagen.

Aunque Palma es reconocible en la actualidad como un pináculo para la CF peruana y se concuerda que la naturaleza de su novela, y de otros tantos de sus cuentos, no podrían pertenecer a ningún otro género que no sea la CF, cabría preguntarse si ha sucedido lo mismo con *La invención de Morel* o si se sigue considerando una novela de fantasía.

---

<sup>168</sup> E. Honores, *art. cit.*, p. 88.

La confusión no resulta nada extraña si se toma en cuenta que gran parte de la carrera literaria de Bioy Casares estuvo enfocada en direcciones diferentes. Fue uno de los escritores más representativos de esta corriente en Argentina junto con Jorge Luis Borges. De este modo, no sería complicado encontrar elementos de este género en su novela.

El elemento fantástico más obvio que se puede encontrar en el texto refiere a la integración de un velo que mantiene al lector entre lo real y la fantasía. En las palabras de Todorov: “La ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño?: ¿verdad o ilusión?”.<sup>169</sup> En Morel esto se identifica en la proyección de las imágenes de Morel, de las cuales se desconoce su funcionamiento y origen hasta la cuarta parte de la novela, cuando el prófugo descubre la existencia de la máquina.

De acuerdo con un artículo de Carlos Dámaso, la fantástico en la novela está presente en su esencia espectral, ya que en más de la mitad de la novela los personajes se ven envueltos en una bruma fantasmagórica, algo muy empleado en la literatura de fantasía.<sup>170</sup> Con este argumento admite la entrada de *La invención de Morel* en terrenos de la fantasía, pues “la presencia en un relato de hechos ‘maravillosos’, increíbles o imposibles produce una inestabilidad narrativa que se traduce en un cuestionamiento de lo que se ve y registra como *real*”.<sup>171</sup>

Su lectura puede cambiar de acuerdo con la interpretación que se le dé, pues el texto se presta para que el lector no tenga la certeza de que todo lo narrado por el prófugo no es sino delirio de su soledad. Se introduce así el tema del solipsismo, concerniente de la filosofía, aunque adoptado también por la CF. Así, el lector es invitado a dudar sobre la realidad del narrador al ser el único testigo “real” de los experimentos realizados en la isla. Y el final solo hace que el comportamiento de la máquina sea más difuso, ya que parece actuar del mismo modo que haría un

---

<sup>169</sup> T. Todorov, *op. cit.*, p. 18.

<sup>170</sup>Cfr. Carlos Dámaso Martínez, “«La invención de Morel»: la renovación fantástica y la influencia del cine”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [En línea]: <https://cutt.ly/UO1lhGY>

<sup>171</sup>*Idem*.

holograma o una cámara de vídeo, pero también se da pistas sobre un funcionamiento más bien mágico, porque el alma —según concluye el narrador— de quien se expone a la máquina es absorbida: “Mi alma no ha pasado, aún, a la imagen; si no, yo habría muerto, habría dejado de ver (tal vez) a Faustina, para estar con ella en una visión que nadie recogerá”.<sup>172</sup>

Algunas ediciones incluso resaltan la indecisión que existe por ubicar a la novela en un género, pues en la contraportada de la edición de Alianza se menciona que:

El talento de Adolfo Bioy Casares despliega una odisea de prodigios que, si en un primer momento no parecen admitir otra clave que la alucinación o el símbolo, son luego descifrados plenamente mediante un solo postulado fantástico, pero no sobrenatural.<sup>173</sup>

Sin duda, esta descripción se adecúa a la definición de lo fantástico de Todorov y refuerza la existencia de sus elementos dentro de la obra. No obstante, Jorge Luis Borges, aun para el año en que se publicó la novela, reconoce que Bioy Casares sigue el patrón de escritura de autores como Wells. En el prólogo que el autor escribió para su contemporáneo dice lo siguiente:

En español, son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada. Los clásicos ejercieron la alegoría, las exageraciones de la sátira y, alguna vez, la mera incoherencia verbal; de fechas recientes no recuerdo sino algún cuento de *Las fuerzas extrañas* y alguno de Santiago Dabove: olvidado con injusticia. *La invención de Morel* (cuyo título alude filialmente a otro inventor isleño, a Moreau) traslada a nuestras tierras y a nuestro idioma un género nuevo.<sup>174</sup>

De paso puede apreciarse que inscribe a Lugones y su antología dentro de este género naciente, y también rememora al personaje de Moreau de Wells con su homónimo en la novela de Casares. Así mismo, al comienzo del párrafo señala que la novela de Casares utiliza la “imaginación razonada” como posible característica de la CF. Este prólogo fue escrito antes que el de las *Crónicas marcianas*, por lo que todavía no era adaptado el término *science-fiction* al español.

---

<sup>172</sup>Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel*. Alianza editorial, Madrid, 2016, p. 123.

<sup>173</sup>*Ibid*, contraportada.

<sup>174</sup>Jorge Luis Borges, *La invención de Morel* (pról.). Alianza editorial, Madrid, 2016.



Borges reconoce cualidades que pocas veces habían sido exploradas en su época, y no es para menos. Aun con el aura fantasmagórica que ronda el texto, existe un elemento que separa a *La invención de Morel* de otros relatos contemporáneos, y es, precisamente, la máquina que inventa Morel. De haberse publicado algunos años más atrás, quizá habría ocurrido un caso similar al de *Frankenstein*, donde la medicina invalidaba que algún hecho de la novela pudiera ocurrir en la realidad, hasta que el avance de la tecnología le diera el beneficio de la duda. Morel emergió en una era de crecimiento exponencial para la tecnología, en especial para la cámara y el cinematógrafo, que poco a poco eran más recurrentes. Así que la idea no estaba alejada de su contexto. En la actualidad, la holografía es común y continúa en evolución.

En este punto es importante señalar dos conceptos que son importantes para discernir las intenciones de un texto de CF sin importar su lugar de origen: la tecnofobia y la tecnofilia. La CF, sea del origen que sea, siempre estará inspirada por alguno de estos dos motivos. La tecnofilia, es decir, el amor y encanto por la tecnología, es el motor inicial de la CF, ya que la fascinación por los avances tecnológicos es lo que inspiró la creación de los relatos de Verne. La tecnofobia es el lado opuesto y puede verse también en la obra de Wells; cuando la Revolución Industrial dejó de parecer alentadora y comenzó a presentar síntomas de degeneración humana, es que el futuro dejó de parecer optimista.

En Latinoamérica ambos rasgos están presentes. Por un lado, Lugones era apasionado de los avances científicos y se demuestra en el entusiasmo que sus personajes científicistas demuestran por ella. La mayoría tienen un final trágico, pero su destino es resultado de las pasiones desmedidas y no de la tecnología. Por otro lado, en *La invención de Morel* es más fácil reconocer la tecnofobia, dado que la máquina de Morel, en algún punto de la novela, se teoriza que roba el alma de quienes están expuestos a ella, como señal de la deshumanización que la tecnología tiene sobre las personas. Imaginar a *La invención de Morel* como una advertencia le daría el sentido especulativo que tiene una obra de CF.

XYZ no tuvo que enfrentarse a esta disputa porque su alcance no fue tan grande como la novela de Casares<sup>175</sup> y, aunque tiene similitudes con la novela de este último, el estatus de Palma permanece de culto.

En base a lo revisado, se ha demostrado que la CF, al menos en Latinoamérica, suele confundirse con la fantasía o lo maravilloso por lo poco rigurosa que suele ser en sus explicaciones científicas. Se ha argumentado también que la CF es blanda y que por ello se permite la omisión de descripciones rigurosas y el funcionamiento de máquinas que permiten lo fantástico. Y aunque existen características fantasmales que permitieron una interpretación maravillosa en la fecha de su publicación, lo cierto es que el estado actual de la tecnología ha demostrado que *La invención de Morel* fue un esbozo de lo que estaba por llegar. Admitir que su carencia de rigurosidad técnica la hacen ingresar al terreno de la fantasía, sería admitir que nunca se ha escrito CF en Latinoamérica.

### **3. La aceptación tardía del género**

La explicación a la discreta presencia de la CF es cada vez más fácil de responder, pues se han visto posibles intervenciones dentro de la misma literatura, como la del realismo mágico, que acapararon un sector significativo en el mercado editorial por una década. También queda claro que no existe un responsable directo que cause desinterés en leer y escribir CF, sino que el contexto histórico ha facilitado que en Latinoamérica sea más asequible identificar la realidad por medio de la fantasía porque la cotidianidad, remontando a lo dicho por Carpentier, ya es mágica. Además, debe considerarse que existe una carencia de promoción debido, en parte, a los prejuicios que todavía prevalecen en los críticos respecto al género. De acuerdo con Silvia Kurlat,

---

<sup>175</sup>Como se ha visto, existe una pugna sin sentido por eximir a grandes autores y escritos que revaloricen su calidad literaria.

A pesar de todo, perviven los prejuicios de muchos críticos del ámbito académico que siguen siendo renuentes a siquiera debatir la ciencia-ficción como fenómeno cultural o como problema estético o como discurso ideológico aún en el acotado espacio donde muchas veces ésta misma se ha atrincherado, es decir, el de la producción marginal.<sup>176</sup>

Tal afirmación no parece errónea si se toman en cuenta las consideraciones revisadas respecto al descontento de los académicos y críticos por todo aquello que atraiga una gran cantidad de masas. El cine, se ha visto, no era considerado de buen gusto, al igual que la CF estadounidense por sus comienzos en revistas *pulp*, las cuales tenían como público meta a trabajadores y niños.

De allí que existan tantas obras desubicadas de la CF, ya que su desestimación no la deja ver como lo que es en realidad: un género que prevé los vicios del futuro. Por ello, académicos como Rachel Haywood Ferreira y Gabriel Trujillo, y múltiples ediciones críticas como la consultada de *Eugenia*, se han encargado de “retroetiquetar”<sup>177</sup> aquellas novelas y cuentos que en su momento no podrían haber sido consideradas fuera de lo fantástico. Revisitar aquellas obras del pasado en que no existía el término de CF —*Sizigias...*, *Las fuerzas extrañas*, *A história de Brasil...*— es darle visibilidad a un gran número de obras que sobrevivieron al tiempo cuando las tendencias del momento dictaban lo contrario, y a su vez darle crédito a la CF latinoamericana como algo inherente.

El problema de recuperar estos textos se refuerza, aun en la actualidad, con la poca distribución y ventas que tuvieron durante la primera mitad del siglo. Muchas de las novelas de CF tempranas no pudieron atravesar las barreras de sus naciones hasta que llegó la era del internet. La novela de Joaquín Felicio no ha sido traducida al español y *Eugenia* ha sido recientemente tomada en cuenta a partir de su edición crítica traducida al inglés. Es en *Eugenia* donde son más claras las deficiencias en la distribución y difusión que han caracterizado al género en Latinoamérica.<sup>178</sup>

---

<sup>176</sup>S. Kurlat, art. cit., p. 17.

<sup>177</sup>La autora Rachel Haywood utiliza el concepto de *retrolabel*, o retroetiquetado, para referirse al método que consiste en reevaluar narrativas tempranas que solo podían ser ficción o no ficción. Gracias a esta práctica, se han encontrado escritos que asemejan más a la literatura especulativa que a la fantástica.

<sup>178</sup>Cfr. N. D. Gonzáles, *op. cit.*, p.151.

Aunado a esto, existe un problema en los hábitos lectores en relación con lecturas hispanoamericanas, pues de acuerdo con el estudio realizado por Joëlle Bahloul: “Los libros favoritos que mencionan los pocos lectores son los que tratan de actividades prácticas, es decir, los que ofrecen al lector sugerencias diarias para su vida diaria”.<sup>179</sup> Con dichas palabras el autor justifica que géneros como la CF pasen inadvertidos, a diferencia de lo que ocurre con libros de aventura: “Por lo tanto, los libros de ciencia ficción en cierta medida son ignorados por los pocos lectores, al contrario de los libros de aventuras en los que sus protagonistas se enfrentan a situaciones peligrosas”.<sup>180</sup>

En un ámbito estudiantil cabría añadir que la enseñanza de lectura en los niveles básicos está centrada, sobre todo, en la enseñanza de los clásicos literarios. Entonces, la promoción del género recae de diferentes formas a lo largo de Latinoamérica: en Argentina, por ejemplo, son importantes las revistas enfocadas en estudios de esta materia, al igual que en Chile, pues comenzó a editarse a finales de los noventa una revista llamada *Quantor*, editada por la Sociedad Chilena de Ciencia Ficción (SOCHIF).<sup>181</sup> Existió otro grupo llamado “Ficcionautas asociados” (1996-1997) que también se encargó de divulgar el interés en Chile, mientras que en Venezuela se creó la Asociación Venezolana de Ciencia Ficción UBIK organizada en 1984; y en países como México y Cuba se sustentó a través de certámenes literarios enfocados en la creación de CF.<sup>182</sup>

No obstante, los programas para la difusión no son siempre suficientes, pues los libros más leídos, según Bahloul, son traducciones y obras pertenecientes a finales

---

<sup>179</sup>Joëlle Bahloul, *La lectura en el mundo de los jóvenes ¿una actividad en riesgo?* (coord. Elsa M. Ramírez Leyva). Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011, p. 12.

<sup>180</sup>Idem.

<sup>181</sup>Esta sociedad formada por escritores, ilustradores y fanáticos de la CF y la fantasía aparentemente fue disuelta tras pocos años de su fundación y solo pueden ser encontrados algunos de los ejemplares digitalizados en internet.

<sup>182</sup> Cfr. N. D. Gonzáles, *op. cit.*, p. 32.

del siglo XIX y escritas durante el XX, excluyendo alrededor del 90% de autores hispanoamericanos.<sup>183</sup> Con estos datos puede vislumbrarse un obstáculo interno que impacta, no solo en la recepción de la CF, sino en toda la literatura latinoamericana.

### 3.1 Hugo Correa y las dificultades de introducir un nuevo género

Hacer mella en las tendencias para presentar un tema nuevo era una tarea que no dependía de la calidad literaria de una obra. Para cuando terminó la primera mitad del siglo, Latinoamérica ya se encontraba en camino a definir su identidad en las letras. La buena recepción de una novela, cuento o poema, era condicionada muchas veces por su capacidad para reafirmar las directrices de la época, provocando el descontento por cualquiera que se saliera de las pautas. Para la CF significó la retención de varios escritos en sus países de origen que no pudieron atravesar las fronteras nacionales debido a que “todos los fenómenos sociopolíticos que registraba la región, los rasgos distintivos del movimiento literario...—estimularon la creencia que la ciencia ficción era literatura inauténtica y extranjera a los pueblos latinoamericanos”.<sup>184</sup>

Gracias a ello es más fácil contar con obras de autores reconocidos que se colaron en la distribución editorial. Pero, ¿qué pasó con aquellos que no gozaban de antecedentes similares a los de otros autores tradicionalistas? No todos permanecieron ocultos tras las barreras fronterizas porque su propia calidad escritural se encargó de revelarlos a su debido tiempo. Tal es el caso de Hugo Correa, autor de origen chileno, cuya ópera prima, *Los Altísimos* (1959), le valió el reconocimiento de Ray Bradbury.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup>Cfr. J. Bahloul, *op. cit.*, p. 12.

<sup>184</sup>Francisco Pizarro Obaid, “Ciencia ficción chilena: recepción, circulación e internacionalización de las tempranas obras de Hugo Correa”. *Anales de literatura chilena*, 32 (20 de diciembre, 2019), pp. 77-96 [En línea]: <https://acortar.link/jh2RiG>

<sup>185</sup>Hugo Correa mantuvo comunicación por medio de cartas con Ray Bradbury, a quien remitió algunos de sus relatos traducidos al inicio de su carrera; y posteriormente pudo reunirse con él en 1974 gracias a una beca otorgada por la Universidad de Iowa. Cfr. *Ibid*, p. 79

La historia de *Los Altísimos* sigue a un protagonista secuestrado y trasladado a un planeta, Cronn, que viaja a través del universo, y donde impera el desarrollo tecnológico y la carencia del sentido de propiedad, como el dinero y la familia. Pero esta sociedad “no es más que una cáscara que esconde la esclavización de los cronnios ejercida por los altísimos, seres de los que no se sabe casi nada, salvo que poseen enorme inteligencia y conocimientos”.<sup>186</sup> Publicada en un marco histórico cercano al clímax de la Guerra Fría, la novela exterioriza los miedos de un país subdesarrollado, representados en el personaje principal, ante el acercamiento con sociedades superiores, la tecnología y el comunismo.<sup>187</sup>

La recepción de sus primeros escritos por parte de la crítica especializada chilena fue poca, ya que para muchos en el ámbito nacional pasó desapercibida; no sucedió así en el ámbito internacional, pues su relación con Bradbury lo impulsó a emprender en los *magazines* norteamericanas con relatos inéditos y traducciones de cuentos antiguos, lo que, irónicamente, le hizo ganar popularidad en Chile y recibir segundas ediciones de sus primeros libros.<sup>188</sup>

Para Hugo Correa fue un proceso largo el de innovar la literatura nacional desde una perspectiva que “quedaba relegada a la categoría de género literario menor y extranjero, literatura juvenil o, simplemente, a un conjunto de historias elaboradas para complacer el apetito insensato de las masas”,<sup>189</sup> pues su salto a la fama en su país de origen tuvo que esperar al éxito internacional que el autor cultivó a través de su colaboración en revistas extranjeras.

En la década de los cincuenta no había cupo para algo que, en primera instancia, no reflejaba abiertamente la situación del país. Chile estaba atravesando una etapa

---

<sup>186</sup>Macarena Areco Morales, “Otras ciudades, otro Chile: ciencia ficción chilena desde la modernización hasta el golpe del 73”, en T. López-Pellisa, S. G. Kurlat Ares (eds), *op. cit.*, p. 180.

<sup>187</sup>Cfr, *Ibid*, p. 181.

<sup>188</sup>Cfr. F. P. Obaid, *art. cit.*, pp. 84-85.

<sup>189</sup>*Ibid*, p.81.

en la que buscaba desprenderse de los métodos narrativos convencionales e inmiscuirse en problemáticas universales con novelas de corte más realista, así como aportar al realismo mágico. En Correa, y por consiguiente la literatura chilena, esta búsqueda de la ruptura de los esquemas tradicionales significó la apertura hacia espacios utópicos, extraterrestres y el futuro.<sup>190</sup>

Hugo Correa, a diferencia de otros, supo desde el inicio cuál era su aspiración al escribir historias sobre realidades alternas, pero se topó con la imposibilidad de dar alcance masivo en Chile y América Latina al género, el mismo impedimento al que ya se habían enfrentado publicaciones periódicas como *Más Allá* (1953-1957) y *Los cuentos fantásticos* (México, 1948-1953).<sup>191</sup>

La mayoría de los relatos publicados en las revistas mencionadas eran traducciones de cuentos que se publicaban en Estados Unidos, relegando a segundo plano los escritos propios de cada país. El caso de Hugo Correa es llamativo porque consiguió estimular la creatividad de otros autores chilenos que más tarde lo consideraron el padre de la CF chilena,<sup>192</sup> pero mediante no menos de una década de enfrentarse al desinterés de sus compatriotas por sus novelas y cuentos, y escudriñar el éxito fuera de su país.

### 3.3 Manifestación y conflictos en otros medios

La CF no ganó un sector del mercado significativo para cuando terminó la primera mitad del siglo, y pocas personas estaban al tanto de la existencia del género dentro y fuera de Latinoamérica (si acaso Borges y otro puñado de autores y lectores); y, de peor modo, se lograba diferenciar de la fantasía o el realismo mágico, en el caso

---

<sup>190</sup>Cfr. M. Areco Morales, *op. cit.*, p. 158.

<sup>191</sup>Rachel Haywood considera en su obra que lo más cercano que América Latina tiene a una *Golden Age* como la de CF inglesa se da en la década de los cincuenta, gracias al impacto de estas revistas y publicaciones como *El Eternauta* y la novela de Correa, *Los Altísimos*. Cfr. R. H. Ferreira, *op. cit.*, p. 216.

<sup>192</sup>Cfr. F. P. Obaid, *art. cit.*, p. 79.

de la década del *boom*. La CF latinoamericana parecía estar predestinada a no ser tomada en serio. Sin embargo, Héctor Germán Oesterheld publicó a finales de los cincuenta en la revista *Hora Cero Semanal*, desde 1957 hasta 1959, la historia de *El Eternauta*, conocida hoy en día como la aportación más importante de Argentina, no solo para la CF latinoamericana, sino para todo el mundo.<sup>193</sup>

La creación de *El Eternauta* es la respuesta a los *pulps* estadounidenses y la evolución de la historieta argentina hacia una dirección que los cómics norteamericanos no consiguieron en su momento<sup>194</sup>. Hoy en día es más evidente la importancia de la historieta al tener traducciones a diversos idiomas, secuelas, intentos de llevarse al cine, y próximamente se espera una adaptación en formato de serie por parte Netflix.<sup>195</sup>

Su historia sitúa al guionista, Héctor Oesterheld, a modo de metaficción, en plena producción del guion para un cómic; de pronto, frente a Oesterheld, el de la ficción, se materializa un hombre con la vestimenta similar a la de un astronauta, que clama venir de un futuro donde una invasión alienígena ha provocado lluvias de nieve tóxica alrededor del mundo y ha acabado con gran parte de la humanidad. El eternauta pertenece a un grupo de supervivientes en Buenos Aires, y es así que comienza la narración de los acontecimientos que lo llevan hasta ese momento.

*El Eternauta* fue importante por haberse escrito en una época de grandes avances para la ciencia y la humanidad, ya que la era nuclear estaba a punto de encontrarse con la era espacial: la Guerra Fría y la carrera espacial fueron símbolo del progreso

---

<sup>193</sup>Rachel Haywood Ferreira dedica un artículo al análisis de esta obra, y en él incluye diversas citas que sostienen esta afirmación, así como la suya propia. Cfr. Rachel Haywood Ferreira, “Más Allá, El Eternauta, and the Dawn of the Golden Age of Latin American Science Fiction (1953–59)”. *Extrapolation*, vol. 51, N°2 (2010), pp. 281-303 [En línea]: <https://cutt.ly/ZbLqud6>

<sup>194</sup>Cfr, *ibid.*, p. 2.

<sup>195</sup>Federico Rivas Molina, “Netflix convertirá en serie el cómic de ciencia ficción argentino ‘El Eternauta’”. *El País* (19 de febrero, 2020), sec. Televisión, [En línea]: <https://cutt.ly/6O7dtVh>



tecnológico, pero a su vez fueron incentivo para el comienzo de la tecnofilia<sup>196</sup> y tecnofobia: “While only Northern nations possessed nuclear capabilities and space programs, the nuclear threat was global and this was an era in which unconquered space belonged more equally to everyone, occupying a vivid place in the Argentine national imagination”.<sup>197</sup>

Así, *El Eternatua* se convirtió en algo más que un simple cómic interesado en contar aventuras, sino que fue una crítica hacia su entorno y los períodos históricos que eran de interés mundial; además señalaba, de cierta forma, cómo se percibía la Guerra Fría y la carrera espacial en países que no participaban activamente en la armamentística nuclear.

La obra de Oesterheld no fue la única publicación periódica en Latinoamérica dedicada a la CF, pues si existe otra que se le equipare es la revista *Más allá*, que en relevancia podría compararse a lo que *Astounding Stories* fue en su momento. *Más Allá* fue responsable del incremento del fanatismo por la CF no solo en Argentina, su país de origen, sino en gran parte del territorio latinoamericano.<sup>198</sup>

La revista, sin embargo, no era por completo un trabajo independiente, sino que era una subsidiaria internacional de *Galaxy*, otra publicación periódica de CF en Estados Unidos, aunque este hecho no demerita la labor de *Más Allá* para promover el género en América Latina.<sup>199</sup> Esto fue un factor importante para el surgimiento de grupos especializados, sobre todo en México, Cuba y Argentina, y posteriores publicaciones dedicadas a esta modalidad.<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup>Cfr. *Ibid*, p. 3.

<sup>197</sup>“Mientras que solo los países del norte poseían capacidades nucleares y programas espaciales, la amenaza nuclear era global y se trataba de una era en la cual el espacio pertenecía equitativamente a todos, ocupando un lugar vívido en el imaginario argentino”. R. Haywood Ferreira, *art. cit.*, p. 3.

<sup>198</sup>Cfr. *Ibid.*, p. 4.

<sup>199</sup>Cfr. *Ibid.*, p. 5.

<sup>200</sup>Cfr. N. D. Gonzáles, *op. cit.*, p. 39.

Desde entonces, han surgido diversas publicaciones a lo largo de Latinoamérica, algunas con más éxito que otras, que se han encargado de la difusión del tema, y que le otorgaron un método alternativo de popularización, debido a que, por parte de casas editoriales de mayor prestigio, la CF era desacreditada.

Su acogida fuera de lo tradicionalmente literario no se detuvo ahí y el cine también dio su pequeña aportación al género. Quienes destacan por la filmografía de CF son México y Argentina. Las cintas que se produjeron de este tipo rechazaron la idea de que se requiere de un gran presupuesto para crear una buena historia. Una de las películas más singulares, no solo por su calidad, sino porque el guion estuvo a cargo de Borges y Bioy Casares, fue *Invasión* (1969), dirigida por Hugo Santiago. El filme cuenta la historia de un grupo de personas atrincheradas en la ciudad de Aquilea, la cual se encuentra la invasión de “hombres poderosos”.<sup>201</sup>La película goza de tintes retrofuturistas al estar ubicada en el año 1957 en una ciudad que recuerda mucho a Buenos Aires, pero sin serlo en su totalidad; de modo que se convierte en una especie de proyección de lo que podría venir.<sup>202</sup>

*Invasión* no es la única de su género producida en Latinoamérica y puede nombrarse un gran número de ellas a lo largo de la región, aunque no todas han aportado algo significativo al acervo cinematográfico de cada país. En México, por ejemplo, durante finales de los sesenta y principios de los setenta se estrenaron varias películas protagonizadas por “El Santo”, en las que se le veía enfrentar monstruos y personajes homónimos del cine de terror clásico en Estados Unidos (Frankenstein, Drácula, etc.). Pese a que las cintas pertenecen al cine de serie B, estas significaron una apropiación de la CF y sus principios para el país a través de un medio masivo.

---

<sup>201</sup>Cfr. Julio Ariza, “Dos dispositivos de resistencia: Sobre *Invasión* (1969) de Hugo Santiago y *Moebius* (1996) de Gustavo Mosquera”. *Catedral Tomada*, vol. 5, N°9 (2017), pp. 321-345 [En línea]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6235431>

<sup>202</sup> Cfr. *Ibid.*, p. 332

También se rodaron cintas como *Moebius* (1996), película argentina basada en el cuento del astrónomo Armin Joseph Deutch titulado “Un subterráneo llamado Moebius” en el que un tren subterráneo desaparece, y la explicación parece estar ligada con el funcionamiento de la cinta de Moebius. En su artículo, Julio Ariza propone la probable influencia de Borges en el autor del cuento debido a que encuentra en él similitudes con el mundo borgeano. Menciona que:

Es necesario señalar las afinidades estéticas entre este único relato de Deutch y los coqueteos con la ciencia ficción del escritor argentino, quien, por ejemplo en el cuento “El disco” menciona las características de la cinta que desarrolló el matemático alemán August Ferdinand Moebius.<sup>203</sup>

Gustavo Mosquera, director de la película, parece haber visto también esta relación entre el relato original y la escritura de Borges, la cual consideró importante revisar para la realización del filme.<sup>204</sup>

Con mayor o menor éxito a nivel nacional, estos largometrajes rompieron la ideología presupuesta por el cine hollywoodense. Son, por supuesto, escasas muestras de toda la cinematografía que existe hasta la actualidad del género, pero destacan por haber acogido a la CF en tiempos en que la literatura canónica la desestimaba y desconocía como género independiente.

### **3.4 Las nuevas voces de la CF**

La *New Wave* que experimentó el género en la literatura inglesa no solo incluyó un cambio radical en los paradigmas, amplió la perspectiva que se tenía sobre la CF ante una audiencia más variada y especializada. Atrás habían quedado los relatos de Asimov, Bradbury y los seguidores de Campbell que intentaban continuar con su legado y todos los tropos que aquello conllevaba. Esta época significó la participación de grupos minoritarios que vieron en la CF una solución alterna a los conflictos de la realidad que rara vez tenía cabida para ellos. Los temas de crítica social se introdujeron en este movimiento con voces que contrastaban con los

---

<sup>203</sup>Cfr. *Ibid*, p. 330.

<sup>204</sup>Cfr. *Idem*.

antiguos valores de la CF y con el contexto social, al ofrecer visiones sobre realidades utópicas, no para el hombre blanco, sino para comunidades marginadas. Fue así que aparecieron nociones como el afrofuturismo, la CF LGBT y la CF feminista, que rehuyeron de las convencionalidades tecnológicas y se concentraron en las vertientes utópicas y distópicas.

A partir de la década de los sesenta hay un incremento en la intervención de la literatura por parte de autoras influenciadas por la primera generación del feminismo; y muchas de ellas se establecieron en la CF por sus posibilidades, como la celebrada Joanna Russ.<sup>205</sup> Junto a otras autoras, ya sea Ursula K. Le Guin u Octavia E. Butler, quienes desde iniciada su carrera se interesaron por la CF, se ha desatado lentamente una ola de escritoras hasta la actualidad que han redefinido lo que implica escribir CF.

América Latina no fue indiferente con el relevo, pues cada vez más mujeres eran publicadas e internacionalizadas, lo que con el tiempo dio mayor alcance a grandes autoras de la literatura general y de la CF.

Angélica Gorodischer, una de las voces más relevantes de la literatura argentina de los últimos años, estableció un estándar alto respecto a lo que implica escribir CF en Latinoamérica, ya que su escritura estuvo zafada de los arquetipos masculinos de otros escritores de su época —considerando que comenzó a publicar en la década de los sesenta y estuvo emparentada con Borges y Casares en Argentina—, y optó por un mecanismo escritural satírico y extravagante, propio de América Latina.<sup>206</sup> Obras como *Opus Dos* (1967) y posteriormente *Trafalgar* (1979) fueron un preámbulo para lo que llegó después: la tropicalización de la CF inglesa y sus respectivos temas.

---

<sup>205</sup>Cfr. A. Roberts, *op. cit.*, p. 256.

<sup>206</sup>Cfr N. D. González, *op. cit.*, p. 238-239.

*Opus Dos* transcurre en un futuro donde la ciudad de Buenos Aires ha sido reducida a una zona arqueológica luego de que un desastre a gran escala mermara la sociedad del hombre blanco a causa de una guerra nuclear y haya sido retomada por trabajadores de piel negra, lo que invierte la concepción del racismo contra los pocos sobrevivientes de piel blanca. En *Trafalgar*, un hombre, Trafalgar Medrano, narra sus viajes y experiencias espaciales en un café a cualquiera que tenga la suerte de prestarle atención.

De nuevo, el temor a la autodestrucción de la humanidad por el uso indebido de la energía nuclear —igual a el *Eternauta*— se hizo presente en una década tensa por las amenazas de la Guerra Fría, pero Gorodischer no se concentró en la destrucción, sino en la reconstrucción; ve en el fin un comienzo, con el motivo de hacer una llamada de atención hacia los conflictos raciales.

*Trafalgar* es una colección de relatos y cada uno retoma un viaje del personaje que da nombre a la novela. A través de los relatos, la autora niega el uso de las explicaciones técnicas, algo que para ese entonces era norma para las historias de viajes espaciales, y se enfoca en las fábulas del protagonista, lo que la acerca a la rama *soft* de la CF. De nuevo, la importancia de la narración no yace en el “cómo”, sino en el “para qué”, pues las aventuras de Trafalgar pueden considerarse una analogía satírica hacia su contexto: “cada planeta articula comentarios oblicuos sobre el clima político de violencia, de desapariciones y torturas, y de dominación de los espacios públicos y privados por un régimen opresor que en esos momentos se vive en Argentina”.<sup>207</sup>

Pero la influencia más importante que tuvo Gorodischer fue Ursula K. LeGuin, con quien mantuvo una relación de amistad durante varios años, e inclusive fue traductora al inglés de su obra *Kalpa Imperial*, publicada en 1983 (232). La autora se nutrió de la CF anglosajona y la literatura argentina para crear un estilo propio y una característica reconocible en los textos que surgieron más tarde en la región; la

---

<sup>207</sup> *Ibid*, p. 241.

CF latinoamericana acudía a los recursos científicistas extranjeros para hablar de una realidad que inmiscuía a varios países latinoamericanos.

Estados Unidos y Europa anglosajona no fueron los únicos en aportar atributos de su imaginario literario. En este caso hay que destacar a Cuba por saltarse la norma que parecía imperar en el resto de autores, al menos los que hasta el momento se han mencionado, y es que la CF cubana tuvo grandes inspiraciones de la Unión Soviética, de la cual había sido aliada por cerca de treinta años al haberse declarado como una nación socialista durante gran parte del mandato de Fidel Castro, por lo que “la URSS había sido el soporte ideológico, financiero y material de La Habana y la isla toda semejaba por ratos una versión tropical de Moscú”.<sup>208</sup>

Los libros que más se promocionaban en Cuba fueron novelas de costumbrismo ruso y traducciones de las mismas; el segundo idioma que se enseñaba era el ruso, no el inglés como en el resto de Latinoamérica, y las aspiraciones tecnológicas tomaban de ejemplo a lo que por años desarrolló Rusia durante la carrera espacial y sus modelos políticos que debían acoplarse al modelo socialista.<sup>209</sup> Por consiguiente, el enfoque de la CF soviética distaba de lo normado en Estados Unidos, ya que el género era optimista respecto al futuro del socialismo y apostaba por prefigurar un mundo detenido de la producción capitalista.<sup>210</sup> Sin embargo, la escritura que apostaba por hablar de los temas sociopolíticos rusos comenzó a sufrir una crisis a finales de la década de los ochenta debido a que algunos ya auguraban la desaparición de la URSS. El temor se hizo realidad a inicios de los noventa,

---

<sup>208</sup>Lioman Lima, “Cómo se vivió en Cuba el colapso de la URSS hace 30 años y por qué la isla quedó como el último bastión del comunismo en Occidente”. *BBC News* (26 de diciembre, 2021), sec. América Latina, ed. BBC [En línea]: <https://acortar.link/N9Ublg>

<sup>209</sup>Cfr. N. D. González, *op. cit.*, p. 230-231.

<sup>210</sup>Se propone que algunos de los autores más ortodoxos de la CF soviética preferían plantear mundos devastados por conflictos nucleares, sociedades postapocalípticas, pues era preferible dejar el mundo destruido que en manos de los capitalistas. Cfr. José Miguel Sánchez Gómez, “Lo que quedó de Cuba cuando los rusos se fueron a la órbita. Algunas características del espacio ficcional post-soviético en la más reciente ciencia-ficción cubana”. *Kamchatka*, núm. 5 (2015), pp. 223-241. [En línea]: <https://acortar.link/M56WFK> [Consulta: 22 de febrero, 2022]

cuando se disolvió la unión y Rusia tuvo que desocupar la isla, provocando una era de cambios de la que no muchos autores se atrevían a especular.<sup>211</sup>

Por fortuna, apenas unos años atrás surgió una joven autora cubana, Daína Chaviano, quien con su primera obra, *Los mundos que amo* (1980), y libros posteriores, encabezó la transformación que sufrió el género en el siguiente período.<sup>212</sup> El éxito de su antología se vio impulsada, en parte, por ser galardonada con el premio literario David, uno de los premios más importantes de la isla, y que también fue motivo para su internacionalización.

Daína inspiró a nuevos escritores en la isla que siguieron construyendo una literatura que se discutía entre lo que había sido Cuba y lo que podía llegar a ser. Yoss (José Miguel Sánchez Gómez) se hizo de una fama similar a la de Daína al convertirse en uno de los autores más prolíficos del género, y uno de los que ayudó a entender el papel de la CF como una literatura de escape a través de su participación en múltiples recopilatorios de cuentos y talleres para fanáticos.

Cuba no fue el único país en atravesar por una serie de cambios, sino que toda Latinoamérica entró en un proceso de integración, un tanto asimétrica, hacia la globalización y la implementación de tratados de libre comercio, como el establecido por América del Norte en los noventa. La repercusión de las aperturas internacionales significó un cambio ideológico y psicológico en la CF parecido a lo experimentado con James Graham Ballard y su *inner space*. En Cuba se reflejó por medio de la “nostalgia post-soviética”,<sup>213</sup> pero, en general, todos los escritores de CF de América Latina constituyeron...

---

<sup>211</sup> Cfr. *Ibid*, p. 229.

<sup>212</sup> Cfr. N.D. González, *op. cit.*, p.232.

<sup>213</sup>El autor José Miguel Sánchez (Yoss) lo define como la “actitud que se manifiesta en el elogio más o menos teñido de añoranza a las manufacturas de esta nación (o de Rusia, su heredera natural) o a cualquier otra clase de cualidades y/o características culturales de la idiosincrasia eslava”. J. M. Sánchez Gómez, *art. cit.*, p. 230.

Un gran número de ficciones en donde el cerebro ocupa el papel protagónico, ficciones que tropiezan con el abismo del dualismo epistemológico en que se apoyan: cuerpo y alma se muestran como uno solo y a la vez como entidades irreconciliables.<sup>214</sup>

Es así que para inicios del presente siglo, la cultura y la literatura latinoamericana dejaron de ser indiferentes ante el surgimiento de la CF propia y comenzaron a dejarse de lado aquellos prejuicios que precedían a los textos, pues la distancia recorrida por los éxitos fílmicos y literarios reveló un nuevo género aun inexplorado en su totalidad. La creación de *fanzines*, las labores de divulgación de los autores<sup>215</sup> y el reconocimiento extranjero del potencial latinoamericano para con el género despertó un interés que sigue formando una faceta de América Latina que por casi cien años permaneció oculta.

### **3.5 Hacia una definición del género**

La CF —y muchos otros géneros— tiene problemas al hallar una definición que se ajuste a todo lo que ofrece. Comenzó siendo una vertiente de la fantasía hasta que el tiempo obligó al género a convertirse en una rama que cada vez se bifurca más conforme avanzan los años; la CF dura y blanda son casi independientes entre sí al ser tan diferentes en su lenguaje, pero logran mantenerse como una dicotomía gracias a su estructura. Mientras en países mejor desarrollados el acervo técnico de la CF dura no representa una brecha de comprensión, la CF blanda se hace presente como una oportunidad para explorar temas complejos en sociedades alejadas del primer mundo. De tal forma, lo que podría parecer lejano por el contexto se vuelve cercano y familiar.

Para la última década del siglo XX, Latinoamérica por fin se encontraba lista para experimentar una nueva novelística, en parte porque la revolución del internet y el crecimiento de la telefonía celular hicieron creer que la tecnología se encontraba al

---

<sup>214</sup>N. D. González, *op. cit.*, p. 265.

<sup>215</sup>Daína Chaviano y Ángela Gorodischer, por ejemplo, luego del éxito de sus obras comenzaron a realizar conferencias y asistir a congresos internacionales enfocados en la CF que rompía con la costumbre de otros autores de temer su asociación con el género



alcance de todos. Tomando los principios de la *New Wave*, la CF latinoamericana se convirtió en una literatura para las minorías, en el mejor de los sentidos. La hegemonía que imperaba en el pasado, no solo dentro del género, sino en toda la literatura, perdió su influencia ante la inminente participación de las voces periféricas que reclamaban su propio lugar dentro del mundo literario. Figuras que antes eran un modelo a seguir, se han reemplazado por nuevos arquetipos que corresponden mejor con la era de cambios que se introdujo en los años 2000. Las propuestas actuales están dirigidas a derribar las perspectivas ortodoxas, reescribiendo temas clásicos (viajes espaciales, robótica, distopías, etc) desde panoramas más inclusivos. Esta decisión parece ser unilateral, pues “quienes no se sitúan directamente en una posición feminista, se mueven en el ámbito de lo queer; y todos remezclan imaginarios muy diversos”.<sup>216</sup>

Que el género fuera retomado por grupos minoritarios devolvió cierto optimismo que se había desvanecido en la Era de Oro. Como literatura escapista, hace sentido que se utilice para reestructurar una realidad opresora y desigual, y que en algunos casos busque invertir la represión social. En *Opus Dos*, de Gorodischer, se explora este enfoque crítico desde el postapocalipsis, pero otra prosista, Blanca Martínez Fernández, también abordó la problemática utilizando el desgastado tópico de la odisea espacial de fondo. Aunque es de origen español, la autora formó su carrera como escritora en México, y varios países de América Latina, escribiendo para la revista *Nueva Dimensión*. Su novela, *La era de los clones*, publicada en 1998, podría ser una de las pocas aventuras espaciales creadas en Latinoamérica durante dicha década. Resalta por dos apartados interesantes, primero por renovar un esquema que perdió la atención de los lectores después de Asimov; segundo, porque incluso al ser una historia ambientada en los confines del universo, la obra aborda problemas bastante cercanos, pues la opresión ejercida hacia los clones por su origen es el tema principal.

---

<sup>216</sup>Jorge Carrión, *The New York Times* [En línea]: <https://cutt.ly/IXDFUcb>

La clonación es una de las cuestiones que le interesan a la CF latinoamericana, junto con el control sobre la sexualidad y la reproducción. Eduardo Urzaiz ya había aportado esta característica con *Eugenia*, aunque es una visión futurista que puede rastrearse hasta 1910 en las obras de Quiroga, pues tuvo su propia versión del moderno Prometeo de Shelley con su novela *El hombre artificial*.

Los distintos métodos por los que se abordó la clonación, o el tema del doble, fueron, en general, fantásticos y alegóricos. Fue hasta la *Golden Age* estadounidense que la idea del control natal y la ingeniería genética sembraron raíces en la región para convertirse en un tema recurrente: “Es una literatura que evidencia la evolución reciente en campos como la neuromedicina y los computadores a la vez que es antecedida por un legado literario y especulativo de heterogénea divulgación”.<sup>217</sup>

Una particularidad más de la CF latinoamericana, que se aprecia como una cualidad innata, es su fluctuación entre lo especulativo y lo esotérico; entre lo científico y lo espiritual. En contraste con la CF de habla inglesa, donde el esoterismo de Shelley y Allan Poe sirvieron de transición entre la fantasía y lo tecnológico, en América Latina este rasgo permaneció y siguió evolucionado. Por ende, predominan las ficciones de corte social que exploran el crecimiento del ser humano como pilar y miembro de una sociedad. La mayoría de las primeras obras registradas en Latinoamérica pertenecen a dicha faceta de la CF, las distopías y utopías fallidas: “A number of other works that have been retrolabeled as early Latin American sf are utopian in nature and/or involve displacement in space or time.”<sup>218</sup>

El porqué de la predilección hacia esta rama por encima de otras como la realidad virtual que se ha cosechado en países anglosajones desde la novela de William Gibson, o la robótica,<sup>219</sup> queda bastante claro ante el anhelo por escapar de las

---

<sup>217</sup>N. D. Gonzáles, *art. cit.*, p. 345.

<sup>218</sup>“Un número de otros trabajos que han sido retroetiquetados como CF latinoamericana temprana son de naturaleza utópica y/o involucran un desplazamiento en tiempo o espacio” R. Haywood Ferreira, *op. Cit.*, p. 234.

<sup>219</sup>Aunque sí es un tema de interés para la CF en América Latina, muchos de los ejemplos pertenecen al siglo XXI.

soberanías opresoras de varias naciones. Sin embargo, con los años, la disposición por ser un escape a los regímenes políticos quedó un poco de lado para continuar sobre la línea humanista antes planteada.

Marcela del Río evidencia el giro temático de los mundos distópicos con su obra *Proceso a Faubritten* (1976), donde un hombre contamina la atmósfera del planeta con un virus que otorga la inmortalidad. Con esta premisa la novela se dispone a replantear el miedo hacia la muerte y el valor de la vida, al mismo tiempo que expone los fallos en la composición de la estructura social, pues para Marcela del Río...

Es doloroso constatar que los valores por que se mueve nuestra sociedad y nuestra cultura, nuestro mundo, son valores de muerte. Nos falta [sic] una ética para la vida, una moral y, unos valores que expliquen y vivan el mundo desde la perspectiva de la vida y no la de la muerte.<sup>220</sup>

Cuando desaparece el temor, desaparece el poder. El estado ya no puede subyugar al pueblo, el artista ya no tiene propósito frente a la eternidad y procrear deja de tener sentido. *Proceso a Faubritten* es el punto medio entre la CF cansada de las dictaduras y la CF introspectiva, que le valió a la autora el reconocimiento de Ray Bradbury en su momento, una demostración más del alcance que estaba teniendo el género en el ámbito internacional y que en cierta medida fue vital para sobrellevar el desinterés de la crítica nacional por estos temas:

Hay que decir que en aquellos años, como ahora, la ciencia ficción no era considerada en México como ejercicio literario digno o serio, pero esto prueba cómo Marcela del Río ha estado desde siempre buscando abrir puertas y ventilar el aire intelectual a través de la búsqueda de nuevas formas y temas.<sup>221</sup>

Que el conflicto principal se desencadene por la detonación de una bomba es otro indicio de las repercusiones generadas por la tensión de la Guerra Fría, la cual tuvo su mejor representación con *El Eternauta*. Aún con la distancia entre naciones y los casi diez años intermedios entre una obra y otra, el miedo al peligro nuclear se volvió

---

<sup>220</sup> Rosa María Pereda, "¿Qué pasaría si fuéramos inmortales?", en *El País*. Periódico, España (16 de marzo, 1977)

<sup>221</sup> Adolfo Castañón, "Una dama encrucijada: Marcela del Río". *Revista Casa del tiempo*, núm. 20, (20 de junio, 2009), pp. 41-43 [En línea]: <https://cutt.ly/YCrN8YA>

a manifestar como una de las grandes influencias que marcaron la CF durante la segunda mitad del siglo.

La novela engloba la mayoría de problemáticas que se discuten en la CF latinoamericana, tanto las que inauguraron el género como las que terminaron por consolidarlo; inclusive destapa con sutileza la preocupación ante la contaminación y el calentamiento global antes de que se convirtiera en una aflicción habitual para la CF en general. Para Gabriel Trujillo, la narrativa reciente —en especial la CF— no da lugar a la esperanza de un futuro brillante debido a que...

Los autores más jóvenes han sido testigos presenciales del deterioro de los niveles de vida de sus respectivas o regiones, y esto los ha vuelto escépticos ante la posibilidad de revertir los cambios para mal de nuestro entorno, como son: la explosión demográfica, la insuficiente reglamentación para el cuidado del medio ambiente, la desidia política ante los desastres que el hombre ha provocado.<sup>222</sup>

En los 90, la CF se perfiló como uno de los principales medios para advertir sobre los desastres climáticos, no solo en América Latina y la literatura, sino que alrededor del mundo y en medios de mayor alcance —cine y televisión—, el género refleja el futuro marcado por el afán de lucrar, consumir y desechar que se intensificó en el nuevo milenio. Es una literatura que asume los defectos de la actualidad y los lleva hasta sus últimas consecuencias.

Sobre todo, es una literatura independiente que prosperó de la mano de fandoms y revistas de tirajes limitados; que gozó de mayor apoyo en sitios web, publicaciones electrónicas e historietas. En consecuencia, es más común hablar de CF latinoamericana como una narrativa breve. Desde que en América Latina comenzó a extenderse el término, no han sido pocas las colecciones de cuentos que han aparecido a lo largo del territorio tratando de reunir todo lo que pudiera considerarse dentro del género, incluso si la distinción era tan complicada en una época tan temprana. René Rebetez con *La ciencia ficción: breve antología del género* (1966), Rodolfo Alonso con su *Primera antología de la ciencia ficción latinoamericana*

---

<sup>222</sup>G. Trujillo, *op. cit.*, p. 349

(1973) y Pablo Capanna con *Ciencia ficción argentina* (1990) son algunas muestras del empeño de los fanáticos por visibilizar el trabajo de autores igual de apasionados por conservar un repertorio amplio.

Las traducciones también sirvieron para aprehender el estilo de las ficciones en un contexto apartado de la realidad tecnocientífica de los escritores anglosajones. Ingresar los clásicos estadounidenses e ingleses al español latino resultó ser un ejercicio ambivalente que benefició ambos bandos; por un lado, en países de habla inglesa la CF demostró ser rentable, lo suficiente para prevalecer en el panorama editorial, y por otro lado en América Latina ofreció un contraste entre los avances que descubrían los anglos y con los que contaba el latinoamericano.

Con todo esto y los diferentes certámenes internacionales encargados de galardonar las mejores obras de fantasía, ciencia ficción y terror escritas en castellano, como el premio UPC y el premio Minotauro, además de los distintos concursos nacionales de cada país especializados en CF, puede decirse que el género en Latinoamérica se encuentra en una etapa donde terminará por perfilarse como una guía hacia una nueva y mejor literatura.

Dicho de otro modo, la CF no es sino un fenómeno intrínseco del carácter humano cuando se ve rebasado por su desarrollo intelectual. Es el resultado natural de la mente cuando proyecta los límites de su papel como miembro activo de una sociedad que no deja de reinventarse, y como testigo de lo fantástico por medios tecnológicos. En América Latina, especialmente, es una herramienta política y social que permite desdibujar los límites impuestos de la realidad para atreverse a soñar con algo mejor, o a veces para resaltar lo peor.

Frente a la creciente integración cultural que el mundo ha experimentado con la globalización, la CF, que al principio estuvo influenciada en cierta medida por los textos en inglés, ha decidido enfocar su atención en aquello que hace diferente a la literatura latinoamericana, convirtiendo al género en un sello cada vez más distintivo de la región. La reaparición de obras, autores y la progresiva aparición de textos

críticos enfocados en la producción de América Latina, demuestran que poco a poco se ha despojado de su condición marginal y los prejuicios que acarreaba por parecer una retórica extranjera.

Ahora, más que nunca, puede hablarse de una literatura especulativa, que concentra los preceptos de la *New Wave* para definir la identidad del latinoamericano en un mundo donde las fronteras son imprecisas y la transculturación sigue en aumento. Puede que todavía sea temprano para que desaparezca la desconfianza hacia la CF, pero el continuo apoyo que recibe solo exhibe el esfuerzo por convertirlo en un género tan particular e identitario como lo fue el realismo mágico en su momento.

## Conclusión

Desde los primeros compases del siglo XX ya era evidente la búsqueda por cambiar los paradigmas de las estructuras narrativas con el sencillo hecho de ambientar la ficción en un tiempo diferente. Este desplazamiento temporal, en una era tan vertiginosa, resultó en un movimiento intelectual tan espontáneo que sería complejo hallar al primer partícipe. Mientras en las calles parisinas resonaba el éxito de un literato cuyas historias llevaban al lector a recorrer el mundo en globo o a explorar las profundidades del centro de la tierra, en Buenos Aires un joven naturalista reflexionaba sobre la teoría darwinista e imaginaba cómo sería la vida en Marte.<sup>223</sup> Al mismo tiempo, México y Brasil vieron nacer algunas de las primeras ficciones especulativas que apostaron por romper con lo tradicional para predisponer un mañana más prodigioso.

Con este trabajo de investigación se buscó comprobar la correlación entre los factores históricos y sociales que tuvieron lugar a lo largo Latinoamérica durante el siglo pasado, y la tardía instauración de la CF en la literatura regional. Para ello, se planteó el objetivo general de repasar las obras y autores más significativos para la formación del género en América Latina y así, a través de la comparación de su origen y los contextos en los que se escribieron los textos, dilucidar las similitudes que pudieran conformar una norma en la escritura de la CF latinoamericana. La resolución de los planteamientos arrojó no solo los resultados deseados, sino que se superaron las expectativas respecto a la alta estima que la narrativa creó en el imaginario colectivo de los países latinoamericanos.

Se descubrió que los primeros asomos de CF tuvieron lugar en dichos países gracias a las forzadas necesidades de pensamiento que empujaron las circunstancias socioculturales. Los inadvertidos textos que aparecieron en aquel entonces fueron secuelas de la transformación tecnológica de finales del siglo XIX,

---

<sup>223</sup> La obra de Eduardo Holmberg, *Viaje maravilloso del señor Nic-nac*, fue publicada en 1875.

la cual trajo consigo un cambio ideológico que se vio reflejado no solo en los sistemas económicos y sociales, sino también en las formas de expresión artística. En consecuencia, un puñado de obras literarias se utilizó como medio de protesta contra los regímenes políticos, muchos de ellos dictatoriales, que gobernaban con puño de hierro un porcentaje significativo de América Latina. Lo que en un principio se conoció con el nombre de “romance científico” —un título provisional para una ficción poco convencional— se situó como la prueba fehaciente de que no se había visto todo y que faltaba decir mucho. Cuando el ambiente social se encontraba sometido a las delimitadas verdades de las propensiones tradicionalistas, este tipo de textos, aparentemente inocuos, destaparon el potencial del intelecto humano y pasaron por debajo de la mesa un espectro de pensamiento diferente. Los relatos del futuro Brasil, por ejemplo, no son sino una desaprobación a los métodos gubernamentales de Pedro II disfrazados de metáforas racionales. El principal motivo de estos escritos era cuestionar la autoridad, ya fuera la constitucional o la espiritual, y por ello encontraron dificultades para sobrevivir al paso del tiempo y traspasar las barreras nacionales. Algunos de ellos fueron tan trasgresores que cuentos como el del fraile Rivas fueron rescatados solo por el protocolo burocrático con el que actuaba la Inquisición para tener bajo archivo cualquier actividad herética.

No obstante, detrás del descontento de algunos de estos autores precursores de CF, se percibe una segunda finalidad que se estimula ante el porvenir de la revolución tecnológica. Los “romances científicos”, entonces, se convirtieron en una vía de escape para las inconformidades de la realidad latinoamericana. Algunas de las similitudes que comparten las obras de CF temprana es su fascinación por los astros, el viaje espacial y la búsqueda de la utopía más allá de la Tierra con la esperanza de algún día alcanzarla. El afán por encontrar el modelo que guiará a la humanidad hacia la perfección pudo ser por su cuenta una rama independiente de la CF, tomando como ópera prima la obra de Thomas Moro, de no ser por la desfiguración del futuro que sufrió durante Segunda Revolución Industrial; un temor que pareció esparcirse desde Europa occidental hasta el continente americano. Fue



hasta la primera mitad del siglo XX que los autores latinoamericanos entraron en contacto con los clásicos anglosajones y se dejó entrever la pérdida de la fe por un mundo mejor.

Por consiguiente, al colocar la CF latinoamericana en contraposición con la CF inglesa se revelaron similitudes y diferencias que correspondieron con los objetivos planteados. En otras palabras, se identificaron los rasgos que permiten separar al género, inclusive dentro de su mismo grupo escrito en otras partes del mundo, y se concluyó que se trata de una materia que carga con discursos humanistas, a veces alentada por el miedo a los difusos límites del ser humano y a veces apasionada por el devenir. Está acompañada de espiritualidad, esoterismo y, en ocasiones, magia que solo sería posible gracias al método científico.

Sin embargo, como parte de una entidad más grande a la que le conciernen los acontecimientos globales —cambio climático, el holocausto, el viaje intergaláctico y la soberanía de las máquinas—, Latinoamérica no se exime de involucrarse con el futuro que le atañe a todos. En este aspecto, se vale de sus propias herramientas para abordar estos temas, en general, desde un rol pasivo; los personajes son observadores, testigos y sobrevivientes de un mundo hostil, o cómplices de una realidad más optimista.

A diferencia de lo que ocurre en el realismo mágico y la fantasía, la CF vaticina un cambio, ya sea para bien o para mal, que pocas veces es particular; la aventura del héroe es la contestación a la pregunta “¿Qué pasaría si...?”, en la cual se vierten las virtudes del entorno: ¿qué pasaría si la clonación fuera común?, ¿qué pasaría si el gobierno controlara la natalidad?, ¿qué pasaría si se hiciera contacto con otras especies pensantes?, etc. Y cada respuesta será representativa de un grupo o una nación en un tiempo específico.

Adicionalmente, se descubrió un patrón en los lineamientos que componen la interacción con la CF, basado en dos funciones que la destacan por encima de otros conjuntos fantásticos: resalta los defectos de un entorno social y anticipa cuestiones

reflexivas que la literatura tradicional no suele prever. Estos elementos pueden ser aprovechados por ambos espectros que conforman el ejercicio literario, es decir, el autor y el lector. Por un lado, el proceso creativo que existe detrás de la CF consiste en una serie de estrategias para reconstruir la veracidad y el rigor de la ciencia y llevarla al terreno de la ficción; o, en sentido inverso, argumentar la existencia de la ficción por medio de lo científico.

En Latinoamérica, la mente creativa se vio limitada ante el escenario tecnológico de la región, ya que una gran cantidad de países no tenían una participación activa en la vanguardia científica. La perspectiva del escritor latinoamericano era, en muchos casos, la de un observador; en América Latina, los personajes eran testigos de los eventos o víctimas de circunstancias ajenas.

Tras la pseudorevolución que supuso la *New Wave*, se abandonó la pasividad que hasta entonces había caracterizado un gran porcentaje de textos para retomar el eje central que se tuvo en obras de CF temprana. En parte, es gracias también al ascenso del capitalismo que el género ganó homogeneidad frente a otros tópicos literarios; mientras que el realismo o la fantasía están sujetos a los recursos de su contexto, la CF se inclina hacia una realidad única, hacia el futuro de la tecnología compartida en un mundo globalizado.

En cuanto al lector, existen una serie de cualidades que este desarrolla al entrar en sostenido contacto con la CF, y es algo que puede acreditarse al recordar las influencias de Casares y Gorodischer, o los trabajos de difusión de Chaviano y Correa. Antes de convertirse en pilares para el género, fueron arduos lectores de este, por lo que puede apreciarse en ellos un efecto que Capanna consideraba sintomático al introducirse en la CF, y es el afinamiento del sentido crítico y anticipativo. En otras palabras, una persona que es afín a la CF tiende a desplegar el pensamiento especulativo.

A esta fila cabría agregar un cuarto atributo que se ha revisitado a lo largo del trabajo y que tanto autor como lector despliegan: la habilidad para ubicarse dentro de su

tiempo y espacio. Estos conceptos suelen ser estáticos en muchos de los géneros narrativos, pues la mayoría pretende atender a las problemáticas del aquí y ahora. La CF es más ambigua en tanto que el “hoy” puede referirse a la realidad inmediata, al “hoy” de un mundo hipotético, o al “hoy” que se vivirá en cien o mil años. Pero para convertirse en una narrativa bien valorada primero tuvo que recorrer una época en la que pocas veces los escritores estaban dispuestos a salirse de lo convencional y abrazar la extravagancia que ofrecía la CF.

Las dudas que dicho desgaste provocaron en la naturaleza de la CF y los antecedentes que ya arrastraba por originarse en imprentas de baja calidad, determinaron su recepción ante la crítica especializada. Y, aunado a ciertas incompatibilidades con la hermenéutica de Latinoamérica, podría decirse que la CF estaba destinada a esperar en la banca hasta que se le presentase una oportunidad.

Tal y como se conjeturó en un inicio, dicho obstáculo no impidió que la producción se detuviese y hallara nuevos medios para darse a conocer. Algunos de los relatos pasaron por debajo del radar editorial y se ocultaron detrás de autores de renombre para hacerse de un lugar en la literatura (Arreola, Palma, Casares), otros encontraron reconocimiento en el extranjero (Correa, Chaviano, Gorodischer) y unos pocos se desarrollaron con éxito en medios alternativos (Oesterheld).

En cualquier caso, el trabajo de divulgación, en lo que respecta a América Latina, nunca ha dependido enteramente de la individualidad de los escritores. Los certámenes, los *fanzines*, convenciones, antologías, revistas y en años más recientes el internet, han llevado al género a buen puerto, tanto para los críticos como para el lector más casual. También ha sido de utilidad nivelar la narrativa de tal modo que se volvió accesible para todos, no solo para fanáticos y especialistas. Abandonó la rigurosidad que lo volvía exclusivo para quienes gozan del intelecto para desentrañar las complejidades de las historias, pero sin dejar de ser exigente para aquellos que buscan una escritura más elaborada.

Tampoco se debe olvidar que la acogida que han tenido los servicios de streaming en los últimos años y sus apuestas por adaptar clásicos —y no tan clásicos— de la CF, que terminan por sumar día con día nuevos adeptos de este género. La futura producción de *El Eternauta* podría dar pie a que la industria cinematográfica gire su atención a lo que se escribe en Latinoamérica y, con suerte, darle la oportunidad de crecer con cintas o series originales. Aunque esto, más que una predicción, es solo cuestión de tiempo.

Finalmente, en la actualidad se puede hablar de CF y de realismo mágico sin miedo a confusiones, pues la apertura de América Latina hacia el mundo digital y las conexiones inmediatas han permitido esclarecer la diferencia. Aun así, en la región es común la conciliación entre este o más géneros y corrientes, porque la cotidianidad latinoamericana, a este punto, admite lo mágico y las posibilidades del futuro.

Sin lugar a duda, el panorama general de la CF que se ha revisado, desde sus más imprevistos orígenes hasta su establecimiento en la cultura popular, superó las expectativas del presente trabajo debido a las bastas capacidades que exhibió a lo largo de este recorrido histórico para adaptarse a su entorno; sin ser apta para dismantelar la barrera que se interponía entre ella y la literatura latinoamericana, encontró la manera de acondicionarse a las necesidades de su entorno y amoldarse a las nomenclaturas de nuevos territorios. Si bien es cierto que se comprobó la existencia su entorpecimiento y su desinterés dentro de la región, también se acreditó que podría estar encaminada hacia una mejor comunión con la realidad polifónica que se vive en América Latina. La participación de Latinoamérica, y otros países, es bastante reciente, aunque prometedora. Por ahora solo queda especular, según dicta la identidad de esta literatura, si el futuro de las letras tendrá espacio para nuevos clásicos escritos en la región donde la magia y la ciencia convergen.

## Bibliografía

- “Retrofuturismo” en *Lexico*. Oxford [En línea]: <https://acortar.link/pYT7RF> [Consulta: 04 de enero, 2021]
- “Solipsismo”, en *Diccionario de la lengua español*. Real Academia Española [En línea]: <https://dle.rae.es/solipsismo> [Consulta: 06 de enero, 2021].
- Abraham, Carlos, “La ciencia ficción peruana”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, N°238-239 (enero-junio, 2012), pp. 407-423, [En línea]: <https://cutt.ly/W0ys2I8>
- Alvarado Ruiz, Ramón, “Escribir América en el siglo XXI: el Crack y McOndo, una generación continental”. *Iberoamericana*, vol. 16, N°63 (2016), pp. 67-90 [En línea]: <https://cutt.ly/zcxWfj0>
- Ariza, Julio, “Dos dispositivos de resistencia: Sobre *Invasión* (1969) de Hugo Santiago y *Moebius* (1996) de Gustavo Mosquera”. *Catedral Tomada*, vol. 5, N°9 (2017), pp. 321-345 [En línea]: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6235431>
- Bahloul, Joëlle, *La lectura en el mundo de los jóvenes ¿una actividad en riesgo?* (coord. Elsa M. Ramírez Leyva). Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2011, 254 pp.
- Balseca, Fernando, “La ciencia ficción latinoamericana tiende a la hibridez”. Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador, 18 de octubre de 2018, 8 min., [Vídeo en línea]: <https://acortar.link/ONCi9h>
- Barceló, Miquel “Novelas de ciencia: la ciencia y la tecnología en la literatura”. *Mètode: Revista de difusió de la Investigació*, Vol. V (2015), pp. 83 – 87. [En línea]: <https://cutt.ly/Oh7hBhu>
- Bioy Casares, Adolfo, *La invención de Morel*. Alianza editorial, Madrid, 2016, p. 123.
- Bonet Safont, Juan Marcos, “La ciencia en Verne y Poe: el caso Pym”. *Mètode: Revista de difusió de la Investigació*, N°85 (2016), pp. 30 – 37. [En línea]: <https://cutt.ly/nhTazNy>
- Bradbury, Ray, *Crónicas marcianas* (trad. Francisco Abelenda, Miguel Antón), Ediciones Minotauro, Barcelona, 2001, 352 pp.
- Cándido, A., Gutiérrez, R., et. al., *La literatura latinoamericana como proceso*. Centro Editor de América Latina, Argentina, 1985.

- Cano, Luis C., "Apoteosis de la influencia, o de cómo los senderos de la ciencia ficción hispanoamericana conducen a Borges". *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXXIII, N° 259-260 (abril-septiembre, 2017), pp. 383-400.
- Carrión, Jorge, *The New York Times* [En línea]: <https://cutt.ly/IXDFUcb>
- Castañón, Adolfo, "Una dama encrucijada: Marcela del Río". *Revista Casa del tiempo*, núm. 20, (20 de junio, 2009), pp. 41-43 [En línea]: <https://cutt.ly/YCrN8YA>
- Chamosa, José Luis, "Reflexiones en torno a un clásico de H.G. Wells «The Time Machine»". *Contextos*, N°7 (1987), pp. 197 – 205. [En línea]: <https://cutt.ly/2123BS8>
- Contribution to the Genre (dir. Rodas Pacheco) Universidad de Cuenca, Ecuador, 2017, 95 pp. [Tesis de licenciatura] [En línea]: <https://acortar.link/F5AqLq>
- Cortez, Enrique E., "Cristóbal Nonato: nombre, utopía y ficción colombina". *Revista de literatura hispánica*, vol. I, N°75 (abril, 2012), pp. 114-121, [En línea]: <https://cutt.ly/uvvpT4c>
- D' Ammassa, Don, *Encyclopedia of science fiction*. Facts on file, Nueva York, 2005, 538 pp.
- Dámaso Martínez, Carlos "«La invención de Morel»: la renovación fantástica y la influencia del cine". *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [En línea]: <https://cutt.ly/UO1lhGY>
- De Rivas, Manuel Antonio, *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de mérida de Yucatán por un anctítona o habitador de la luna y dirigidas al bachiller don Ambrosio de Echeverría, entonador que ha sido de 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* (ed. Carolina Depetris), Universidad Nacional Autónoma de México, Mérida, 2009, 77 pp. [En línea]: <https://acortar.link/XTYJaG>
- Díaz y de Ovando, Clementina, "México en 1970 en la imaginación de 1844". *Revista de la Universidad de México*, N° 2, volumen XXVI (octubre, 1971), [En línea]: <https://acortar.link/FOigPu>
- Fernández Retamar, Roberto, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1995, 389 pp.
- Fernández, Teodosio, "Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica" en *Teorías de lo fantástico* (ed. David Roas), Arco/Libros, Madrid, 2001, p. 288-289 [En línea]: <https://cutt.ly/pLncNMW>

- González, Nelson Darío “El neuropunk y la ciencia ficción hispanoamericana”. *Revista Iberoamericana*, N°259 – 260, volumen LXXXIII (abril – septiembre, 2017), pp. 345 – 364. [En línea]: <https://acortar.link/xiHv13>
- González, Nelson Darío, *De mentes, entes y dementes: un repaso histórico-crítico de la ciencia ficción hispanoamericana. Desde sus orígenes hasta nuestros días (1870-2013)*, University of Toronto, Toronto, 2014, 361 pp. [Tesis doctoral].
- Haywood Ferreira, Rachel *The emergence of Latin American Science Fiction*, Wesleyan University Press, Connecticut, 2011.
- Haywood Ferreira, Rachel, “Más Allá, El Eternauta, and the Dawn of the Golden Age of Latin American Science Fiction (1953–59)”. *Extrapolation*, vol. 51, N°2 (2010), pp. 281-303 [En línea]: <https://cutt.ly/ZbLqud6>
- Hesles Sánchez, Germán J., *El viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción española* (dir. Pilar Vega Rodríguez). Universidad complutense de Madrid, Madrid, 2013, 194 pp. [Tesis doctoral] [En línea]: <https://acortar.link/uo3cPF>
- Honores, Elton, “Cine y literatura en XYZ (1934) de Clemente Palma”. *Cuaderno Internacional de Estudios Humanísticos y Literatura*, vol. 20, (2013), pp. 86-92, [En línea]: <https://cutt.ly/J0ysMu3>
- Hurtado Heras, Saúl, “El Realismo Mágico: génesis, evolución, confusión”. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, N°14 (enero, 2018), pp. 261-277 [En línea]: <https://convergencia.uaemex.mx/article/view/9601>
- Kurlat Ares, Silvia, “La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá”. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXVIII, N°238-239 (enero-junio, 2012), pp. 15-22 [En línea]: <https://cutt.ly/szSoB3J>
- Leguen, Brigitte, “El paisaje en la literatura francesa a partir del siglo XIX y sus relaciones con la pintura”. *Estudios geográficos*, N°269, Vol. LXXI (2010), pp. 545 – 573. [En línea]: <https://cutt.ly/nhTzxLe>
- Lima, Lioman, “Cómo se vivió en Cuba el colapso de la URSS hace 30 años y por qué la isla quedó como el último bastión del comunismo en Occidente”. *BBC News* (26 de diciembre, 2021), sec. América Latina, ed. BBC [En línea]: <https://acortar.link/N9Ublg>

- Lugones, Leopoldo *Las fuerzas extrañas*, FV Éditions, 2014, p. 43.
- Maguire, Emily A., “Ficciones científicas para un país emergente: los eslabones perdidos de la ciencia ficción cubana (siglo xix-1938)” en Teresa López-Pellisa, Silvia G. Kurlat Ares (eds), *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I: Desde los orígenes hasta la modernidad*. Nexos y Diferencias, España, 2020, 507pp.
- Maíz, Claudio, “La modernización literaria hispanoamericana y las fronteras transnacionales durante el modernismo y el boom literario”. *Anales de literatura hispanoamericana*, N°35, (2006), pp. 221-242 [En línea]: <https://cutt.ly/dLnnGXX>
- Manuel Antonio de Rivas, *Sizigias y cuadraturas lunares...* (Carolina Depetris), Universidad Nacional Autónoma de México, Mérida, 2009 [En línea]: <https://acortar.link/XTYJaG>
- Martínez, Luciana, “André Carneiro: la ciencia ficción y los límites de la literatura”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, N° 53 (2018), pp. 211-230 [En línea]: <https://cutt.ly/BKV5UdZ>
- Menton, Seymour, *El cuento hispanoamericano*. Fondo de Cultura Económica, México, 2008, 779 pp.
- Menton, Seymour, *Historia verdadera del realismo mágico*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998
- Molina-Siles, Pedro, “Dibujando Metrópolis. El sueño arquitectónico de Fritz Lang”. *EGA. Expresión Gráfica Arquitectónica*, N°29, Vol. 22 (2017), pp. 190 – 199. [En línea]: <https://cutt.ly/K19o33U>
- Navas Ocaña, María Isabel, “Hacia una tipología de la novela del siglo XX”. *Revista de estudios humanísticos*, N°23 (2001), pp. 99-130. [En línea]: <https://acortar.link/1r6oLt>
- Ochoa, Ismael Alejandro Isaac Asimov and the Golden Age of Science Fiction: A Study in Terms of his
- Ortiz Hernán, Sergio, “El ferrocarril en la literatura y el arte Cinematográfico” en *Siglo y medio del ferrocarril en España, 1848-1998* (eds. Javier Vidal Olivares, Miguel Muñoz Rubio, et. al.), Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, España, 1999, pp. 1-10 [En línea]: <https://cutt.ly/1zO3z6L>



- Pablo Capanna, *El sentido de la ciencia ficción*. Columba, Buenos Aires, 1966, 283 pp. [En línea]: <https://cutt.ly/txifV9P>
- Pereda, Rosa María, “¿Qué pasaría si fuéramos inmortales?”, en *El País*. Periódico, España (16 de marzo, 1977)
- Pizarro Obaid, Francisco “Ciencia ficción chilena: recepción, circulación e internacionalización de las tempranas obras de Hugo Correa”. *Anales de literatura chilena*, 32 (20 de diciembre, 2019), p. 77-96 [En línea]: <https://acortar.link/jh2RiG>
- Prieto Hames, Pablo, “La poética del tiempo: una aproximación al imaginario steampunk”. *UcoArte: Revista de Teoría e Historia del Arte*, N°5 (2016), pp. 95 – 115 [En línea]: <https://acortar.link/LLrkl2>
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*. El Andariego, Argentina, 2008, 346 pp.
- Riva, Reynaldo, “Yzur, Funes y el inmortal: una convergencia metafísica”. *Revista chilena de literatura*, N° 66 (abril 2005), pp. 47-62 [En línea]: <https://cutt.ly/WzrgbJn>
- Rivas Molina, Federico, “Netflix convertirá en serie el cómic de ciencia ficción argentino ‘El Eternauta’”. *El País* (19 de febrero, 2020), sec. Televisión, [En línea]: <https://cutt.ly/6O7dtVh>
- Roberts, Adam, *The history of science fiction*, Pelgrave McMillan, Gran Bretaña, 2006, 367 pp. [En línea]: <https://acortar.link/f2GRjL>
- Rodríguez Monegal, Emir, *Narradores de esta América*. Editorial Alfa, Barcelona, 1961, 195 pp. [En línea]: <https://cutt.ly/oK1nKNL>
- Romano Ribeiro, Ana Claudia, “Sátira, utopia e ficção científica em a história do Brasil es crita pelo dr. Jeremias no ano de 2862 e páginas da história do brasil, escritas no ano 2000, de Joaquim Felício dos Santos”. *Recorte*, N° 2, volumen 8 (2011), [En línea]: <https://acortar.link/6GGXve>
- Sánchez Gómez, José Miguel, “Lo que quedó de Cuba cuando los rusos se fueron a la órbita. Algunas características del espacio ficcional post-soviético en la más reciente ciencia-ficción cubana”. *Kamchatka*, núm. 5 (2015), pp. 223-241. [En línea]: <https://acortar.link/M56WFK>

- Schmeink, Lars, *Biopunk dystopias. Genetic engineering, society and science fiction* (ed. David Seed). Liverpool University Press, Liverpool, 2016, 272 pp. [En línea]: <https://cutt.ly/Fjd3QqG>
- Tapia López, Alicia, “La radio en el otro lado del tiempo”. *Fonseca: Journal of communication*, N°12, (junio, 2016), pp. 27 – 40. [En línea]: <https://cutt.ly/c19tLAd>
- Ternicier, Constanza, “El boom latinoamericano y la movilidad de los polisistemas: una discusión a la propuesta de Pascale Casanova”. *Mitologías hoy*, vol. 9, N°9, 2014, pp. 184-200 [En línea]: <https://acortar.link/LykNcf>
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica* (trad. Silvia Delpy), Premia Editora, México, 2ª ed., 1984, 131 pp.
- Trujillo, Gabriel, *Biografías del futuro: la ciencia ficción mexicana y sus autores*, Universidad Autónoma de Baja California, 2000, 368pp.
- Urzaiz, Eduardo, *Eugenia*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2020, 192 pp. [En línea]: <https://acortar.link/rFQ3rl>
- VV. AA., *Las 100 mejores novelas de ciencia ficción del siglo XX*, Madrid, La Factoría de Ideas, 2002, 395 pp.
- Wells, H.G., *Obras maestras. H.G. Wells* (pról. Micael Carbajal). Editmusa, México, 2017.
- Zbudilová, Helena “La narrativa fantástica de Leopoldo Lugones”. *Pensamiento y cultura*, volumen 10 (2007), pp. 139 – 146. [En línea]: <https://cutt.ly/a15pCIC>