

ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 2 NÚM. 4
JULIO-DICIEMBRE
2023



UANL[®]

CENTRO
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

**La ciencia ficción mexicana: del margen a un
centro que es muchos centros**

**Mexican science fiction: from the margin to a
center that is many centers**

Alejandro Ramírez Lámbarry

UBenemérita Universidad Autónoma de Puebla

Puebla, México

orcid.org/0000-0003-3299-5914

Fecha entrega: 07-12-2022 **Fecha aceptación:** 20-02-2023

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2023, Ramírez Lámbarry, Alejandro. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas2.4-51>

Email: alambarry.ffyl@gmail.com

**La ciencia ficción mexicana: del margen a un centro
que es muchos centros**

**Mexican science fiction: from the margin to a center
that is many centers**

Alejandro Ramírez Lámbarry
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Puebla, México
Orcid: 0000-0003-3299-5914
alambarry.ffyl@gmail.com

Fecha de entrega: 08-12-2022 / Fecha de aceptación: 20-02-2023

Resumen: Este artículo analiza cuatro antologías de ciencia ficción publicadas en México. La primera, de 1991, se sitúa desde el margen del campo literario y justifica su importancia con la apropiación regional que los autores antologados han hecho del nuevo género de origen anglosajón. Las siguientes antologías de 1997 y 2001 emprenden una disputa contra el centro del campo con el fin de obtener mayor capital. Sus tomas de posición implican la apropiación de la tradición literaria canónica, la cercanía del género de la ciencia ficción con la fantástica (del cono Sur) y, de nuevo, la originalidad de la apropiación de este género en México. Por último, la antología de 2018, de Libia Brenda, se presenta desde un centro dual o bicultural que modifica la dinámica de margen y centro. Una de sus mayores aportaciones es ser la primera antología que incluye un número considerable de escritoras.

Palabras clave: Ciencia ficción, antologías, Bourdieu, margen, centro.

Abstract: We analyze in this article four science fiction anthologies that were published in Mexico. The first one, published in 1991, occupied the margins of the literary field and argued its importance with the fact that English science fiction was assimilated –and not only copied– by Mexican authors. The following anthologies, 1997 and 2001, tried to destabilize the center with the aimed of obtaining more literary capital. Their strategies were aligning science fiction with canonical literature and with fantastic literature (from the Southern Cone) and arguing again that Mexican writers had successfully assimilated this genre. Finally, Libia Brenda's anthology from 2018 situated itself in a dual or bicultural center changing the margin and center dynamics. Brenda's main achievement was the addition for the first time of an important number of female writers.

Keywords: Science fiction, anthologies, Bourdieu, margin, center.

En este artículo estudiaremos cuatro antologías de ciencia ficción publicadas en México. Nos interesa evaluar las tomas de posición que estas antologías realizaron en su momento y su contribución para cambiar el sistema literario mexicano en lo que respecta, en específico, a la relación entre el margen y el centro. Las cuatro antologías son *Más allá de lo imaginado* (1991),⁵ *El futuro en llamas* (1997), *Visiones Periféricas* (2001) y *Una realidad más amplia. Historias desde la periferia bicultural* (2018). Los antologadores son, respectivamente, Federico Schaffler, Gabriel Trujillo Muñoz, Miguel Ángel Fernández Delgado y Libia Brenda.⁶

Nuestra tesis es que la primera antología colma un vacío en el campo literario mexicano que nace debido a la original controversia entre los supuestos géneros menores y el género mayor o canónico. Estos géneros menores fueron –como lo indica Gabriel Trujillo en la primera antología– la narrativa policiaca, la novela histórica y la ciencia ficción, mientras que el canónico fue el realismo histórico y épico con prácticas de vanguardia. Al referirse a este periodo, Sánchez Prado

⁵ Se publicó en tres tomos. Los dos primeros son de 1991 y el tercero de 1994.

⁶ No estudiamos las antologías del cuento fantástico por tratarse de un género que, si bien cercano a la ciencia ficción, se propone desde otra tradición. Algunos ejemplos de estas antologías son: *Cuentos fantásticos mexicanos*, compilada y prologada en 1986 por María Elvira Bermúdez y *Agonía de un instante. Antología del cuento fantástico mexicano*, de Frida Varinia. Tampoco estudiamos las antologías que compilaron a los ganadores del premio Puebla de Ciencia Ficción porque su único criterio de selección fue que sus autores hubieran obtenido el premio. No hay un proyecto teórico-histórico-poético en su estructura. Algo similar argumenta el mismo Federico Schaffler en la primera antología de ciencia ficción: “una antología de un concurso no es representativo (sic) de lo que se está produciendo a nivel nacional” (21). Estas antologías son *Principios de incertidumbre. Premio Puebla de Ciencia Ficción 1984-1991*, *Auroras y horizontes* y *El acto y el destino*.

define el canon desde dos prácticas novelescas: “‘fiction of totality’ (which in itself is a variation of narrative modes such as ‘foundational fiction’, and ‘national allegory’) and the transnational ‘modern epics’” (2018: 64). Las siguientes dos antologías se asumen en esta lucha desde el margen, pero optan por estrategias distintas para obtener mayor prestigio y relevancia. Mientras que la antología de Trujillo incluye la ciencia ficción en la tradición literaria más canónica; se aprovecha, así, la cercanía que tiene ésta con el género de la literatura fantástica; la de Ángel Fernández apela al empoderamiento desde el margen, la periferia o lo que Beatriz Sarlo llamó las orillas.⁷ Esta creación marginal que renueva y empodera se concreta en *Visiones Periféricas* con una muestra de ciencia ficción con temas nacionales y un lenguaje coloquial. Sin embargo, en las tres primeras antologías la posición marginal que buscaba ser trascendida no les permitió ver que, a su vez, habían silenciado a otro grupo. La antología de Libia Brenda carece de una justificación crítica, pero representa en su selección una ciencia ficción más diversa, ya que incluye por primera vez a un número importante de escritoras. Se trata, además, de una antología escrita en diálogo con el país con mayor capital literario en cuanto a la ciencia ficción: los Estados Unidos de América.

Pierre Bourdieu señala que un campo es un “conjunto de posiciones distintas y coexistentes, externas unas a otras, definidas

⁷ En *Borges, un escritor en las orillas*, Sarlo refiere que parte de la originalidad de Borges ocurre gracias a su posición marginal: “la soltura de un marginal que hace libre uso de todas las culturas” (2003: 14-15); asimismo: “La trama de la literatura argentina se teje con los hilos de todas las culturas; nuestra situación marginal es la fuente de una originalidad verdadera, que no se basa en el color local... sino en la aceptación libre de la influencia; donde los escritores europeos se angustian por el peso de sus antecesores, los rioplatenses se sienten libres de parentesco obligado” (2003: 63).

en relación unas de otras, por su exterioridad mutua y por relaciones de proximidad, de vecindad o de alejamiento y asimismo por relaciones de orden, como por encima, por debajo y entre” (1999: 16). El campo se activa cuando dos polos entran en conflicto: el grupo dominante, que desea preservarse en el poder, y el grupo que lo desafía. El capital literario está en juego; con éste es posible emitir juicios sobre el valor estético de una obra, de un género literario y de un grupo de escritores: consolidar a unos en demérito de otros. El capital configura el espacio del campo; asocia a aquellos que lo poseen y margina a quienes carecen de él. Según Bourdieu nuestros criterios estéticos y el valor que otorgamos a una tradición están determinados por las luchas del campo literario.⁸ Nuestras definiciones de margen y centro, de género menor y canónico responden a su teoría: se trata de las obras, los géneros literarios y los autores consagrados por la tradición; son el resultado de las luchas y los conflictos dentro del propio campo por obtener capital literario.

Es claro que existen diversas instancias de consagración acompañadas de diversas estrategias para obtener capital. Bourdieu escribe que la producción del valor de la obra depende:

no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también al conjunto de los agentes y de las instituciones que participan en la producción del valor de

⁸ Bourdieu escribe: “La definición más estricta y más restringida del escritor (etc.), que aceptamos en la actualidad como evidente, es fruto de una larga serie de exclusiones o de excomuniones destinadas a negar la existencia como escritores dignos de este nombre a todo tipo de productores que podían percibir su propia existencia como escritores en nombre de una definición más amplia y más laxa de la profesión (1998: 331)

la obra a través de la producción de la creencia en el valor de la obra de arte en general y en el valor distintivo de tal o cual obra de arte, críticos, historiadores del arte, editores, directores de galerías, marchantes, conservadores de museos, mecenas, coleccionistas, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc. (1998: 339)

Las antologías que analizaremos en este artículo son tomas de posición⁹ con el fin de adquirir mayor capital literario. Con este capital buscan salir del margen para ocupar el centro. Si la apuesta es exitosa se volverán, a su vez, en instancias de consagración. Son famosas las antologías de poesía en México como *Poesía en movimiento* y *Antología de la poesía mexicana moderna* porque consolidaron a un grupo y a una poética en demérito de otros. Nuestro objetivo es estudiar este mismo suceso con la ciencia ficción.

El surgimiento del margen

La primera antología de ciencia ficción en México cuenta con un prólogo de Gabriel Trujillo y tres Introducciones de Federico Schaffler. Se publicó en la editorial del Consejo Nacional para la Culturas y las Artes, en su colección de Tierra Adentro: un proyecto gubernamental que tenía como objetivo descentralizar el poder literario de la capital y desarrollarlo en los estados de la República. Su misión busca desafiar el orden y la jerarquía existentes: la literatura hasta entonces se leía, difundía y consagraba únicamente en la

⁹ De acuerdo con Bourdieu: “Las tomas de posición (obras, manifiestos o manifestaciones políticas, etc.), que se pueden y deben tratar como un ‘sistema’ de posiciones para las necesidades del análisis, no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este ‘sistema’ es la propia lucha” (1998: 345)

Ciudad de México. Una antología de ciencia ficción adquiere mayor sentido al tratarse de un género marginal que busca reconocimiento. Schaffler reconoce la situación y, entonces, presenta en los tres tomos las listas de los escritores con sus nombres y su estado de origen. Refiere que la selección es una: “muestra representativa”, de “autores de varias partes del país” (1991, I: 19). Se cumple así el objetivo de *Tierra Adentro*.

Este proyecto descentralizador se acompaña con el posicionamiento marginal de la ciencia ficción. En esta misma página inicial, Schaffler lamenta que este género “ha sido menospreciado y muchos escritores lo rehúyen por considerar que puede dañar la imagen que de ellos se tiene o encasillarlos en un nicho literario poco productivo” (1991, I: 19). El antagonista es la “gran literatura” (1991, I: 20). Schaffler no aclara a qué se refiere con este concepto. Serán los otros antologadores quienes lo hagan. Por ahora solo tenemos la afirmación del margen.¹⁰ Trujillo agrega en este espacio marginal a los géneros de la narrativa policiaca y la narrativa histórica.

De esta manera, la primera antología colma lo que Bourdieu llama una laguna estructural: un vacío cuyos bordes están delimitados por la estructura: un vacío en potencia.¹¹ Trujillo nos revela la temporalidad de esta laguna estructural: “En este momento, el clima intelectual ya es otro: los ‘subgéneros’ literarios,

¹⁰ Trujillo refuerza esta concepción al escribir en su prólogo: “la ciencia ficción ha sido una literatura al margen” (en Schaffler, 1991, I: 11).

¹¹ Bourdieu define la laguna estructural de la siguiente manera: “Para que las osadías de la búsqueda innovadora o revolucionaria tengan posibilidades de ser concebidas, tienen que existir en estado potencial en el seno del sistema de posibilidades ya realizadas, en forma de *lagunas estructurales* que parecen estar esperando y pidiendo ser colmadas, en forma de direcciones potenciales de desarrollo, en forma de vías posibles de búsqueda” (1998: 349).

como la ciencia ficción, empiezan a ser considerados como formas expresivas válidas para percibir las nuevas realidades” (en Schaffler, 1991, I: 13). Este cambio no sucede de manera natural, se provoca; Schaffler afirma que para continuar con este proceso de cambio deben intervenir “autoridades culturales, editoriales, autores y lectores” (1991, I: 22). El orden de la lista revela mucho de la constitución del campo literario mexicano. En él se sueña primero con la consagración de los premios y reconocimientos literarios (autoridades culturales), después la publicación en las editoriales de mayor prestigio, y le sigue el reconocimiento de otros autores ya sea por medio de reseñas y comentarios. Nuestros *bestsellers* –las obras que han consumido masivamente los lectores– suelen excluirse del canon (Federico Gamboa, Luis Spota, Jorge Ibarguengoitia). Este orden es más revelador todavía si consideramos que la ciencia ficción en el mundo anglosajón surgió como un género de consumo masivo. Vemos que Schaffler descarta esta posibilidad en México: los lectores aparecen al final de la lista.

Una vez colmada la laguna estructural del margen y descrito de manera muy vaga el rival (la gran literatura), la primera antología describe la originalidad de este nuevo género. Trujillo lo relaciona con la ciencia y propone una genealogía –que veremos con más detalle en el siguiente apartado– que abarca a los griegos, los romanos, la creación de universidades, el Renacimiento, el racionalismo, el romanticismo y la literatura de terror. Los nombres que acompañan estas culturas y escuelas son, entre otros, Thomas Moro, Platón, Shelley, Julio Verne, Darwin y Einstein. Si bien la ciencia ficción se encuentra en el margen, la tradición de la que abreva es la más importante de occidente; esto nos dice Trujillo.

Para Schaffler, la importancia está en la adaptación regional del género. En el primer tomo escribe: “Esta ciencia ficción muy propia de nosotros y difícilmente encontrable en la producción comercial mundial, es lo que puede caracterizar y darle validez al autor mexicano” (1991, I: 19). En el segundo tomo, vuelve al mismo argumento y afirma que los escritores: “utilizan temas y aspectos propios de nuestra cultura e historia” (1991, II: 9). Se trata de un diálogo entre particularidad histórica y universalidad; la apropiación creativa de un género foráneo. En este sentido, cabe decir, el género de la ciencia ficción no se distingue de ningún otro en México ni en Latinoamérica. La literatura que se ha escrito en nuestro país ha tenido siempre en su origen una influencia extranjera. Antonio Candido llama a este fenómeno una “relación de placenta”, de “país nuevo”, y afirma que: “Una etapa fundamental en la superación de la dependencia es la capacidad de producir obras de primer rango, influidas, no por modelos extranjeros, sino por ejemplos nacionales anteriores. Esto significa el establecimiento de una causalidad interna, que hace incluso más fecundos los préstamos tomados a otras culturas”. (2000: 346). Schaffler propone algo similar en su antología: el inicio de una causalidad interna que le dé validez a la ciencia ficción mexicana.

Además de esta causalidad interna que consolida el campo literario nacional, la preocupación de Schaffler al destacar la unicidad de la ciencia ficción mexicana responde a otro tema, presente en todas las antologías: la relación del campo nacional con el internacional. Los mercados anglosajón y europeo son desproporcionalmente mayores al nuestro. De esta manera podemos hablar de lo que Víctor Carrancá define como una doble marginación: “la primera, en cuanto a su comparación inevitable con la ciencia ficción canónica,

es decir, la estadounidense y europea; la segunda, que determina que la producción literaria interna se encuentra supeditada a sistemas clasificadores hegemónicos que priorizan otros temas que pueden considerarse de ‘alta literatura’” (2020: 95). Desde el primer tomo hay una clara conciencia de la desigualdad de capital y el intento de Schaffler por obtenerlo; por ende, celebra que su nombre se haya incluido como miembro activo de la *Science Fiction Writers of America*.¹² En el tercer tomo vuelve al tema, cuando celebra como “la máxima exposición que nuestro movimiento ha recibido” (1994, III: 10), la inclusión de un artículo de Mauricio-José Schwartz publicado en *The Encyclopedia of Science Fiction* de Inglaterra. Estos primeros pasos de lo que Pascale Casanova llamó la República Mundial de las Letras –un campo literario mundial regido por un marcador temporal de las prácticas escriturales que se validan en el centro (Meridiano de Greenwich literario), para ser después asimiladas en las periferias– cobrarán una gran importancia en la última antología de Libia Brenda.¹³

En busca del antecedente canónico

La antología *El futuro en llamas* realiza un cambio en el posicionamiento del género de la ciencia ficción al alinearlo con

¹² Este hecho: “permite que la ciencia ficción de México esté ya presente en el mundo y en el mercado más grande del planeta, como punta de lanza de un movimiento que deberá consolidarse en los próximos años” (1991, I: 23).

¹³ Pascale Casanova escribe: “what might be called the Greenwich meridian of literature makes it possible to estimate the relative aesthetic distance from the center of the world of letters of all those who belong to it. This aesthetic distance is also measured in temporal terms, since the prime meridian determines the present of literary creation, which is to say modernity” (2004: 88).

otros géneros y autores más canónicos. La introducción de Gabriel Trujillo retoma el trabajo que ya había presentado en *Más allá de lo imaginado*. Tenemos la mención de los primeros utopistas: Platón, San Agustín, Luciano de Samosata y Tomás Moro. A ellos les siguen “la ciencia renacentista” y “el enciclopedismo ilustrado” (1997: 7), y una serie de nombres como Newton, Diderot, Voltaire, Jefferson y Humboldt. Después de este recorrido universal, Trujillo llega a México. “La ciencia ficción, hasta donde hoy lo sabemos, comienza a practicarse desde 1773, cuando todavía éramos colonia española” (1997: 10).

El primer autor mexicano es el fraile franciscano Manuel Antonio de Rivas, cuyo texto relata un viaje a la luna. En el siglo XIX destaca los nombres de Fernández de Lizardi, Pedro Castera y Amado Nervo; de comienzos del XX: Julio Torri y Martín Luis Guzmán; después a Juan José Arreola y Carlos Fuentes; por último, de la Generación de Medio Siglo menciona a Salvador Elizondo, José Agustín y José Emilio Pacheco. Ningún autor de esta lista puede considerarse marginal. Son ellos quienes, en realidad, han impuesto las figuras autorales consagradas y las modas literarias de su momento. De hecho, es posible resumir este recorrido con las siguientes escuelas: Costumbrismo, Modernismo, Ateneístas, Escrituras de Vanguardia y Generación de Medio Siglo. El espacio del margen, que había ocupado Schaffler, se viste con las vestimentas del centro.

Al llegar al siglo XX Trujillo aborda el género de la ciencia ficción sin aclarar si se refiere al mundo anglosajón o al mexicano. Escribe, por ejemplo: “Al principio, para muchos lectores y críticos literarios, la ciencia ficción no pasaba de ser una literatura casi aventuresca, exclusiva para niños y adolescentes con intereses

científicos”. (1997: 9) A diferencia del mundo anglosajón, en el campo literario mexicano la etiqueta de la literatura infantil y juvenil no fue explotada sino hasta bien entrado el siglo XXI. Todavía en la década de los noventa autores como Julio Verne y H.G. Wells eran publicados en la misma colección de Sepan Cuantos (Porrúa) junto con Dostoievski, Shakespeare y Flaubert. En los Estados Unidos la ciencia ficción se difundió en la serie de revistas *pulp*, que como su nombre indica, se publicaba en un papel de baja calidad. Las publicaciones solían ir acompañadas de imágenes llamativas y cumplían una demanda de un gran mercado naciente. Estas publicaciones fueron atacadas como literatura comercial y barata, pero en México no hubo revistas de *pulp* ni publicaciones de éxito comercial de ciencia ficción.

Víctor Carrancá muestra en su investigación doctoral que la génesis del género en el país se dio en la década de los sesenta con la primera revista publicada en México, *Crononauta*, dirigida por Alejandro Jodorowsky y René Rebetez. A pesar de su nulo éxito comercial —publicaron solo dos números—, la revista tuvo una buena estrategia de consolidación ya que sirvió de plataforma para la creación del Club de Ciencia-Ficción, en el que había que enviar un formulario y se recibía una credencial oficial del Club. Este hecho, de acuerdo con Carrancá: “implica una manifestación literaria de mayor complejidad, que comienza a instaurar los mercados e instituciones del sistema” (2020: 60). Una vez desaparecida la revista, la editorial Novaro siguió publicando a autores de ese Club en sus diversas colecciones. La segunda gran revista del género fue *Ciencia y Desarrollo*, financiada por el CONACYT. Esta revista publicaba sobre todo artículos de divulgación científica. Podemos decir entonces que la génesis de la ciencia ficción en México es muy distinta a la

del mundo anglosajón: allá la mayor fuerza se dio en el mercado de lectores masivos, mientras que en nuestro caso el impulso lo dieron las instituciones gubernamentales y personas aisladas en el medio. De esta manera, Trujillo combina las tradiciones anglosajona y mexicana (habla del Premio Puebla y de asociaciones de escritores) para referir una tradición que fue en ocasiones relegada y en otras promocionada por instituciones y escritores de gran valía.

De igual modo, Trujillo aborda de manera alternativa los nombres de literatura fantástica y de ciencia ficción. Cuando el género cae en una posición de subordinación o de género comercial, Trujillo lo alza a la posición más fuerte y de mayor capital literario de la literatura fantástica. Cuando el género aprovecha su marginalidad para subvertir las formas convencionales, entonces retoma la posición periférica de la ciencia ficción. De esta manera, al tratar el siglo XX Schaffler lamenta que el género de mayor prestigio en México sea el realismo histórico. “La ciencia ficción mexicana ha padecido... una marginación parecida. Su discurso, a medio camino entre el texto de divulgación científica y el relato fantástico de aventuras, no parece tener cabida en los temas caros (y prestigiados) de la literatura nacional” (20). Para contrarrestar esta idea, menciona a Borges, Bioy Casares, Horacio Quiroga y Julio Cortázar como ejemplos de autores que conjuntan un escritura experimental, lúdica y compleja en el género de la fantasía. Esta misma escritura es la que suponemos en los autores antologados por Trujillo. La lista que presenta a continuación es de autores muy poco conocidos en su momento: René Rebetez, Bernardo Ruiz, Mariano Martínez, Edmundo Domínguez Aragonés, Federico Schaffler, Mauricio-José Schwarz y Arturo César Rojas. La originalidad de estos autores de ciencia ficción depende de la distancia con el género canónico del realismo histórico. Trujillo señala:

En buena medida, la marginalidad inherente a este género ha contribuido a que sus autores ejerzan una mayor libertad creadora. Al no estar sujetos a las modas literarias y a las mitologías predominantes de la literatura nacional, los escritores de ciencia ficción se han permitido cometer sus propios errores y aciertos sin temor al ridículo y al ostracismo (1997: 27).

La mención de “ridículo” y “ostracismo” va ligada a su posición de marginación en el campo: no tienen el poder de decidir aquello que es estético ni literario; sus obras pueden entenderse, por lo mismo, como ingenuas y hasta ridículas. Cuentan, eso sí, con la tradición de la literatura fantástica (Borges, Cortázar) que Trujillo ensalza. Y también con esta antología que es una toma de posición para que las cosas cambien.

En suma, Trujillo enfrenta la doble marginación que vimos en el apartado anterior construyendo un argumento en el que la generación de autores jóvenes que practican la ciencia ficción se integra de manera natural a la tradición humanista occidental, y al canon literario del país (aunque este canon a veces no los reconozca), además de continuar la tradición de la literatura fantástica de autores del cono Sur. Estos escritores son renovadores y experimentales porque pueden ocupar y dejar a conveniencia su marginalidad. La dejan para consolidar su tradición y la ocupan para definir su originalidad subversiva e irrespetuosa. Eventualmente, el objetivo es convertirse en centro; prueba de ello es que el escritor con el que termina la introducción es nada menos y nada más que Juan Rulfo, “otro vidente del árido corazón del México contemporáneo” (1997: 28). Se requiere de un *tour de force* para concluir una antología de ciencia ficción con Rulfo, pero vale la pena el esfuerzo si los textos que forman parte del libro se leen en diálogo con lo que Rulfo

representa: el canon de la literatura mexicana. Por si había alguna duda sobre la intención del antologador, este nos recuerda que el título del libro *El futuro en llamas* establece una relación intertextual con *El Llano en llamas*.¹⁴

La mexicanización de la ciencia ficción

Al igual que con Trujillo, Miguel Ángel Fernández inicia con la búsqueda del antecedente canónico; entre más remoto mejor: el fraile ilustrado Manuel Antonio de Rivas que escribió en el siglo XVIII un viaje a la luna. A diferencia de Trujillo, Fernández desarrolla la creación institucional de la ciencia ficción en México. Su trabajo nos aporta una radiografía muy interesante del campo literario mexicano de esa época. Vemos que, después de las revistas de *Crononauta* y *Ciencia y Desarrollo*, surge en 1984 el premio Puebla de “Cuento de Ciencia Ficción”. A falta de un gran público consumidor, de nueva cuenta el Estado –en específico el Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología de Puebla dirigido por Celine Armenta– interviene para impulsar la producción y el consumo literario.¹⁵ El mismo procedimiento se llevó cabo –por medio del Instituto Nacional de

¹⁴ Es tan sorprendente el *tour de force* que el mismo Trujillo escribió en la primera antología de ciencia ficción que este género no era reconocido en México porque: “El panorama de la literatura nacional, que entonces oscilaba entre el relato rural a lo Juan Rulfo y a la cosmovisión urbana a lo Carlos Fuentes” (1997: 12).

¹⁵ Víctor Carrancá, al respecto, observa: “En el caso del Premio Puebla, al ser un factor de prestigio entregado inicialmente por quienes conformaban ese incipiente movimiento de consumidores/productores de CF, la jerarquización de productores tenía un doble juego, ya que no solo ayudaba al grado de consagración entre quienes lo recibían, sino que sacó a la CF de las publicaciones especializadas para darla a conocer a un público más amplio” (2020: 71).

Bellas Artes— para promover la creación del ensayo, la novela y el cuento. Pero el hecho de que surja un premio con una temática tan precisa indica la importancia que se le dio en su momento a la ciencia ficción. Y el concurso “Puebla” tuvo éxito. Fernández enumera una gran cantidad de revistas, fanzines, publicaciones y asociaciones que surgieron a la postre del premio (entre ellas quizá la más importante es la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía). Esta parte histórica, concluye con un ataque a la crítica mexicana: “la poca difusión que la CF mexicana tuvo desde sus inicios, o algún otro propósito, ha ocasionado que algunos críticos literarios mexicanos sostengan que la CF mexicana no existe, que está en decadencia, o que es tan mala que más vale no tomarla en cuenta” (2001: 14). Fernández no refiere un solo nombre de estos críticos; entonces, podemos entender su frase más como una estrategia que como un argumento preciso. Los críticos, como sabemos, son instancias de consagración y el objetivo de Fernández es llamar la atención para aumentar el capital literario de la ciencia ficción con las figuras que podrían lograrlo. Se trata de una falta que, al enunciarla, busca una reparación.

Esta misma idea se refuerza en el apartado siguiente donde se expresa de manera más palpable el objetivo de la antología:

Visiones periféricas nace de un doble intento de reivindicación de la comúnmente ignorada o, en el mejor de los casos, menospreciada CF escrita en México. Por un lado, pretende ser una especie de “*visión de los vencidos*”, sin tratar de significar la crónica de una derrota, sino el entuerto de una conquista, recogiendo la voz y los relatos de quienes eran considerados incapaces de escribir con ideas originales y posturas propia sus reacciones y extrapolaciones acerca de lo que sucedería o podría suceder en una época de cambios vertiginosos,

siendo capaces de ofrecerlo con calidad a su país y al mundo entero, sin ser guiados por el malinchismo que podría suponerse en los cultivadores de una corriente literaria que vino de fuera, pero que siempre han demostrado que al escribir, como se verá después, lo hacen desde dentro (del corazón). (2001: 14)

Entendemos que la primera parte de la cita refiere a la condena que se le hizo a la ciencia ficción por sus orígenes comerciales. A pesar de que, como vimos con Trujillo, México no tuvo esta tradición (las revistas de *pulp* y la literatura juvenil o infantil), los autores de la ciencia ficción se reclaman herederos de ella. De ahí que cargan también con el estigma que podríamos ejemplificar con la dicotomía entre el autor autónomo y el heterónimo; Bourdieu observa que el primero escribe una obra sin importarle otro beneficio que no sea el literario, mientras que el segundo busca y se granjea un capital económico, además del político.¹⁶ Un claro ejemplo del primero sería en la literatura francesa, Baudelaire, y del segundo, Balzac. Los autores de la ciencia ficción tienen un evidente origen heterónimo, por su vocación al mercado, al conseguirse ganancias económicas. A pesar de que en México no hubo autores heterónomos —no tuvieron ganancias económicas—, estos escritores asumen este papel porque su posición marginal se explica con los ataques de la “gran cultura” (Schaffler), de los “géneros mayores” (Trujillo). El margen se vuelve

¹⁶ “Por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas —señala Bourdieu—, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político. De ello resulta que son, en cada momento, la sede de una lucha entre los dos principios de jerarquización, el principio heterónimo, propicio para quienes dominan el campo económica y políticamente (por ejemplo, el ‘arte burgués’), y el principio autónomo (por ejemplo, el ‘arte por el arte’), que impulsa a sus defensores más radicales a convertir el fracaso temporal en un signo de elección y el éxito en un signo de compromiso con el mundo” (1998: 321).

de nueva cuenta importante porque se presenta como un espacio de creación más libre. Fernández continúa el argumento de Schaffler: apoya la originalidad de la ciencia ficción mexicana gracias a su apropiación regional.

El índice de la antología nos lleva por un recorrido crítico muy sugerente. La primera parte lleva como título “Nuevos mundos para una literatura maravillosa”, y aborda la manera en que las invenciones tecnológicas afectan la vida cotidiana; la segunda se centra en la Guerra Fría y la tercera lleva como título: “El localismo de la ciencia ficción”. Al respecto, Fernández escribe: “Cuatro relatos en los que se logran colocar satisfactoriamente las premisas de a CF dentro de problemáticas del presente, el pasado o el porvenir mexicanos” (2001: 16). Cuando revisamos este último apartado, nos encontramos con el cuento de Héctor Chavarría “De cómo el Roñas y su mamá salvaron al mundo”. Es un cuento, en particular, ocurrente: narra la llegada de un OVNI a Tepito. El artefacto es deshuesado y vendido en el mercado negro. Los extraterrestres huyen de nuestro planeta y lo califican nocivo en extremo. El cuento de Roberto López Moreno “El secreto” utiliza la cuenta larga maya para asignar las fechas de la historia, mientras que el de Arturo César Rojas desarrolla un espacio azteca futurista: la Pirámide de Guadalupe-tonantzin. En la última sección, el cuento de Pepe Rojo “Conversaciones con Yoni Rey” es muy original por la recreación de la oralidad del *talk show*. Los autores recrean en el primer y cuarto cuentos el lenguaje coloquial y la oralidad mexicana en un ambiente popular. Mientras que en los otros dos se combina el mundo prehispánico con el futuro. En todos los casos tenemos espacio, lenguaje y trama nacionales o de color local. Estos elementos, en conjunto, son para Fernández la prueba de que el género ha sido asimilado en México y que sus autores han dejado

de ser epígonos de sus contrapartes anglosajonas. En este mismo sentido es revelador analizar la portada del libro, en la que destacan dos imágenes: una diosa prehispánica –que alude a la Coatlicue– con una mujer voluptuosa en un traje especial en sus palmas abiertas. Tenemos a la diosa, representante de lo mexicano, y a la mujer de la ciencia ficción conviviendo en un talante armónico, casi divino.

Al final de la introducción, Fernández utilizará una vez más el leitmotiv del desprecio de la crítica mexicana –sin mencionar nombres– y ahora se agrega el malinchismo. Afirma que los autores antologados por él han sido reconocidos en el extranjero y despreciados en México: “no obstante la calidad de sus trabajos y el haber obtenido reconocimientos nacionales e internacionales, siendo considerados como periféricos aun dentro de la periferia” (2001: 15). Esta postura es normal en un país marginal que recibe su capital, su prestigio, del centro (Europa y Estados Unidos). Y adquiere mayor significado en Fernández porque los autores mexicanos de ciencia ficción han logrado vencer la relación de subordinación que existía con el mundo anglosajón. Invitaría entonces a los críticos a hacer lo mismo.

El margen que excluye

Las antologías de ciencia ficción lograron el reconocimiento de la crítica y la adquisición, por ende, de mayor capital literario. Carrancá afirma que en la década de los noventa: “La CF dejó de ser considerada un subgénero, un repertorio popular o un simple tópico narrativo sobre futuros distópicos o viajes interplanetarios, para conformarse como una red articulada de relaciones entre productores, consumidores, instituciones y mercados” (2020: 87-

88). Es muy significativo que tuvieron que transcurrir dos décadas para que una nueva antología reparara otro problema: la ausencia de escritoras. En el primer tomo de *Más allá de lo imaginado* hay once escritores y dos escritoras; en el segundo tomo son trece escritores. En el libro de Trujillo no hay una sola escritora entre los dieciocho antologados. En la de Fernández tenemos a una escritora entre los veintidós antologados. En estos casos la respuesta suele ser: no había autoras, aunque el propio Fernández desmiente el aserto al escribir en su introducción: “A principios del siglo XX también irían apareciendo las primeras autoras de CF mexicana” (2001: 48); menciona a María Elvira Bermúdez; habría que agregar –de acuerdo con Fernández y Carrancá– a Marcela del Río, Gabriela Rábago Palafox, Olga Fresnillo y Manú Dornbierer (esta última sí fue antologada). El problema, en consecuencia, es otro y tiene que ver con un asunto más sencillo y grave: la marginalización de las escritoras por el solo hecho de ser mujeres. Un género como el de la ciencia ficción, que luchó por ser reconocido, reprodujo la misma exclusión de la que fue víctima.¹⁷

De ahí la importancia de la antología *Una realidad más amplia: Historias desde la periferia bicultural*, publicada en 2018, cuyo trabajo editorial estuvo a cargo de Libia Brenda Castro. La antología incluye a ocho escritoras de trece en total. Brenda no presenta una teoría de género ni desarrolla una historia del campo literario mexicano desde una postura feminista. Se posiciona, en cambio,

¹⁷ La portada de la antología *Visiones periféricas* adquiere así una nueva significación problemática, ya que representa a las mujeres como objetos sexuales y diosas prehispánicas. Las mujeres no tienen voz, no son autoras, son solamente objetos de admiración y veneración.

en la periferia bicultural y aprovecha con ello dos temáticas que fueron claves para los antologadores previos: el canon y el margen, lo extranjero y lo local.

La introducción de Brenda está escrita con un estilo coloquial y con una temática personal. El criterio de selección de las autoras parece haber sido la cercanía que estas tenían con la antologadora, además de su disposición a publicar.¹⁸ “Todo empezó con unos mensajes privados y unos correos que decían: ‘¿Y si hacemos un libro con nuestros cuentos?’” (2018: 6). Es posible que la periferia del título se refiera al género de la ciencia ficción, pero es más probable que se trate del lugar de escritura. Este lugar ya no es solo México; al agregar el adjetivo “bicultural” nos enfrentamos al México de la frontera y al México relacionado con los Estados Unidos. Cabe destacar que el libro se publicó originalmente en inglés, además de incluir a escritoras mexicanas y mexicoamericanas. En lugar de una lógica antagónica o subordinada, la antologadora aprovechó la fuerza del mercado anglosajón para establecer un puente que empoderara también a México. En esta apuesta fue clave la acción del tejano John Picacio, y su organización Mexicanx Initiative. Ambos, Picacio y Brenda proponen una poética del “diálogo bicultural, internacional y, sobre todo, amistoso” (7), aunque no la desarrollen ni la expliquen con mayor detalle.

¹⁸ Al respecto, Carrancá escribe: “la labor de grupos y círculos como el Cúmulo de Tesla, que integran a plumas feministas como Libia Brenda Castro o Gabriela Damián, no solo impulsan el trabajo de autoras canónicas y foráneas como Ursula K. Le Guin, sino que también han creado espacios de divulgación y fortalecimiento para escritoras mexicanas. La agrupación de autoras consagradas y emergentes tales como Iliana Vargas, Lola Ancira, Atenea Cruz o Andrea Chapela, además de contribuir al pensamiento feminista, fortalecen la crítica de la ciencia ficción mexicana en su conjunto” (2020: 159-160).

La única escritora mencionada en la introducción es la estadounidense Ursula K. Le Guin. Recordemos que Trujillo le da una gran importancia a Juan Rulfo, mientras que Schaffler y Fernández a la apropiación nacional del género. Con su antología, Brenda entra de lleno a la República Mundial de las Letras. Sus autoras son en algunos casos binacionales y sus cuentos se publicaron en inglés y en español; su apuesta conceptual es de rebeldía y resistencia ante los peligros del mercado y de la literatura comercial. Para luchar contra esta última, retoma la frase de Le Guin sobre la necesidad de escritoras “realistas de una realidad más amplia” (7). A diferencia de un realismo incapaz de trascender su entorno, la ciencia ficción nos permite recrear mundos que revelen opciones y soluciones a la catástrofe ecológica y humanitaria. Se busca una literatura entretenida sin ser superficial; una literatura contemporánea que no caiga en las temáticas de moda.

En cuanto a los problemas del mercado, Brenda anuncia en su introducción que su antología: “no se vende, el ebook se va a liberar en septiembre y se podrá leer de manera gratuita en todo el mundo, no está pensado para perseguir una ganancia ni para que a nadie se le considere importante o con más valor que alguien más” (2018: 7). Si bien la manera de publicación en versión digital y accesible (*Creative Commons*) es revolucionaria, es erróneo asumir que al no recibir capital económico tampoco recibirá capital cultural, es decir, que los ahí antologados no se sentirán “importantes”, más o menos “valiosos”. Bourdieu sugiere, incluso, que es justamente lo contrario: negar el interés económico es una buena estrategia – en muchos casos la mejor– para obtener capital literario. Bourdieu define esto como “acto puro”: mostrar un desinterés en lo

económico para obtener, en cambio, un mayor capital cultural.¹⁹ Como hemos visto en este artículo, las antologías son una instancia legitimadora sumamente importante, donde la inclusión o exclusión cambian de manera significativa la posición del autor y un género en el campo literario. Una antología como *Una realidad más amplia* es, en ese sentido, idéntica a las precedentes. Salvo que ahora utiliza el internet²⁰ para su mayor difusión y la estrategia de “acto puro”. Prueba del éxito de la apuesta de Brenda es que fue la primera mujer mexicana en ser nominada a un Premio Hugo en el mismo año en que se publicó la antología *Una realidad más amplia: Historias desde la periferia cultural*.

Las antologías en la ciencia ficción

La primera antología de ciencia ficción en México se publicó en 1991 y la última hace cinco años. Durante este tiempo el género modificó su posición marginal por otra central en un nuevo campo literario mexicano que, a diferencia del siglo pasado, ya no es cósmico, sino cuántico.²¹ Es decir, ya no cuenta con un

¹⁹ Bourdieu señala: “La ruptura herética con las tradiciones artísticas vigentes encuentra su criterio de autenticidad en el desinterés. Ello no significa que no haya una lógica económica de esta economía carismática basada en una especie de milagro social que es el acto puro de cualquier otra determinación que no sea el propósito estético” (1998: 320).

²⁰ El uso del Internet para difundir la obra de autores de ciencia ficción inició en 1999 con la creación de la página *La langosta se ha posado 2.0* que dirigía Gerardo Horacio Porcayo. Desde 2009, la página se convirtió en el blog *La langosta se ha posteado*.

²¹ Carrancá observa: “la CF incorpora fenómenos culturales muy variados y, por ende, debe replantearse la aproximación crítica hacia ella. No podemos seguir analizándola en términos de textos canónicos y periféricos, defendiendo si ciertas obras pueden o no pertenecer a la alta literatura de un país, a lo

solo centro, sino con varios. Las escuelas que mencionamos con Trujillo (Costumbristas, Ateneístas, Medio Siglo), apuestas ganadas en la lucha por la consolidación, se multiplican en la actualidad. Tenemos un campo con varios centros y un cambio significativo en las instancias de consagración. Donde antes estaba la crítica, las editoriales, las antologías, los grupos y escritores consolidados, ahora tenemos, sobre todo, al mercado. Si la intromisión de un capital en otro es fuerte la frontera entre los campos se desvanece, lo que Bourdieu llamó el “grado de autonomía”.²² El que antes era un campo autónomo se convierte en un satélite del que ahora lo domina. ¿Es esto lo que vivimos ahora en México (y posiblemente el mundo) con el campo económico dominando al literario?

Podemos afirmar que las antologías de la ciencia ficción en México cuestionaron y acompañaron este cambio. En su búsqueda por salir del margen cuestionaron la importancia y el valor del centro y propusieron un nuevo modelo. Schaffler fue el primero que ocupó el margen, y lo hizo desde una colección editorial que cuestionaba el centro hegemónico del país: Tierra Adentro. Su

popular o a lo culto... Ese discurso ya se ha agotado. Como plantea Even-Zohar, al encontrarnos ante un sistema dinámico, encontramos muchos centros y periferias que se complementan entre sí, fortaleciendo y renovando sus repertorios por las actividades que surgen en torno a sus componentes” (2020: 425).

²² De acuerdo con Bourdieu: “El grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él al principio de jerarquización interna: cuanto mayor es la autonomía, más favorable es la relación de fuerzas simbólica para los productores más independientes de la demanda y más tiende a quedar marcada la división entre los dos polos del campo” (1998: 322)

movimiento inicial marcó el recorrido posterior en al menos dos sentidos: 1) la particularidad regional del género de la ciencia ficción y el diálogo con el extranjero, en específico el mercado anglosajón. Trujillo, por su parte, fue muy consciente del papel de la tradición y la necesidad de que la ciencia ficción se integrara de manera orgánica en ella. *El futuro en llamas* era la continuación de *El Llano en llamas*. En el caso de Fernández tuvimos el recuento de la creación literaria acompañada de las instituciones estatales, que se concretó en una ciencia ficción adaptada a los intereses e idiosincrasia regional. El apoyo gubernamental (el premio Puebla) fue clave para encender la flama que se extendió después en un fuego de autores, asociaciones y editoriales –no tanto lectores– de la ciencia ficción. Por último, en un campo que niega su propio capital tenemos, por un lado, la diversidad de centros y, por el otro, la ausencia de una jerarquización propia. Brenda afirma que su libro “no está pensado... para que a nadie se le considere importante o con más valor que a alguien más” (2018: 7). No es el campo literario quien decide ya sobre su propia tradición, el que asigna sus jerarquías; son las editoriales comerciales con sus premios las que dan ahora el capital económico y, por defecto, el literario. Brenda se opone a esta dinámica sin encontrar el aparato crítico que la respalde. Cuenta por ahora con el discurso de entrega del premio del *National Book Award* a Ursula K. Le Guin, y con una práctica editorial y de antologadora que se presenta como espontánea y alternativa.²³

²³ El premio se entregó en 2014. Brenda incluye el enlace del video en su Prólogo; en éste, la escritora estadounidense rechaza la jerarquía entre los supuestos géneros menores de la ciencia ficción y el género mayor del realismo, además de criticar la pérdida de autonomía del campo literario que se ha supeditado cada vez más al campo económico.

Obras citadas

- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. París: Éditions du Seuil, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Brenda, Libia (ed). *Una realidad más amplia. Historias desde la periferia bicultural*. México:
- Cúmulo de Tesla, 2018.
- Candido, Antonio. “Literatura y subdesarrollo”. *Top of Form América Latina en su literatura*. Fernández,
- Moreno C. (editor) México, D.F. Siglo Veintiuno Editores, 2000.
- Carrancá de la Mora, Víctor Roberto. *Ciencia ficción mexicana: modelos, repertorios y dimensiones discursivo-simbólicas*. Tesis Doctorado. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, octubre 2020.
- Casanova, Pascale. *The World Republic of Letters*. Cambridge, Mass: Harvard UP, 2004.
- Fernández Delgado, Miguel Ángel (comp). *Visiones periféricas. Antología de la ciencia ficción mexicana*. México: Grupo Editorial Lumen, 2001.
- Le Guin, Ursula. Discurso de entrega del 65th National Book Award. 19 de noviembre 2014.

Internet

Sánchez Prado, Ignacio. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book*

Market, and the Question of World Literature. Illinois: Northwestern University Press, 2018.

Sarlo, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Barcelona: Seix Barral, 2003.

Schaffler, Federico (comp). *Más allá de lo imaginado I*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 1991.

Schaffer, Federico (comp). *Más allá de lo imaginado II*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 1991.

Schaffer, Federico (comp). *Más allá de lo imaginado III*. México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 1994.

Trujillo Muñoz, Gabriel (comp). *El futuro en llamas*. México: Grupo Editorial Vi