

## UNA COMPULSIVA FIDELIDAD: SOBRE TRES HISTORIAS NACIONALES DE LA CIENCIA FICCIÓN

POR

EZEQUIEL DE ROSSO  
*Universidad de Buenos Aires*

### 1. DEL EMPEÑO

En el prólogo a *Latinoamérica fantástica*, la antología que Augusto Uribe preparó para la colección de ciencia ficción (cf) Ultramar en 1985, el argentino Sergio Gaut Vel Hartman se preguntaba:

¿Por qué nos empeñamos en seguir llamando cf a una literatura que –en el mejor de los casos– apenas roza la ciencia tangencialmente? ¿Qué compulsiva fidelidad nos liga a un rótulo anglosajón cuando en nuestro propio acervo contamos con predecesores como Lugones, Quiroga, Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, Borges, Cortázar, Bioy Casares, García Márquez? ¿Por qué no acurrucarnos bajo el ala generosa de “lo fantástico”, obteniendo el favor de la “corriente general” y evitando ser catalogados como sospechosos de *lesa literatura*? (13; énfasis mío)

La pregunta de Gaut Vel Hartman diseña, tal vez, el escenario en el que se debate todo intento de delimitar las formas de la ciencia ficción en la literatura latinoamericana. La ciencia ficción es una categoría ajena a la producción latinoamericana (es “un rótulo anglosajón”); su práctica, por otra parte, no responde a las reglas que parecen imperar en los espacios culturales de los que surgió la categoría (la cf latinoamericana “–en el mejor de los casos– apenas roza la ciencia”); sus autores, por último, deliberadamente se resisten incorporarse a la “corriente general” por la vía de lo fantástico, insisten, pues, en ser considerados practicantes de “lesa literatura”.

Las preguntas de Gaut Vel Hartman señalan, sin embargo, un matiz que no siempre se articula con estas reflexiones: la ciencia ficción en América Latina es un empeño. Alguien, un conjunto de escritores y lectores pretenden imponer en la circulación social ese rótulo foráneo que los separa de la literatura general sin lograr, por otra parte, el éxito de mercado que parece sostener el rótulo en otras latitudes. Esa diferencia, esa

“compulsiva fidelidad”, parece distinguir a la ciencia ficción en América Latina de la ciencia ficción “sajona”.

Sin embargo, y sin que mengüen un ápice estas dificultades, diversos esfuerzos críticos parecen haber encontrado en esas preguntas (sobre la pertinencia de la categoría, sobre su relación con otros géneros, sobre su posición en el campo literario) un eje articulador que permitiría desarrollar eventualmente una teoría de la ciencia ficción latinoamericana.

Esos desarrollos (que pueden rastrearse al menos desde mediados de la década del cincuenta en la crítica latinoamericana) parecen haber llegado a una condensación en el nuevo milenio. Tomaremos como punto de partida tres textos sobre el género publicados entre finales del siglo XX y la primera década del XXI: *Los confines. Crónica de la ciencia ficción mexicana*, de Gabriel Trujillo Muñoz (1999), *El universo de la ciencia ficción cubana*, de Nelson V. Román (2005) y *Ciencia ficción. Utopía y mercado*, de Pablo Capanna (2007). Se trata, en los casos mexicano y cubano (y hasta donde tenemos noticias), de las primeras historias nacionales del género que tienen extensión de libro. El caso de Capanna es la última edición (a la fecha) de un libro clásico, que, en esta edición incluye una historia del género en Argentina. Los tres libros son trabajos críticos producto de una cuidadosa investigación y proveen un caudal inédito de información e hipótesis sobre el desarrollo de la ciencia ficción en general, y en particular en México, Cuba y Argentina. Presuponen, por lo tanto, una teoría del género y de su relación con las literaturas nacionales: estudiarlas nos permitirá, tal vez, vislumbrar cómo se imagina la ciencia ficción en América Latina.<sup>1</sup>

## 2. DE LA MATRIZ GENÉRICA

El texto de Capanna es una extensa reflexión sobre las formas y los límites de la ciencia ficción. La hipótesis que articula los argumentos es la asociación de la ciencia ficción con el proceder de la ciencia. Capanna, que en el primer capítulo de su libro desglosa diversas aproximaciones al género, encuentra que la mejor definición es la

<sup>1</sup> Nuestro trabajo se concentrará en la descripción del horizonte teórico que comparten estos textos. Esa merma inevitablemente reduce la riqueza de estos libros. Quisiéramos destacar un rasgo que aquí no podemos desarrollar pero que tiene un lugar prominente en los tres libros: el énfasis en el desarrollo de las comunidades de lectores. El hecho, por supuesto, puede pensarse en serie con el problema de la “implantación” de un término extranjero como “ciencia ficción”. Existe también una recurrencia en ciertos argumentos desplegados con diferente intensidad por cada autor: la ciencia ficción tiene como tema el presente, hay un componente de “advertencia” en la ciencia ficción (que para Capanna es una vertiente del género, para Trujillo es un rasgo secundario y para Román un rasgo definitorio). Esas distinciones permiten trazar un “aire de familia” entre los diferentes textos, que tal vez refieran a su emplazamiento latinoamericano.

de Judith Merrill: “ciencia ficción es la literatura de la imaginación disciplinada” (42). Y desarrolla:

La ciencia ficción surgió junto con las dos primeras revoluciones industriales, en la época en que el método científico comenzaba a aplicarse en todos los campos, y por lo tanto conserva una actitud metódica. Emplea cierta lógica para tratar hasta las hipótesis más antojadizas o agotar las posibilidades que implica una situación dada. Se diferencia de la literatura fantástica tradicional no por la científicidad de sus temas (la alquimia o los espectros podían ser considerados “científicos” en otras épocas) sino por el modo como se los trata. [...]

Los temas que el surrealismo o el grotesco trataban según la lógica onírica (suspensión del principio de realidad), son pacientemente desarmados y recompuestos por la ciencia ficción para hacerlos compatibles con la lógica diurna. La “ciencia” no está pues en el contenido –ya que esto significaría cercenar enormes campos de lo imaginario– sino en la necesidad de coherencia que heredó del método científico. (46)

La ciencia ficción es, pues, un modo enunciativo derivado de los procesos experimentales de la ciencia, antes que de la ciencia misma. De ahí proviene todo el aparato conceptual de *Ciencia ficción. Utopía y mercado*: la comparación entre anticipación y naturalismo (44), la descripción de los enunciados de la ciencia ficción como contrafácticos (247-248), la definición del género como “mitología conjetural” (253).<sup>2</sup> Esas distinciones son posibles gracias a la hipótesis que sostiene el libro: la ciencia ficción invita a pensar científicamente, antes que a divulgar ideas científicas.

En este sentido, es evidente la nobleza intelectual que Capanna le asigna al género. Esa nobleza, sin embargo, debe ser matizada una y otra vez. La ciencia ficción fue invadida en algún momento por “el racismo, el belicismo y el nihilismo” (58); de la ciencia ficción surgieron muchos mitos “bastardos” (239), la ciencia ficción “para muchos sigue sirviendo de evasión” (56). Es por lo tanto necesario distinguir la “buena” ciencia ficción, la ciencia ficción en “sus condiciones ideales”, “las auténticas creaciones que supo dar el género” (34). Esas condiciones parecen haberse desarrollado entre la “edad de oro” de la ciencia ficción y la *New Wave* de los sesenta: todas las referencias a la “buena” ciencia ficción provienen de ese momento, mientras que después, el género se habría despeñado en el más craso comercialismo: “Luego, la industria cultural se apoderó de ella. El entretenimiento volvió a eclipsar a la especulación [...]” (97). La

<sup>2</sup> Esta distinción entre método científico y ciencia habilita el audaz movimiento con el que se abre *Ciencia ficción. Utopía y mercado*: el registro del impacto que las ideas de la ciencia ficción han tenido en el desarrollo científico del siglo XX (la carrera armamentística, la conquista del espacio, el desarrollo de la cibernética, todos fenómenos influenciados de una u otra manera por los lectores de la ciencia ficción). Ese despliegue supone una inversión del lugar común que señala la subordinación de la ciencia ficción a los desarrollos de la ciencia.

nobleza intelectual del género, su capacidad especulativa, se opone, para Capanna, a los intereses comerciales del mercado.

En efecto, todo sucede como si dentro de lo que se conoce como ciencia ficción, existieran productos “de entretenimiento” que se confunden con ella, pero que no le son propios:

La indiferencia y la pereza intelectual de quienes acostumbran a reducir lo ignorado a lo conocido han sido en buena medida responsables de que hoy se identifique a la ciencia ficción con el cine de efectos especiales o se la confunda abiertamente con todo lo fantástico. (40)

Se trata pues, de describir a la ciencia ficción como un género aceptable para los valores humanistas: la ciencia ficción proviene de la ciencia, se valoran positivamente las colecciones “más decantadas”, se enfatiza la herencia de Wells antes que la de Verne (y se presenta al mercado como una fuerza corruptora). Esa perspectiva obliga, habida cuenta de la relación constitutiva (y conflictiva) entre ciencia ficción y mercado, a distinguir la ciencia ficción del resto de la cultura de masas: la ciencia ficción, en virtud de la preparación de su público lector, es un género “surgido de la comunicación de masas, pero capaz de superarla” (64).<sup>3</sup> Esa superación parece necesaria si se pretende hacer del género un “objeto bueno”: es necesario señalar que hay una confusión, que el género es una excepción de la cultura de masas, y aun si permanece atada a los más crasos criterios comerciales, existe en ella un corazón epistemológico que, en este

<sup>3</sup> En este sentido, la ciencia ficción se confunde con la cultura de masas, pero, en sus mejores formas no pertenece a ella. Dos líneas argumentativas nunca explicitadas por Capanna confluyen aquí. La primera es el que señala que la participación de los lectores distingue a los productos que no pertenecen a la cultura de masas. Sin embargo, casi no existe momento de la historia en el que ciencia ficción haya tenido más participación activa que el actual, que Capanna desdeña por su comercialismo. Así es que la ciencia ficción no se distingue simplemente por la interacción con sus lectores, sino por el tipo específico de interacción que se dio en los orígenes del género (el “ghetto” del que habla Capanna). Ahora bien, no hay pruebas de que el *fandom* contemporáneo sea más banal o menos comprometido con el género que el que vio su primer desarrollo masivo. En verdad, es un prejuicio equivalente al que tenían los “lectores cultos” de la década del treinta y cuarenta con el *fandom* de la época. Por otra parte, una segunda línea de argumentación implícita señala que el perfeccionamiento de la ciencia ficción a través del intercambio con lectores “formados” (“Un público de técnicos y estudiantes de cierto nivel intelectual” [64]) desarrolló un factor de “pensabilidad” en el género que le permitiría salir de la cultura de masas. No es seguro, sin embargo, que “la invitación a pensar” sólo pueda venir de lectores de “cierto nivel intelectual”. Y si esto no está comprobado, ¿por qué no imaginar que otros productos pueden también invitar a pensar? De ser así, no podríamos revindicar el factor de “pensabilidad” como modo de trascender la cultura de masas, porque todo *fandom* “inmerso” en esa cultura podría reivindicar esta dimensión (o, para el caso, otras virtudes éticas e intelectuales, como suelen hacerlo los defensores de la novela policial, el *fantasy* o el terror) y, por lo tanto, no podría señalarse como modo de trascenderla.

sentido, funciona independientemente de sus actualizaciones, que se ven necesariamente obligadas a conformar un ideal ético y epistémico: “la conciencia crítica” (34).<sup>4</sup>

La contradicción, sin embargo, está inscrita en el recorte conceptual de Capanna. En efecto, en la medida en que para Capanna la ciencia ficción es un objeto definido filosóficamente por su impulso epistemológico antes que por sus múltiples emplazamientos, el *corpus* a que se enfrenta fracasa una y otra vez en cumplir con las expectativas. Todo sucede, pues, como si la ciencia ficción fuera un objeto estático, definido de una vez y para siempre. Esa idea, que el crítico describe, luego se impone a los textos (que entonces aparecen obligados a comparecer; según cumplen o no con los requerimientos; como “auténtica ciencia ficción” o “crasos productos de entretenimiento”), con independencia de los movimientos que la cultura realiza con respecto a los géneros.<sup>5</sup> Se trata, pues, de un modelo genérico deductivo y funciona por reglas que, encontradas en un período específico de la historia del género, prescriben aquello que es o no ciencia ficción, con independencia del modo en que las clasifica la vida social.

El modelo de *Los confines*, en cambio, se plantea de un modo historicista. De hecho Trujillo es bastante más literal que Capanna. Por ejemplo, ahí donde Capanna sugería una serie de nombres diversos para la misma cosa, Trujillo toma literalmente el nombre con el que nos llegaron los textos de Wells y Verne. En efecto, para *Los confines* la ciencia ficción es:

[...] un género híbrido que lo mismo se inclina a la especulación fundamentada en la ciencia que rompe con metodologías y racionalidades para abrirse de capa con personajes fantásticos y seres maravillosos, por lo que toma elementos del relato de aventuras, del horror sobrenatural y del manual de divulgación científica, para conformar un monstruo paradójico, que es mayor que la suma de sus partes. [...] la ciencia ficción es una de las primeras *ars combinatoria* de nuestra modernidad [...]. (11)

Inmediatamente, Trujillo recupera los argumentos de Capanna: “la ciencia ficción tiene su origen en la revolución científica que comienza en el renacimiento” (12) y se desarrolla sólo cuando “algunos literatos logran completar por ellos mismos, y según sus ideas y razonamientos, la frase ‘qué pasaría si...?’” (13).<sup>6</sup> Sin embargo, frente a la

<sup>4</sup> Como se lee en el fragmento citado: “el terror, las fantasías compensatorias y los delirios racionalizados” no son, aparentemente las “auténticas creaciones del género” (34). Son, pues, falsas muestras de la ciencia ficción que, por definición, parece, debe tender a cánones humanistas.

<sup>5</sup> El primer capítulo del libro se detiene en contrastar “nombres” del género, señalando sus limitaciones, como si todos refirieran al mismo objeto, la misma “idea” en diferentes encarnaciones.

<sup>6</sup> Las coincidencias entre las tesis de Capanna y Trujillo pueden atribuirse a la influencia. Porque si bien el trabajo que citamos de Capanna es de 2007, es la tercera edición de un libro publicado por primera vez en 1966. La segunda edición del libro (de 1992) es la que cita Trujillo en la bibliografía de *Los confines*.

estirpe selectiva que diseña Capanna, Trujillo permanece fiel a ese eclecticismo que parece circunscribir el género en su definición:

[...] la ciencia ficción de hoy se manifiesta como un género literario que igual está representado por científicos deseosos de popularizar los últimos adelantos de la ciencia, que por escritores que sitúan sus novelas de aventuras en un ambiente futurista o por literatura dispuestos a edificar una literatura que evite los clichés [...] con que se le conoce a nivel popular y profundice, con libertad creativa, en las luces y sombras de la vida humana. (14)

El género es, pues, “una escritura donde lo real y lo imaginario coinciden, donde razón y sinrazón comparten el mismo espacio” (14).

La forma misma del género es, para *Los confines*, un trazado de contradicciones (de ahí deriva el uso permanente de la antítesis para describir sus “temas”). A diferencia de Capanna, para Trujillo aun sí existe una dominante que distingue al género (los enunciados contrafácticos), esta distinción parece operar como una delimitación a partir de la cual “todo entra”: el terror, las aventuras, la divulgación, los charlatanes y los eruditos; todo lo amalgama la ciencia ficción en un fenómeno gestáltico.<sup>7</sup> Así, la ciencia ficción se define en dos movimientos teóricos diversos: la segmentación (*Ars combinatoria*) de elementos, se amalgama en un objeto (una sinécdoque: “mayor que la suma de sus partes”) en permanente tensión. Diríamos, casi sin síntesis: ahí donde la síntesis deductiva era posible por la vía del razonamiento en Capanna, en Trujillo esos elementos están siempre en tensión y el género tiende a una inestabilidad (como, de hecho, prueba la perspectiva histórica que despliega *Los confines*) de la que da cuenta su capacidad de “canibalización” de géneros.

La diferencia entre Capanna y Trujillo puede verse en el modo en que ambos se refieren al problema de “las dos culturas”, que desarrollara C.P. Snow en 1959.<sup>8</sup> Para

<sup>7</sup> Esto no significa que Trujillo no distinga (como, por lo demás, hacen tanto Capanna como Román) entre textos más o menos cercanos a los ideales del género que propugna el texto. Esa distancia es evidente en la descripción de los textos publicados durante los 60 en *Crononauta*: “El paraíso de los años sesenta, al menos para los autores de *Crononauta*, es el útero infinito del espacio exterior o el útero primigenio, creador de vida, de las especies ovíparas. La realidad intermedia es demasiado cruel u ordinaria para quedarse a vivir en ella, a luchar por ella” (127). Lo mismo podría decirse de las distinciones metahistóricas que realiza Trujillo alrededor de la obra de Nervo (ver infra). Sin embargo, en ninguno de los casos, Trujillo distingue entre una verdadera ciencia ficción y una falsa versión del género. Antes bien, todo sucede como si algunas formas del género le desagradaran, le parecieran poco “productivas” al autor, pero aun así, una forma posible de ciencia ficción.

<sup>8</sup> Señala Snow: “Creo que la vida intelectual de la sociedad occidental, en su conjunto, se está viendo cada vez más escindida en dos grupos polarmente opuestos. [...] Dos grupos polarmente antitéticos: en un polo tenemos los intelectuales literarios, que sin saber por qué ni cuándo han dado en referirse a sí mismos como “intelectuales” como si no hubiera otros. [...] Los intelectuales literarios en un polo,

Capanna, “La depuración y la maduración que cumplió [la ciencia ficción] durante su prolongado aislamiento le permitió dar algunos pasos para acercar a esas ‘dos culturas’ de las que tanto se ha hablado” (258). Para Trujillo la ciencia ficción “enlaza a dos culturas poco propensas a trabajar unidas y en contacto: la cultura científica y la cultura humanística” (11). Entre “acercar” y “enlazar” se juega toda la diferencia entre nuestros autores: la conclusión de Capanna es que la ciencia ficción “invita a pensar”, la de Trujillo es que ese “enlazamiento” hace de la ciencia ficción un género híbrido y contradictorio (11). La perspectiva elitista de Capanna coloca a la ciencia ficción en un lugar de síntesis en la que la literatura se subsume a la ciencia y, puede, pues, pensarse como un estímulo al pensamiento científico, mientras que para Trujillo la ciencia ficción es un género evanescente en el que nunca termina de triunfar una u otra cultura.

Como Trujillo, Román comienza por una definición “dura” de género: “La ciencia ficción es un género fundamentalmente literario que utiliza imágenes artísticas para insertar la lógica humana en un contexto coyuntural hipotético y extraer –de su interacción– un aserto admonitorio de carácter comunicativo” (17).

Nos encontramos una vez más con el “contexto coyuntural hipotético” (que Román explica en términos muy similares a los de Capanna). El rasgo central de esta definición, sin embargo (lo que distingue nítidamente la definición de Román), es el hecho de que la ciencia ficción tiene un carácter admonitorio. La idea de admonición (“como sinónimo de admonición pudiéramos –detesto hacerlo– considerar la palabra moraleja”, 20) es coherente con el carácter de género “fundamentalmente literario”, en la medida en que para Román “a través de la comunicación con los otros hombres el escritor cumple cabalmente con su función, pero necesita de la habilidad suficiente para ser entendido, verosímil, ameno y eventualmente didáctico” (21). La ciencia ficción es, pues, una idea, la formulación de una idea sobre el futuro de la humanidad.

Más revelador, sin embargo, resulta el emplazamiento de esta definición y sus eventuales consecuencias. En efecto, *Universo de la ciencia ficción cubana* comienza con esta definición sin casi atender a ningún antecedente ni idea de ciencia o de literatura. La propia definición no atiende a ningún emplazamiento histórico, ninguna genealogía literaria para lo que inmediatamente pasa a llamar la ciencia ficción cubana. Todo sucede, pues, como si se encontrara un concepto ideal y ese concepto se aplicara a la literatura cubana.

Así, cuando Román describe la “composición temática” de la ciencia ficción (“robótica-cibernética / Exacerbación científica / Movimientos temporales / Viajes dimensionales (mundos paralelos)/Mutaciones/Neomitología/Epopeya espacial (*space opera*)” 80-01), señala que el tema de “la exacerbación científica” (“Algunos críticos han denominado ‘ciencia enloquecida’ o ‘científicos sin control’ a este subtema”, 93):

---

y en el otro los científicos, y como más representativos, los físicos. Entre ambos polos, un abismo de incomprensión mutua [...]” (13-14).

en nuestro país no ha sido uno de los temas a que se ha recurrido con frecuencia, e incluso me vi obligado a indagar profundamente dentro de la bibliografía disponible para descubrir un ejemplo digno de ser expuesto, sin descubrir alguno satisfactorio a plenitud. (93)<sup>9</sup>

Es decir, la “exacerbación científica” es la casilla vacía de una grilla que no se encuentra en el ámbito de la ciencia ficción cubana. Esa grilla, la idea de ciencia ficción, opera notoriamente como presupuesto del trabajo, que luego se aplica al *corpus*. Se trata así, en cierta medida como en el caso de Capanna, de una idea deductiva de la lógica genérica, que se aplica rígidamente a un *corpus* histórico.

### 3. DE LOS LÍMITES

Esas formas de entender la lógica genérica entran en relaciones de tensión con otros géneros y permiten definir los límites del género, los objetos y modos que circunscribe el “rótulo” ciencia ficción.<sup>10</sup> Los tres libros que comentaremos recortan la ciencia ficción sobre un horizonte genérico que incluye, con diferentes variantes, el género policial y el relato fantástico.<sup>11</sup>

Para Capanna la ciencia ficción y el relato fantástico son formas literarias del mito que se distinguen a través de una oposición entre lo “posible” y lo “probable”: “[...] podríamos decir que el mito, del cual descienden la narración folklórica y el cuento fantástico tradicional, se mueve en el campo de lo *improbable*. En cambio, la utopía y su descendiente, la ciencia ficción, habitan la región de lo *probable*” (211; énfasis en el original). El mito, tal como es trabajado por la ciencia ficción, resulta un mediador entre la cultura humanística y la científica, una “mitología conjetural” (253). Esa diferencia opone a los herederos del mito (el fantástico y la utopía) en una gradación “de probabilidad” (como Capanna parece sugerir cuando se refiere a los contrafácticos

<sup>9</sup> Ver infra. Esa “cubanidad” resulta, en el largo plazo, contradictoria. Así, por ejemplo, se explica la existencia de robots en la ciencia ficción cubana, pero se entiende que la vertiente cyberpunk del género es ajena a los valores del pueblo cubano, y por eso “llega tarde al quehacer literario cubano y aun hoy, a casi veinte años de su nacimiento, apenas es tratado por nuestros escritores” (89-90). Resulta confuso por qué es posible que un cuento de Ángel Arango de 1958 sobre robots esté cerca de la “cubanía” y, en cambio, un relato cyberpunk de 1997 no lo esté.

<sup>10</sup> En cualquier momento determinado de la historia cultural, los géneros se comportan solidariamente, produciendo un efecto de sistema. Es decir se interdefinen y limitan entre sí (Steimberg). En este sentido, todo operador genérico, define los géneros negativamente: un melodrama es lo que no es un policial y un soneto es lo que no es un madrigal, etc. Jean-Marie Schaeffer ha desarrollado una historia de la teoría de los géneros que muestra que esa “voluntad sistémica” es la condición de los géneros al menos desde *Poética* de Aristóteles.

<sup>11</sup> Se trata, en verdad, de una operación constitutiva de la crítica de ciencia ficción. Véase por ejemplo, James Gunn o Fredric Jameson.

[247-248]). Esa oposición es, pues, cuestión de grados y usos, y piensa la ciencia ficción en un espacio en el que convive con otras formas del relato fantástico con las que parece formar un arco de intensidades.

Por otra parte, cuando Capanna intenta explicar las operaciones cognitivas del lector de ciencia ficción, considera las operaciones en oposición al relato policial. Al lector de ciencia ficción:

Lo que más le interesa es la construcción, la extrapolación lógica a partir de datos conocidos, la audacia de las hipótesis, el juego de las posibilidades (sean creíbles o forzadas) que explica la situación inicial. Le importa que la construcción fantástica tenga coherencia interna, se vincule de modo significativo con nuestro mundo y encierre cierta sugestión. (61)

En cambio,

[...] en la novela de intriga el problema concierne a un hipotético individuo, y no compromete al lector. Todo queda en el juego mental, en un plano de indiferencia, como corresponde al entretenimiento, que por definición no puede ser excesivamente catártico. No ocurre lo mismo con una buena obra de ciencia ficción, donde el problema planteado “me” incluye de algún modo. (61)

Para Capanna el policial es un modelo del mismo nivel de abstracción que la ciencia ficción y, en este nivel teórico, son objetos comparables (aun si la ciencia ficción “supera” la comunicación de masas), como lo es, en otro sentido, el relato fantástico.

En un sentido, podría decirse que también para Trujillo la ciencia ficción es un objeto cualitativamente diferente de lo fantástico en la medida en que para Trujillo la ciencia ficción es un género híbrido, una *ars combinatoria* que toma elementos de diversos géneros (entre ellos, sin ninguna preeminencia, los géneros de lo fantástico) y los funde con “la cultura científica”. En la perspectiva de Trujillo la ciencia ficción es un metagénero: su diferencia, sin embargo, no sucede en el nivel de su emplazamiento cultural (la ciencia ficción de Trujillo no es más o menos respetable por “canibalizar géneros”) sino, antes bien, en el modo en que se relaciona estructuralmente con otros géneros.<sup>12</sup> En este nivel, la ciencia ficción es “porosa”: hace entrar elementos de otros géneros sin perder ella misma identidad.

Para Trujillo la relación entre ciencia ficción y fantástico opera en el nivel teórico, pero la relación con el policial debe describirse también en el nivel histórico. Esta

<sup>12</sup> En la misma página, un poco más abajo, Trujillo señala: “la ciencia ficción ha seguido desarrollándose conforme ha canibalizado a otros géneros literarios, como la utopía, la novela negra y la fantasía épica”. El argumento sobre la “promiscuidad” genérica había sido propuesto antes por James Gunn y volvería a ser propuesto casi contemporáneamente por Marcelo Cohen.

doble operación sugiere que la relación entre policial y ciencia ficción es, para Trujillo, contingente: “la ciencia ficción, como su prima hermana, la novela negra (también llamada neopoliciaco) han tenido que luchar a contracorriente para hacerse de un lugar en el tapiz colectivo de nuestra narrativa contemporánea” (187) Esa contingencia, a la vez, supone relaciones diversas: si en un nivel la ciencia ficción “canibaliza” elementos del género negro, en el nivel de la práctica histórica, se reconocen como dos constructos diferenciados, solidarios en su relación política con “la historia oficial de la literatura mexicana” (187). En el diseño crítico de *Los confines*, la especificidad de la ciencia ficción es la de subsumir los elementos propios de diversos géneros a su propia lógica. Sin embargo, una vez constituida la matriz genérica en un ámbito cultural específico, esta resulta operativa en relación con otros géneros del sistema.

Por último, para Román, el “superobjetivo” de su libro es:

la ilustración del camino por el que transitó el género hasta su concepción contemporánea, o sea, su paulatino desgajamiento del tronco principal que no es otro que la fantasía en su esencia más pura. Para ello es necesario extraer, desde las más ancestrales raíces literarias, aquellas manifestaciones iniciales que constituyen el árbol genealógico de lo que hoy lleva por nombre *ciencia ficción cubana*. (10)

Para Román, la ciencia ficción deriva de la fantasía, aunque no es seguro que la palabra defina un género. Antes bien, en el esquema organicista que rige el desarrollo de *El universo de la ciencia ficción cubana*, la ciencia ficción parece más un estadio de la fantasía literaria, que un género nítidamente delimitado en relación a otros. De ahí que Román, que a lo largo de todo el volumen se refiere a la ciencia ficción como género, se pregunte: “¿es o no un género la ciencia ficción? Este libro no pretende teorizar en esa dirección” (9). La inestabilidad del estatuto genérico es lo que permite, por otra parte, la metáfora orgánica: todo sucede como si la ciencia ficción creciera naturalmente, como una extensión de la identidad cubana: de ahí que de las raíces de la fantasía literaria el texto culmine con “la ciencia ficción cubana”.<sup>13</sup>

Por una parte, eso permite que la descripción teórica se ligue indisolublemente con la identidad nacional. Cuando Román se refiere a las limitaciones “internas” en el desarrollo de la ciencia ficción en Cuba señala: “Al referirme a los factores internos significo aquellos que subyacen propiamente en la conciencia de sus exponentes, tales como el alejamiento de las ricas fuentes que ofrecen nuestra cultura y folclor, las limitaciones en el lenguaje y las influencias de literatura extranjeras” (10). El argumento,

<sup>13</sup> Como puede verse en las diversas citas que hemos realizado de estos trabajos, el horizonte orgánico es casi inevitable en los estudios sobre ciencia ficción. Sin embargo, ninguno de los trabajos que estamos comentado hace un uso tan extendido del campo metafórico como Román. En este sentido, Jean-Marie Schaeffer ha señalado cómo la metáfora biológica es solidaria con una perspectiva esencialista de las relaciones genéricas (9).

que piensa el género como expresión de un ser nacional no permite diferenciar a la ciencia ficción de cualquier otra práctica literaria: sus objeciones podrían referirse a cualquier objeto cultural que se pretenda “esencialmente” cubano. En este sentido, la perspectiva de Román bloquea toda posibilidad de una delimitación interdefinida: los límites genéricos son autoimpuestos, “expresivos”, determinados con respecto a una identidad definida desde afuera del sistema genérico.

Y sin embargo, Román se refiere a la ciencia ficción como género. Así, cuando se refiere a los que llama “los años del silencio” (1971-1978), en los que no se publicó “una sola letra relativa a la ciencia ficción de autores cubanos” (67) señala que “el hecho mismo del proceso revolucionario y la carencia de escritores de valía para la ciencia ficción, capaces de despojarse de la influencia norteamericana, provocaron el desarrollo y la pujanza de la literatura policial, que recibe, en los años 70, un impulso formidable” (68). Más allá de las justificaciones de Román, que se desarrollan en la línea que venimos viendo, existe una alternancia, un género distinto de la ciencia ficción que parece tomar la posta cuando éste decae. Es decir que, como en el caso mexicano (en el que los géneros actúan solidariamente), existe una relación sistemática e históricamente determinada entre policial y ciencia ficción en Cuba (en la que los géneros actúan por alternancia).

Existe, sin embargo, una ambigüedad (que Román formula en su vacilación sobre la pertinencia de la categoría “género”) por la cual parece que eso que llamamos “ciencia ficción” se comporta como género en su emplazamiento histórico, pero en el nivel teórico se comporta como una “manifestación” del ser nacional.

#### 4. DE LA HISTORIA

*La ciencia ficción. Utopía y mercado* es un trabajo general sobre ciencia ficción y dedica, por lo tanto, muy poco espacio a la historia argentina del género. Sin embargo, las operaciones que realiza sobre esa historia, resultan significativas para pensar los presupuestos críticos del género en América Latina.

En efecto, la historia de la ciencia ficción argentina que despliega Capanna es una historia concentrada en el desarrollo editorial del género. Capanna señala los “precursores del género” (que van desde Holmberg hasta Borges y Bioy) y luego declara: “Me ocuparé, en cambio, de la recepción y asimilación de la *science fiction*, que los argentinos empezaron a conocer en la década del cincuenta” (265). De manera tal que la historia de la ciencia ficción argentina es, antes que nada, la historia de cómo se desarrolló en Argentina el “rótulo” de “ciencia ficción”. Esa descripción es lógicamente inconsistente con las operaciones que el resto del volumen señala para la ciencia ficción: no se discute ya la pertinencia de los diferentes nombres para el género sino que se parte de la historia de una forma de agrupar ciertos textos.

Notablemente, sin embargo, Capanna (que es, un informante de primera mano, con datos preciosos y precisos sobre los avatares editoriales del género) se niega a estudiar

esos textos en función de su pertenencia al género tal como fuera descripto en capítulos anteriores. Se nos informa, por ejemplo, de la tirada de *El péndulo* o de la precisión de las columnas científicas de *Más allá*, pero nada se nos dice sobre el estilo de Carlos Gardini o de Elvio Gandolfo. No existen referencias a los estilos, los temas, las formas de la ciencia ficción argentina. Antes bien, su relato es el de un conjunto de empresas editoriales, de escritores y directores de revistas que incluyeron su producción bajo el rótulo “ciencia ficción”, sobre el que ahora poco se tiene para decir.

Así, la historia de la ciencia ficción argentina es una historia disociada de la historia general del género, aquella a la que Capanna dedica sus esfuerzos en la mayor parte del libro. Esta otra historia depende de factores crasamente sociológicos: depende de los avatares de la economía, de la política, de la formación de los escritores. Esa historia pretende responder la pregunta de Gaut vel Hartman con la que empezábamos este artículo: es la historia de la imposición de un nombre “extranjero”. Ese nombre, sin embargo, responde a una descripción elegante y ampliamente citada con la que Capanna cierra su historia: “En general, estos autores cultivan una literatura fantástica no tradicional, que linda con la ciencia ficción, la atraviesa y sale de su ámbito, con escasa presencia de elementos tecnológicos” (280).<sup>14</sup> E inmediatamente después agrega: “La obra de Gorodischer, quien no deja de reclamar su afiliación al género, difícilmente podría encuadrarse en sus normas más ortodoxas” (280). Como se ve, el rigor con el que se condenaba a los productos que se confundían con la ciencia ficción en el trabajo teórico, son olvidados cuando se trabaja con la ciencia ficción argentina. Se trata, pues, de un doble estándar: la ciencia ficción general se mide con una vara distinta que aquella con la que se mide la ciencia ficción argentina.

*Los confines*, en cambio, es una historia que se da por objeto ese “monstruo paradójico”, y se entrega a las variaciones posibles de ese objeto. De ahí proviene la perspectiva flexible sobre su objeto de estudio. En efecto, a lo largo de *Los confines* el modelo que justifica la historia y desarrollo del género depende de diversos factores, no siempre coincidentes o coherentes entre sí: hasta comienzos del siglo XX (hasta la obra de Amado Nervo) la ciencia ficción se relaciona con la historia de la ciencia en México; desde la Revolución Mexicana hasta la década del ochenta, la ciencia ficción mexicana se explica por las tensiones del campo intelectual (la política, las imágenes populares de la ciencia, los ideales de modernización, etc.); los últimos veinte años se organizan alrededor de las luchas editoriales “[...] de escritores mexicanos que no aceptan vivir en el ghetto mental de la ciencia ficción y que consideran sus textos simple y sencillamente como literatura” (175). Esa última etapa se concentra en la constitución del “campo” de

<sup>14</sup> La potencia argumentativa de este fragmento es indudable: lo cita Gaut vel Hartman (quien, en cualquier caso, no desconoce sus limitaciones a la hora de explicar el problema), y lo cita Trujillo (para describir la ciencia ficción mexicana).

la ciencia ficción mexicana y, acorde con esto, Trujillo se dedica a espigar las tensiones que lo constituyeron.

En este sentido, la historia de *Los confines* es la historia de cómo la ciencia ficción mexicana se tornó autoconsciente. Esa historia comienza en Nervo, que “[...] pone la piedra de fundación de una ciencia ficción más propensa a la especulación científica sin concesiones románticas o teosóficas. El futuro deja de tener un halo luminoso y se vuelve un espacio en claroscuro” (70). Esa separación será central en la historia de Trujillo. Es casi, podría decirse, el origen de la ciencia ficción: el desvío del misticismo hacia los desarrollos materialistas.<sup>15</sup> Un segundo despliegue se da en los cincuenta, momento en el que “la ciencia ficción, como práctica escritural se divide en dos cauces principales” (113), hasta finalmente llegar a los ochentas en los que aparece el campo reglado de la ciencia ficción. Si se la piensa de este modo, como la historia de su independización, la posición de *Los confines* no es diversa de la de Capanna: la historia de la ciencia ficción mexicana es la historia de cómo un rótulo tomó la forma de un conjunto de relatos.

Pero por otra parte, esa “independización” tiene como punto de partida la “literatura oficial”, con la que, en última instancia, se debe medir el resultado de la emergencia del campo de la ciencia ficción mexicana.<sup>16</sup> Desde este punto de vista (y Trujillo no vacila ni condesciende a la demagogia), ese proyecto (que parece el objetivo del libro y el objetivo de los compañeros de generación de Trujillo), medido en los términos del proyecto mismo (“considerar sus textos simple y sencillamente como literatura”) se revela como un fracaso:

Pero su práctica, incluso en aquellos que han dedicado buena parte de su vida literaria a este género, no ha dado obras mayores. Es como si la ciencia ficción siguiera siendo una forma epidérmica en el cuerpo de la literatura nacional que no ha logrado tomar carta de naturalización en nuestras tierras. Su injerto en las letras mexicanas, sin embargo,

<sup>15</sup> Toda vez que vuelva la mística o el didactismo a la ciencia ficción, Trujillo se encargará de señalar cómo se trata de tendencias anacrónicas (Narciso Genovese, 117) o bien directamente reaccionarias (*Crononauta*, 127). En particular, Trujillo rechaza, como Capanna, la tendencia “miatagógica” (Capanna, 239): “Con Rebetez, la ciencia ficción se diluye en la parafernalia mística que en los años setenta le va a dar a ésta un aureola de verdad revelada en detrimento del espacio imaginario que le corresponde como género literario autónomo y va a provocar que se la confunda con un culto hermético [...]” (133). Nótese, sin embargo, cómo para Trujillo los textos de Rebetez no dejan de ser ciencia ficción, aun si son una forma aberrante del género.

<sup>16</sup> El objetivo político de *Los confines* es, en verdad, diseñar una historia en la que la emergencia de “el campo” (lo compañeros de generación de Trujillo) sea el resultado de ciertas líneas de la “historia oficial de la literatura mexicana” (187). Los últimos apartados del libro dan cuenta de esta fidelidad. En efecto, *Los confines* termina dos veces: hay unas “Consideraciones finales” (257-260), que evalúan el proceso completo que releva el libro y un “Post-scriptum”, que cierra verdaderamente el libro, en el que se enuncia esta perspectiva: “Ahora somos [los escritores de ciencia ficción], como los ángeles terribles del infierno, toda una legión” (263).

continúa a pesar de que su arraigo se mantiene en entredicho en relación a los escritores reconocidos, los que pertenecen al *mainstream* literario prevaleciente. (187)

De manera tal que existen dos lógicas y una de ellas, la del *mainstream*, expulsa a la otra, de ahí que a partir de ese momento el libro de Trujillo se dedique a la lógica interna del “injerto”. Habría que retener esta tensión que, en verdad, recorre todo el libro: la ciencia ficción mexicana es una rareza, producto del empeño de unos cuantos escritores obcecados y esa obcecación merece su historia, aun si está condenada al fracaso. Pero también, y en el mismo sentido, la lógica con la que se mide ese desarrollo histórico es incompatible con la historia general de la literatura. Es necesario, pues, para estudiar el campo, abandonar la dinámica de la literatura general: el último cuarto del libro renuncia al despliegue cronológico para desmontar la producción del “campo” en categorías genéricas (novelas, cuentos, antologías).

En la medida en que para Trujillo la ciencia ficción mexicana es un conjunto de formas que se parecen unas a otras (y que en algún momento comenzaron a llamarse “ciencia ficción”), todo sucede en función de un conjunto de acontecimientos que pueden o no articularse en una serie de hipótesis complementarias.<sup>17</sup> De ahí proviene la multiplicidad de ámbitos a partir de los que se ordena el *corpus* y también la variedad de hipótesis subsidiarias que produce Trujillo y nunca recupera (sobre los viajes imaginarios –21, o las nuevas tendencias alternativas de lo que podría llamarse ciencia ficción política –174). No se trata, sin embargo, de una falta de desarrollo histórico específico sino, antes bien, de una indecisión a la hora de ordenar el *corpus*. Esa indecisión parece responder a una investigación diseñada sobre dos ejes distintos: la ciencia ficción “literaria” responde a una vasta lógica cultural, la ciencia ficción “del campo” responde a una lógica interna (regida por fomentos estatales, emprendimientos editoriales y entusiasmos varios) que resulta incompatible con la primera. Así, en términos de la “literatura oficial”, la ciencia ficción mexicana fracasa en producir “obras mayores”.

No es el caso de la historia que plantea *Universo de la ciencia ficción cubana*. Para Román la ciencia ficción no sólo es una “idea”, desgajada de toda historia genérica, sino que su construcción como fenómeno responde a su adecuación a ciertos valores “cubanos” que le serían propios. Así, aun cuando Román distingue la calidad de los diferentes trabajos (en términos de “serio”, “sofisticado”, etc.), el valor estético de estos textos está puesto en relación directa con la expresión de ciertos valores. De ahí, por ejemplo, que entienda que una limitación “interna” del género en Cuba es el

<sup>17</sup> Trujillo, que comparte con Román (aunque en un sentido más matizado) la posición de la literatura de ciencia ficción como “literatura de advertencia” (206), distingue los temas de la ciencia ficción mexicana en virtud de lo expuesto en el libro. Así, cuando describe la escena contemporánea, la compara con los temas existentes en épocas anteriores (249) en lugar de compararla con un hipotético “cuadro de contenidos” de la ciencia ficción en general.

alejamiento de sus “raíces folklóricas”, o que desestime algunos relatos porque sus temas con “regresivos”.<sup>18</sup> Se trata pues de una ligazón directa (que se quería hacer pasar por problema genérico sobre la base de una definición *sui generis* la ciencia ficción) entre la imagen de lo cubano y su pertinencia como objeto genérico (lo mismo sucede con las reflexiones contradictorias sobre el cyberpunk).

La distribución en capítulos resulta en este sentido, reveladora. El libro se divide en dos capítulos, uno sobre la genealogía (que incluye la definición del género de Román y sus precursores en Cuba) y otro sobre “las formas de manifestación del género en Cuba” (que abarca 150 de las 200 páginas del volumen). El primero termina con el apartado “La explosión del género al triunfo revolucionario”. Allí se declara que “la ruptura necesaria se produce en diversas direcciones, pero todas apartadas del mito del ‘superhombre’ y de la violencia como paradigmas absolutos de la literatura de ciencia ficción” (43). Así, la historia de la ciencia ficción cubana comienza sólo después (y a consecuencia de) la Revolución.<sup>19</sup> Es este, en verdad, el único hito histórico en el campo de la ciencia ficción cubana, en la medida en que a partir de ese momento, todo el segundo capítulo se divide en apartados que tienden más a configurar una lista, antes que una organización articulada en una hipótesis de periodización. Esa organización ordena el *corpus* por categorías (las publicaciones, los temas, las novelas, la televisión, la poesía, el ballet, etc.), pero las publicaciones, los talleres y las definiciones se suceden unas a otras sin producir verdaderas rupturas salvo en lo que podría considerarse difusamente la “calidad literaria”. Esa calidad, a diferencia de, por ejemplo, el relato de Trujillo hasta la emergencia del “campo”, prescinde de su relación con el resto de la literatura cubana (nada se dice sobre Virgilio Piñera o Luis Rogelio Noguera, y apenas se menciona a

<sup>18</sup> Así, cuando describe *La corriente del golfo* (1955) señala que Juan Manuel Planas, su autor, aporta “poca lucidez a su texto al situar este dique imaginario como cause fundamental de la derrota colonialista y adjudicar además a Estados Unidos ‘la voz cantante’ en todo el proceso independentista cubano, lo que afecta las bases estructurales de su novela en buena medida, ya que se niega –implícitamente– el esfuerzo y la dedicación de los luchadores cubanos y su papel decisivo en la contienda libertadora. [...] Aquí la hipótesis tiene el carácter de regresión histórica, que considero solamente válida en los casos en que la trama revela la existencia de *otra dimensión*” (39). Trujillo también presenta, aunque de modo más matizado, esta tensión con el modelo norteamericano de la ciencia ficción: “[En los años sesenta] Sin embargo, los contenidos siguen estando subordinados, exceptuando en las obras mejores, a temas y enfoques ya utilizados por escritores norteamericanos y europeos. Las influencias de éstos aún son demasiado fuertes para que los autores latinoamericanos puedan quitárselas de encima. Los mejores, como ya he dicho, lo intentan y lo logran. En sus escritos se unen por igual la fantasía y la ciencia ficción para crear relatos en donde la poesía y la filosofía están más presentes que los hechos cuantificables del conocimiento científico” (129-130). Sin embargo, y como hemos visto, esa diferencia no invalida a los textos presos de la influencia.

<sup>19</sup> En la medida en que se imagina la identidad cubana como condensada en la identidad del estado revolucionario, ambas se identifican. Aquí consideraremos sólo el componente “nacional” de esta identificación, aunque bien podría considerarse el trabajo de Román como una poética socialista de la ciencia ficción.

Carpentier o Lezama todos escritores que bien podrían pensarse en relaciones cruzadas con la ciencia ficción o el relato especulativo), como si la historia de la ciencia ficción cubana sólo debiera medirse en función de su actualización de una “identidad cubana”, y no de un conjunto complejo de fuerzas en el ámbito literario.

Esa decisión produce desfases toda vez que el *corpus* no se acerca a la grilla, pero también y curiosamente, produce nuevas categorías. En efecto, el apartado “*Drácula*, un nuevo clásico al ballet cubano”, Román justifica su inclusión en el libro señalando que “la leyenda o el mito del vampirismo no parece constituir parte del acervo cultural de Cuba” (190), y que, sin embargo, en sus escritos póstumos Oscar Hurtado (figura central de la historia de la ciencia ficción que desarrolla Román) ofrece “una visión más cercana del vampirismo, cual si formara parte del extendido folclor cubano, y tan indisolublemente ligado a él como los ritos afrocubanos y nuestras raíces españolas” (192). Así, en un ballet inspirado en la obra de Hurtado, *Misión Korad* (estrenado en 1980) aparecían “vampiros metánicos”, de lo que Román concluye “Cuba tiene el mismo ‘derecho’ a incorporar la leyenda del vampirismo en su tradición cultural que los demás [sic] países de Europa” (194).

Como se ve, la inclusión de *Drácula* en el *corpus* se sostiene menos en una argumentación típicamente genérica, que en un argumento “de autoctonía”: la justificación de Román no depende de que el texto respete algún tipo de categoría propia de la ciencia ficción, sino, antes bien, de que represente, de alguna manera “lo cubano”.

Se produce así una historia en la que la ciencia ficción (un concepto) se “aplica” a los relatos identificados como de ciencia ficción: esa aplicación deja espacios en blanco (y el texto los menciona). Y sin embargo, a la vez, existen objetos que desbordan la grilla y que sólo pueden justificarse por su “aire de familia” con textos cubanos de ciencia ficción. Se trata, pues, de una lucha entre dos modos de entender la ciencia ficción, en el que alternativamente triunfa la identidad cubana o la grilla genérica, sin lograr en ningún punto una síntesis.

## 5. DE LAS CONCLUSIONES

Lo que permiten ver estas historias es una tensión entre dos modos de entender la relación entre el architexto que llamamos “ciencia ficción” y el *corpus* literario nacional.<sup>20</sup> Se trata, por una parte, de una descripción prescriptiva (Capanna, Román), que tiende a pensar el género como una matriz. Esa matriz se entiende como generalmente positiva, prestigiosa, una “herramienta para pensar”. Ese prestigio parece ser el producto de un entusiasmo tan injustificado como el rechazo general a que se somete al género en la

<sup>20</sup> Para Genette la architextualidad es “una relación completamente muda que, como máximo, articula una mención paratextual [...], de pura pertenencia taxonómica” (13). Del texto de Genette se desprende que la relación genérica es un modo privilegiado la relación architextual.

“crítica culta”: de ahí provienen las operaciones metagenéricas de Capanna y la condición de “parábola” que Román adjudica al género, de una necesidad de “hacer respetable” la ciencia ficción a los ojos de los que desprecian al género.<sup>21</sup> Esa operación prescriptiva se encuentra inevitablemente con las limitaciones del *corpus*: los productos de la ciencia ficción *in toto* no soportan tanto prestigio y entonces es necesario condenar las obras que no se adaptan a “la grilla”.

Por otra parte, es posible encontrar, en la historia de Trujillo una posición “inductiva”, con respecto al género: todo lo que se llama ciencia ficción, es ciencia ficción y la labor del crítico es explicar los recovecos y meandros de ese *corpus*. Y aún si Trujillo no se priva de dar su opinión, el modelo crítico le impide descartar los objetos “desafortunados” como “impropios”. Pero esa historia, a la vez, carece de regulaciones formales nítidas, recurre necesariamente a un conjunto alternativo de motivos (la historia, la ciencia, el mercado), lo que impide un diseño nítido y el texto toma la forma de un listado cronológico.

En este sentido, la historia de la ciencia ficción cubana de Román, apela a un doble sistema de justificación, la grilla y la identidad nacional, ambas aparentemente aisladas de la historia literaria general y las confronta en una operación en la que una se pretende expresión de la otra es una unión trascendente (en la medida en que no se plantean fallas o grietas que permitan ordenar el corpus pasado 1959). Esa trascendencia, sin embargo, se ve desbordada toda vez que el corpus no se ajusta a la grilla: existen espacios vacíos o bien textos que pertenecerían al género y que no “encajan” en ninguna categoría genérica.

Lo que, sin embargo, todas estas historia tienen en común es cierta dificultad para pensar esas líneas en una serie de reenvíos. Así, la historia de Capanna apenas si se detiene en las formas de la ciencia ficción argentina, como si lo que sucede en la Argentina debiera medirse por parámetros incompatibles con aquellos por los que se evalúa lo que sucede en la historia de la ciencia ficción en general. En otro sentido, lo mismo puede decirse de Trujillo, quien, cuando llega a la ciencia ficción que se reconoce como tal, se sustrae a los argumentos que pautaban su reflexión previa, dando a leer que la lógica del género en México es, en alguna medida, ajena a la historia como de la literatura mexicana. Al revés, la historia de Román imagina como inconvencional la forma del género, como si la ciencia ficción fuera siempre igual a sí misma y los modos de la ciencia ficción cubana no modificaran, no pudieran pensarse como fuerzas activas en la transformación de la matriz genérica.

El “rótulo” que menciona Gaut vel Hartman permanece, pues, autotélico en su diferencia. O bien existe en sí mismo, por fuera de las constricciones propias de la literatura nacional y de una descripción teórica (Capanna), o bien se aísla de la lógica literaria general (Trujillo) o bien articula conflictivamente una y otra dimensión (Román).

<sup>21</sup> La operación, por supuesto, no es privativa de estos autores ni de la crítica de ciencia ficción. Puede encontrarse, por ejemplo en cierta reivindicación contemporánea del policial (De Rosso).

El desafío, pues, radica en pensar en qué medida una serie afecta a la otra. Si se quiere, se trata de qué es lo que hacen las formas nacionales de la ciencia ficción con el rótulo “ciencia ficción” y alternativamente, qué es lo que hace el rótulo “ciencia ficción” con las literaturas nacionales. La “compulsiva fidelidad” que señala Gaut vel Hartman resulta, entonces, inexplicable porque la emergencia del rótulo “ciencia ficción” sigue explicándose sólo en relación consigo misma.

Pensar esos reenvíos, los préstamos y pasajes que existen entre ciencia ficción y literatura general parece la tarea pendiente para una historia futura.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Capanna, Pablo. *Ciencia ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro, 2007.
- Cohen, Marcelo. “La ciencia ficción y las ruinas de un porvenir”. *Punto de vista* 22/65 (1999): 17-23.
- De Rosso, Ezequiel, ed. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá: Alcalá Grupo Editorial, 2011.
- Gaut vel Hartman, Sergio. Prólogo. *Latinoamérica fantástica*. Barcelona: Ultramar, 1985.
- Genette, Gérard. “Cinco tipos de transtextualidad; entre ellos, la hipertextualidad”. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989. 9-17.
- Gunn, James. “Toward a Definition of Science Fiction”. *Speculations on Speculation. Theories of Science Fiction*. James Gunn y Matthew Candelaria, eds. Maryland: The Scarecrow Press, 2005. 5-12.
- Jameson, Fredric. “The Barrier of Time”. *Archaeologies of the Future*. Nueva York: Verso, 2007. 85-106.
- Román, Nelson. *Universo de la ciencia ficción cubana*. La Habana: Ediciones Extramuros, 2005.
- Schaeffer, Jean-Marie. “Resumen histórico de algunos problemas teóricos”. *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal, 2006. 5-44.
- Snow, C.P. “La conferencia Rede”. *Las dos culturas y un segundo enfoque*. Madrid: Alianza Editorial, 1977. 9-61.
- Steimberg, Oscar. “Proposiciones sobre el género”. *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991. 31-75.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. *Los confines. Crónica de la ciencia ficción mexicana*. México: Grupo Editorial Vid, 1999.