



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades.  
Departamento de Literatura.

“PANORÁMICA DE LA CIENCIA FICCIÓN MEXICANA:  
MUNDOS POSIBLES Y UTOPIÍA EN *RUIDO GRIS* DE JUÁN JOSÉ ROJO.”

Informe final del Seminario de Grado “Violencia y Ciudadanía en la Narrativa Chilena y Latinoamericana” para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica con  
Mención en Literatura.

Profesora Guía: Darcie Doll Castillo.

Alumno: Javier Cabrera Hormazábal.

Santiago, Chile.

ENERO de 2013.

*<< Somos prehistoria que tendrá el futuro,  
somos los anales remotos del hombre.  
Estos años son el pasado del cielo;  
estos años son cierta agilidad  
con que el sol te dibuja en el porvenir,  
son la verdad o el fin, son Dios.  
Quedamos los que puedan sonreír  
en medio de la muerte, en plena luz. >>*

Silvio Rodríguez, "Al final de este viaje".

## Índice.

Palabras Preliminares.	4
Introducción. Sobre la ciencia ficción	5
Capítulo 1. Ciencia ficción en Latinoamérica y México	9
1.1 Latinoamérica.	9
1.2 México	11
Capítulo 2. Mundos Posibles y Utopía	21
2.1 Lo fantástico y los mundos posibles.	21
2.2 Caminos de la Utopía.	26
2.3 Cierre utópico	29
Capítulo 3. <i>Ruido Gris</i> .	33
3.1 Contexto de producción: sobre los premios “Kalpa”.	34
3.2 Mundos posibles e Interdiscursividad en <i>Ruido Gris</i> .	34
3.3 Antiutopía en <i>Ruido Gris</i> .	43
Conclusiones.	49
Bibliografía.	50

## Palabras Preliminares.

La ciencia ficción es una escuela ingeniosa, mágica, atrevida, y por sobre todo llena de vida. Y goza de buena salud porque ha sabido cultivar herramientas para ganarse el puesto que actualmente ocupa. Las batallas particulares que han tenido que dar los más grandes de sus mártires, la han hecho incluso sin saber qué era lo que dejaban; heridas que no se pueden cerrar, heridas de los cuerpos de otros tiempos y de otros mundos.

En lo personal, conocí este género bajo las mismas condiciones que tantas veces se han criticado en la ciencia ficción: sentado frente a un computador, pasando horas jugando *Deus Ex* (quizá la única y verdadera obra de ciencia ficción de todos los tiempos) *Chrono Trigger* y *Starcraft* (un sentido apretón de mano también a tantos y tantos “geeks” incomprendidos). Contemplé los guiones de las historias jamás antes imaginadas en la literatura, obras maestras a la altura de Asimov y K. Dick y vi también seres nunca antes imaginados, que componían una ambientación oscura, desacralizada, antinatural. Nadie sabe nada. Pocos reconocen que las bandas sonoras de estos videojuegos pueden hacer que te enamores de un concepto multiforme, de un recuerdo de infancia que llena el vacío de esta vida sin sentido.

Este trabajo está dedicado a todos quienes miran con buenos ojos a este arte de arruinar las perspectivas y de hacer creer que pueden existir otras realidades, que pueden estar ahí para bien o para mal (según el gusto del cienciaficcioneo), también a quienes en la actualidad se dedican a escribir, dibujar, diseñar y componer las más variadas obras de ciencia ficción, y a quienes se toman en serio el deber autoimpuesto que alimenta una causa noble, con rigor científico, haciendo teoría, acopiando material y diseminando el gusto, que es un gusto adquirido porque el licor es amargo, la paga mala y el aplauso deja que desear.

Me desprendo de lo generado en este parto y se lo envió a mis padres, ya que ellos sabrán qué hacer con esta parte de mí. Que de mi pluma ellos tengan la conciencia de que todo esto es posible gracias a ellos. De igual modo agradezco enormemente los consejos, la disposición y la ayuda que la profesora Darcie Doll me brindó durante el tiempo que estuve haciendo este trabajo. Sin su intervención este mamotreto hubiera sido un rotundo fracaso.

## Introducción. Sobre la ciencia ficción.

“Mi casa no era mi casa. Estaba llena de detalles que a mí nunca se me hubieran ocurrido. Y, sin embargo, encontré ropa de mi talla que desconocía. Yo la compré. Mi otro yo. Lo que conduce a caminos no muy gratos. En otras palabras, mi existencia en este lugar”.

“El Viajero”. José Luis Zarate.

En este trabajo pretendo hacerme cargo de dos ideas sobre la ciencia ficción no tan explotadas por la teoría de las últimas décadas, con algunas excepciones de autores como Fredric Jameson, cuya propuesta teórica me ha inspirado a realizar este trabajo. El primero de estas problemáticas es la de las posibilidades de la utopía y de los temas asociados a su conceptualización, y la literatura de ciencia ficción. De tal modo, en esta tesina se indagará sobre las semejanzas que tiene el proceso creativo del autor en la ciencia ficción con el del autor utópico. Esto implica profundizar en el concepto de “utopía” desde un análisis de su forma y temas en la tradición y la recuperación que hace la ciencia ficción de ella. El segundo aspecto tiene relación con los mundos posibles creados en esta literatura, y la manera en que estos aúnan el quehacer cotidiano del tiempo presente con un discurso sobre un imaginario tecnológico y su implicancia en la sociedad. Además de cómo, por qué y desde dónde arrancan estos mundos creados en la ficción. Estos dos aspectos además serán los utilizados para realizar un análisis de la obra *Ruido Gris* de Juan José Rojo.

Un segundo objetivo va a ser el de caracterizar a la ciencia ficción mexicana a partir del cotejo de un recorrido de su historia, desde sus inicios hasta la década de 1990 y la relación de esta producción regional con la norteamericana y europea. Dentro de los criterios que se utilizaron para definir estas líneas investigativas están los propuestos por el historiador de ciencia ficción Miguel Ángel Fernández, quien además de poseer una de las más importantes voces sobre el tema en México, se enfoca en hacer estudios comparativos entre las obras literarias que componen el corpus de la literatura de ciencia ficción mexicana, indagando en qué forma el género se va nutriendo de nuevas aristas a partir de la óptica de la realidad nacional, y que le

permiten generar un sello de identificación que lo distingue de otras localidades en América y Europa.

A continuación se tratará brevemente el asunto de las características de la ciencia ficción como género literario heredero de la narrativa fantástica y para tal efecto el foco de atención estará puesto sobre un parámetro particular de la teoría de la ciencia ficción, que es el de definir su forma y sus temas a partir de sus características esenciales. Los textos que entran en esta categoría literaria son obras artísticas pensadas desde su génesis para un público masivo y en base a una estructura formal cuya unidad temática es la posibilidad de la ocurrencia de hechos en el futuro y en base a los márgenes tecnológicos del presente. Luis Vaisman en un texto de 1985 nos señala que si bien, la ciencia ficción nació como un género literario, “este traspasó desde temprano los límites del soporte sígnico puramente verbal, manifestándose de esta manera como una especie del relato en general”.

Siguiendo en la línea de Vaisman, la discusión sobre la particularización y la distinción de la ciencia ficción, junto al establecimiento de sus características temáticas y formales, se instala primeramente en las evidencias empíricas que testimonian su existencia, dentro de las cuales encontramos la identificación de su nombre en medio de la comunidad y el circuito social de difusión, la existencia de discursos descriptivos sobre el género y una convención genérica puesta en operación cuando se elaboran nuevos textos<sup>1</sup>. Y según esto, la ciencia ficción ha sido concebida para bien o para mal, justa o injustamente a lo largo del tiempo, como un producto para las masas, que se ajusta a un molde formal y que se ocupa de enunciar una cierta cantidad de temas recurrentes (viajes espaciales, contacto con extraterrestres, construcción de realidades alternas, etc). De tal manera queda expuesto en el criterio editorial de Hugo Gernsback, quien para compilar un corpus de relatos para la revista *Amazing Stories*, propuso indirectamente la siguiente definición que, según Vaisman, le da a la ciencia ficción la fuerza necesaria para que sea considerada como un género consciente de sí mismo: el relato de ciencia ficción se caracteriza “por exponer un tipo de historias que, tomando como punto de partida un(os) hecho(s) científico(s), se desarrollarán como develación narrativo-descriptiva sistemática de las

---

<sup>1</sup> Vaisman, 1985. páginas 7 y 8.

consecuencias lógicas que dichos hechos podrán tener para el futuro de la humanidad”<sup>2</sup>. Esta definición enuncia la posibilidad de encontrar en los relatos de ciencia ficción una “estructura secuencial” que integra en la fabulación hechos científicos con una *visión profética*. Además, está el hecho de que bajo la mirada pragmática de la ciencia ficción, estos hechos científicos (avances tecnológicos y científicos) tienen su origen en el universo de expectativas del lector, construida desde su experiencia real, y desde la cual se articula la posibilidad de reconocer el futuro profetizado (rasgo futurista de la ciencia ficción) como un futuro posible.

Tzvetan Todorov en su libro *Introducción a la literatura fantástica* ubica a la literatura de ciencia ficción en una categoría de “literatura de masas”, y no serían sus textos por lo tanto, de los del tipo específicamente literario. Señala que sólo este tipo de literatura de masas “debería exigir la noción de género, que sería inaplicable a los textos específicamente literarios”<sup>3</sup>. Por otro lado, declara que la ciencia ficción pretende explicar lo sobrenatural (el elemento fantástico presente en los mundos imaginados) de manera racional, “pero a partir de leyes que la ciencia contemporánea no reconoce”<sup>4</sup>. Más adelante agrega que “los mejores textos de ciencia ficción se organizan de manera análoga. Los datos iniciales son sobrenaturales [...] El movimiento del relato consiste en hacernos ver hasta qué punto estos elementos aparentemente maravillosos están, de hecho, cerca de nosotros y son parte de nuestras vidas”<sup>5</sup>.

Siguiendo con el fenómeno de la representación en la ciencia ficción, hay que señalar que ésta opera como un constructo artístico (posteriormente en el capítulo dedicado a la utopía, lo llamaremos “artefacto”) “no desde un marco subversivo, sino mediante la puesta en práctica de la subversión de todo discurso fiable y por la instalación de márgenes posibles de lo representable de una efectiva alteridad <sup>6</sup>”, en otras palabras, la ciencia ficción se centra en su fuerza interna y en cómo se las ingenia para representar lo irrepresentable o lo inesperable y

---

<sup>2</sup> Vaisman, 1985. Páginas 9 y 10.

<sup>3</sup> Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premia, S.A., 1982.

<sup>4</sup> Todorov, 1982. Página 31 en la edición <on-line> del texto.

<sup>5</sup> Todorov, 1982. Página 91.

<sup>6</sup> Vásquez, Malva: “Metarrelatos, espejos y mundos posibles en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius de Borges”. Acta literaria N° 42, 1 sem., 2011.

hacerlos posibles, de tal modo que en ciertas narraciones de ciencia ficción que auto-examinan al género desde una escritura meta-ficcional, va a ser posible comprobar esta reflexión interna que ocurre en el proceso de ficcionalización.



## Capítulo 1. Ciencia Ficción en Latinoamérica y México.

Mientras se trate de definir a los géneros fenomenológicamente, a partir de figuras retóricas gastadas e inofensivas, no se va a llegar a ningún lado [...] La apuesta más fuerte que tienen los subgéneros hoy en día, aquí en México, es mantenerse indefinibles y, a partir de ahí, buscar la variedad [...] cualquier intento de hacerlas permanentes es su mayor riesgo.

*Bastardos y fronteras: Los subgéneros en México*, Pepe Rojo.

### 1.1 Latinoamérica.

Los primeros análisis críticos sobre la ciencia ficción latinoamericana surgieron en la década de 1960 y recién hacia mi 1998 se hizo el primer conteo regional de la producción literaria y crítica ligada a estos países<sup>7</sup> dejando como resultado los siguientes datos: 981 revistas y fanzines, 102 cuentos publicados en recopilaciones no especializadas, 253 antologías, 373 novelas y 134 ensayos, provenientes de 15 naciones de América Latina. Además, Argentina es el país más prolífico en publicaciones de nuestra corriente literaria (623 títulos), seguido por México<sup>8</sup> (459 títulos), Brasil (330 títulos), Chile (111 títulos) y Cuba (76 títulos)<sup>9</sup>. En un texto que prologa una compilación de textos de ciencia ficción y fantasía en Latinoamérica<sup>10</sup>, Elvio Gandolfo señala sobre estos países que “tal vez no sea muy errado relacionar este hecho con su

---

<sup>7</sup> Ibid. Fernández.

<sup>8</sup> En texto que compila los nombres de todas las obras de ciencia ficción y textos relacionados con ella en México, por Gonzalo Martré, la cifra, hasta 2002, asciende hasta 963.

<sup>9</sup> Ibid. Fernández.

<sup>10</sup> Se intuye esto puesto que se enuncia en la escritura de este pequeño texto que constituye una parte introductoria de un libro compilatorio de obras de autores como Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Armonía Somers, Salvador Garmendia, Juan José Arreóla, Clemente Palma, Ángel Bonomini, Silvina Ocampo, Enrique Anderson Imbert, Pablo Palacio, Jacques Stephen Alexis, Juan Rulfo, Alejandro Jodorowsky, entre otros. Sin embargo en el proceso de esta investigación no ha sido posible dar con el título original de este trabajo, por lo que la referencia queda limitada al título del artículo y al nombre de quien lo firma.

carácter de países con mayor desarrollo industrial”. Así mismo, como particularidad de este género de la categoría del relato, el término de ciencia ficción, a nivel de una difusión cada vez mayor, se comenzó a popularizar en Latinoamérica durante la década de los años 50, fecha que coincide con la publicación masiva de traducciones de revistas norteamericanas de renombre<sup>11</sup>.

El autor brasileño André Carneiro señala con una postura muy crítica que:

Estoy totalmente persuadido que ellos nos tienen temor, creo que se han quedado sin ideas y se han puesto muy reiterativos en los temas. Constantemente me aclaraban que nosotros no escribíamos Ciencia Ficción, que nosotros no debemos editar en Estados Unidos, que nosotros escribimos Realismo Mágico. En fin, ellos cuidan su mercado y lo hacen porque ven con temor nuestra gran imaginación, nuestro humanismo contra su materialismo, nuestra solidaridad contra su frialdad, nuestras ganas de trabajar en conjunto contra su individualidad<sup>12</sup>.

La literatura de ciencia ficción en Latinoamérica durante mucho tiempo se consideró como una manifestación más de la literatura fantástica. Este efecto está dado mayoritariamente por la percepción que se tiene a nivel internacional del mal entendido “realismo mágico”: “Because of their European neighbors, perhaps, Spain had some early SF experience, but Latin America was more isolated... Latin America’s major contribution to science fiction and fantasy (and literature itself) has been “magic realism ”<sup>13</sup>. A pesar de todo, no conviene ni parece posible hablar de una ciencia ficción homogénea a lo largo de la distribución geográfica de Latinoamérica. Cada nación ha sabido teñir con sus propios oleos y no en todos lados el impacto ha sido igual. En México, por ejemplo, es muy fuerte la influencia de un subgénero de la ciencia ficción como el “cyberpunk”, producto de su carácter limítrofe con Estados Unidos. También se da el caso que en Latinoamérica no hay muchos autores que se dediquen de tiempo completo a escribir ciencia ficción, y abundan de manera contraria los autores que incursionan una o no demasiadas veces

---

<sup>11</sup> Gandolfo, Elvio: “Literatura fantástica y de ciencia ficción en América Latina” (artículo). Sin datos editoriales.

<sup>12</sup> Fernández, Miguel Ángel: “Más Allá de lo Imaginado: La Antología que Hizo Historia”. En <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?cve=11:06>

<sup>13</sup> Gunn, James: “The Road to Science Fiction”. Volume 6: Around the World (1998). Cita destacada por Fernández en el artículo ya mencionado.

en el género, teniendo en algunos casos, la suerte de componer obras de calidad<sup>14</sup>. Región con pocos cultivadores, pero a pesar de esto, “estos pocos autores se han caracterizado por utilizar este género como una herramienta de transformación social, como un vehículo idóneo para introducir nuevas ideas y conceptos”<sup>15</sup>.

A pesar de todo se puede afirmar que la ciencia ficción en Latinoamérica es sumamente heterogénea en cuanto a los temas que trabaja, algunos de corte filosóficos, del espacio y el tiempo y de la identidad del ser humano, y no existen puntos de alguna línea evolutiva ni temas que atraviesen a todas las naciones. Hay momentos comunes como por ejemplo que durante los años 60 del siglo XX, en países como Chile, Argentina, Chile, Brasil y Cuba, se comienzan a consumir gran cantidad de traducciones de revistas y novelas estadounidenses y europeas. Desde aquí hasta los años 80 se puede ver como cada país va integrando su realidad local a los relatos, dando pie de inicio a lo que actualmente se puede observar en las literaturas de cada localidad: se expande el comic retro-futurista, se entremezclan aspectos de la cultura indígena, la mitología y los relatos fantásticos tradicionales con el sustrato científico propio de la ciencia ficción, se comienzan a notar marcas en el lenguaje provenientes de la realidad particular de cada comunidad lingüística, finalmente la producción latinoamericana, más cercano a los años 90, comienza a ser reconocida a nivel internacional.

## 1.2 México.

La literatura de ciencia ficción mexicana a lo largo de su historia, una historia de más de 230 años, se encuentra vastamente nutrida de hitos personales, siendo que en algunos casos incluso se ha adelantado a los temas presentes en obras canónicas de este género, reconocidas a nivel global. Sin embargo a los ojos del mundo europeo y anglosajón (el espacio cultural que tiene la jurisdicción sobre el resto del mundo en materia de ciencia ficción, por ser la cuna del

---

<sup>14</sup> En México los autores que publicaron una sola vez algún texto de ciencia ficción hasta 2002 fueron 261. Los que lo hicieron 2 veces 50, los que publicaron 30 veces 19, 4 veces 12 y 5 veces o más 50. Fuente: Martré, Gonzalo: *La ciencia ficción en México*. DF, México. Instituto Politécnico Nacional. 2004.

<sup>15</sup> Trujillo, Gabriel: “La ciencia ficción y la ciencia ficción mexicana” Recurso online en [www.ciencia-ficcion.com.mx](http://www.ciencia-ficcion.com.mx) – link: <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:01> (Última consulta: 3 de septiembre de 2012)

prestigio de este género a nivel global) la producción mexicana no es más que un asunto literario menor. Los estudios críticos serios y comprometidos con la ciencia ficción mexicana tienen una antigüedad que no supera los 60 años y la diseminación de las obras y autores por el espacio cultural de México se debe al trabajo personal y colectivo de los fanáticos de este género recién a eso de los años 90. Antes de eso toda la producción crítica estaba avocada en hacer encajar esta literatura regional en los estándares internacionales, y la producción literaria de ciencia ficción en México y también en Latinoamérica tendía a recuperar los temas clásicos o definitivamente a imitar obras de autores como Bradbury, Wells, Wolfe, Huxley, K. Dick o Asimov, dejando de lado por mucho tiempo la posibilidad de darles un sello local motivado por las particularidades sociales y demográficas. Miguel Ángel Fernández, un escritor y crítico literario mexicano, señala sobre este asunto de las literaturas regionales que “para subsanar estas inadvertencias, es necesario reconocer una problemática particular de la ciencia ficción de las regiones periféricas, que importa tanto a los propios países de estas regiones, como a los estudios generales de la ciencia ficción”<sup>16</sup>.

Quiero dividir esta problemática planteada en dos líneas de investigación, siendo la primera de ellas la que tiene relación con el desarrollo histórico de la ciencia ficción mexicana, desde sus anales en el siglo XVIII hasta la última década de los años 90 en el siglo XX. La segunda línea investigativa busca indagar en la influencia que las literaturas norteamericana y europea (principalmente la literatura rusa) ejercieron sobre la mexicana, a nivel de los temas y en la forma de comprender las posibilidades artísticas y de crítica social de un movimiento literario en cuestionamiento constante.

En el año 2004, se da a luz en México el más dedicado y por ende completo trabajo sobre la ciencia ficción Mexicana, *La ciencia ficción en México*, libro que contiene una investigación dirigida por Gonzalo Martré. Se divide en 3 secciones: a modo de introducción incluye dos trabajos críticos de Miguel Ángel Fernández y Jorge Martínez Villaseñor, dos destacados historiadores del género en el terreno mexicano, titulados respectivamente por cada autor “Hacia una vindicación de la ciencia ficción Mexicana” (reedición de su texto “Panorama de la ciencia

---

<sup>16</sup> Ibid. Fernández.

ficción mexicana” (escrito algunos años antes) y “¿Qué papel juega en el conjunto de la ciencia ficción mexicana el escritor que incursiona una sola vez en el género?”, un interesante artículo que busca legitimar y destacar la importancia, dentro del campo cultural latinoamericano, de los autores que por mucho tiempo han permanecidos ocultos o se han perdido de vista en el tiempo por haber incursionado tan solo una vez en el género de ciencia ficción. También el trabajo de Martré contiene una breve antología de cuentos poco considerados o de plano desconocidos al momento de componer las escasas 10 antologías de narrativa de ciencia ficción escritas hasta el año 2002, pero que sin duda poseen talento suficiente como para ser reconocidas definitivamente. En una tercera sección de este trabajo tenemos un increíble catálogo de todas las obras literarias de ciencia ficción (tanto narrativas, de poesía y obras teatrales) y textos críticos publicados desde 1775, acompañados de cuadros estadísticos y un importante desglose de todos los cuentos ganadores o mencionados en los distintos concursos de ciencia ficción y fantasía realizados en México desde los años 80.

Gonzalo Martré, fue durante muchos años director de la Asociación Mexicana de Ciencia ficción y Fantasía, la AMCYF, organización que se dedicó desde finales de la década de 1980 a potenciar las letras nacionales que trataran los temas de ciencia ficción y fantasía (como apunta su nombre), entregando premios a las obras más innovadoras, dándole tribuna a un movimiento cultural en auge.

Miguel Ángel Fernández Delgado, uno de los mayores colaboradores de Martré en la composición de este monumental trabajo, propone en su artículo “Hacia una vindicación de la ciencia ficción Mexicana” una periodización de cuatro etapas para la ciencia ficción en México: “Precusores” (1775 - 1933), “Primeras revistas especializadas” (1934 - 1963), “Primera generación de autores mexicanos de ciencia ficción” (1964 - 1983) y “Autores contemporáneos” (1984 - 2002). A continuación expongo una mirada de cada momento.

Desde sus inicios en 1775 con el cuento “Sizigias y cuadrantes lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un anctítona o habitador de la Luna”, de Manuel Antonio de Rivas, la ciencia ficción en México a tratado varios (si no todos) de los grandes temas de la ciencia ficción a nivel global. Precisamente el cuento de Fray Manuel Antonio de Rivas inaugura

este género con el tópico del viaje a la luna. Por otro lado, en 1919, la primera novela de ciencia ficción mexicana del siglo XIX *Eugenia*<sup>17</sup>, escrita por Eduardo Urzaiz Rodríguez, trata el tema de un mundo utópico por primera vez en México<sup>18</sup>. De ahí en adelante la ciencia ficción en México va urdiendo un historial de hitos (todos fascinantemente recopilados en el libro de Martré), de donde podemos rescatar “la primera obra de teatro de ciencia ficción”, el *Juicio de Dios de Germán Lizt Arzubide* (1931); “primer viaje en el tiempo” en *Palamás, Echevete y yo o El lago asfaltado*, de Diego Cañedo (1945); “primera mención de la ingeniería genética” en “el remoto porvenir”, capítulo especial del libro *La armonía del universo*, de Juan Nepomuceno Adorno (1862), entre otros.

Existe en la actualidad un acuerdo por parte de la mayoría de los teóricos de la ciencia ficción, que la novela gótica *Frankenstein* escrita por Mary Shelley en 1818, reúne los elementos característicos de relato de ciencia ficción moderno, tal como lo señala Brian Aldiss: una búsqueda por la definición del hombre y su posición en el universo basada en el avance, aunque sea confuso, del conocimiento científico<sup>19</sup>. Previo a este hito, la literatura que se acerca a esta definición es considerada como “protociencia ficción”. Sucede que es difícil reconocer que pueda haber existido antes de 1818 una obra literaria considerada como una auténtica obra de ciencia ficción, sin embargo ya 1775 el fraile franciscano Manuel Antonio de Rivas, publica el relato “Sizigias y cuadraturas Lunares” (1775) por ende cae bajo este rótulo de “protociencia ficción”, sin embargo, ya deja ver por el tema del viaje a la luna, previamente desarrollado durante el siglo XVII algunas personalidades como Francis Godwin, y Johannes Kepler<sup>20</sup>, las características más relevantes de la ciencia ficción moderna, según como propone el propio Miguel Ángel González: búsqueda de verosimilitud científica, cálculos geográficos, físicos y astronómicos, extraterrestres, sátira social y una velada utopía ilustrada.

---

<sup>17</sup> De esta manera queda consignado en casi la totalidad de los estudios cotejados. La primera novela de ciencia ficción en toda la historia mexicana es *Querens*, de Pedro Castera, publicada en 1890.

<sup>18</sup> Ramírez, José Luis: “Ciencia ficción mexicana” en <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:03>

<sup>19</sup> Fernández, Miguel Ángel: “Breve historia de la ciencia ficción Mexicana” en <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=11:05>

<sup>20</sup> Ramírez, José Luis: “Ciencia Ficción Mexicana”.

Entre 1844 y 1900 se escribe una serie de obras narrativas de ciencia ficción en México, en su mayoría cuentos, donde se explota la veta futurista de los considerados precursores del género: “México en el año 1979” (1884) por Fósforos Cerillos (seudónimo de Sebastián Camacho y Zulueta); “Gacetín de Mérida” (1849) por Jerónimo del Castillo; “El remoto porvenir” (1862) de Juan Adorno; “Un viaje celeste”, “El Domingo” y “Rosas y Fresas” (los tres de 1872) por Pedro Castera, “El interés del dinero, el periodismo en la antigüedad y la guerra y los ejércitos” (1898) por Natalis (posible seudónimo de Amado Nervo) y “El buque negro” (1900) de José María de los Barrios.

En 1890 y entre medio de estas escasas obras literarias, se publica la primera novela moderna de ciencia ficción mexicana, titulada *Querens*, escrita por Pedro Castera. Esta novela se trata de “los experimentos de un científico que intenta, por medio de la hipnosis, conseguir que una hermosa mujer presa de un sonambulismo irreversible, copie sus sentimientos e inteligencia”<sup>21</sup>. Pedro Castera publicó también otras novelas cortas como *El Tildio*, *Los maduros*, *El boceto de un cuadro* y *Rosas y fresas*, pero en ninguna de ellas volvió a incursionar en la ciencia ficción, más bien, se dedicó a desarrollar principalmente el tema de la minería, inaugurándolo en las letras mexicanas<sup>22</sup>. Un autor que se destacó por precisamente lo contrario, producir una gran cantidad de obras de ciencia ficción, fue Amado Nervo, cuyo trabajo es el primero lo suficientemente vasto como para producir una compilación personal. *Obras completas* de Amado Nervo fue publicado en 1906 y contiene 8 cuentos, 5 microcuentos, 2 diálogos, un ensayo y un poema, “Kalpa”, obra que le da el nombre a uno de los más importantes certámenes de ciencia ficción en México, los premios Kalpa. Nervo pretendía advertir sobre una mala orientación del desarrollo científico y tecnológico, proponiendo constantemente a través de la futurología diversas hipotéticas predicciones acerca de su impacto en la sociedad mexicana. Julio Verne y H.G Wells fueron parte de las influencias de este autor.

Si bien *Querens* tiene actualmente el título de “la primera novela mexicana de ciencia ficción”, durante muchos años se pensó que este puesto le correspondía a *Eugenia: esbozo*

---

<sup>21</sup> Reseña de la novela en el sitio web <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:03>

<sup>22</sup> Mata, Óscar: La novela corta mexicana en el siglo XIX. UNAM. México, DF. 2003.

*novelesco de costumbres futuras* (1919), escrita por Eduardo Urzaiz. La aclaración se la debemos a la advertencia hecha por Alberto Chimal y Gabriel Trujillo, dos importantes historiadores del género, quienes dieron tardíamente con la obra de Castera. Aun así, Eugenia es reconocida hasta hoy como una de las obras más importantes de este período precursor de la ciencia ficción en las letras mexicanas, y es considerada además como una novela revolucionaria a nivel internacional:

Eugenia trata sobre la vida en Villa Utopía, capital de la Subconfederación de Centroamérica en el año 2218, ciudad en la que las autoridades ejercitan un control absoluto sobre la sociedad. Al estilo de *La República de Platón*, los varones de mayor atractivo físico y equilibrio psicológico son seleccionados para servir como reproductores oficiales de la especie por un año. El programa de gobierno para la eutanasia y la esterilización de todas las personas con defectos físicos o mentales y de quienes han llegado a la edad de cincuenta años, han hecho innecesarias las prisiones, los manicomios y los hospitales para los incurables<sup>23</sup>.

La descripción de la novela hecha por Miguel Ángel Fernández da cuenta de las semejanzas que esta posee con *Un Mundo Feliz* (1932) de Aldous Huxley. Por lo tanto, podríamos estar en presencia de un mundo distópico contenido en un relato mexicano unos 13 años antes que a la obra que se constituye como uno de los principales referentes de este tema.

Para los autores de ciencia ficción que van desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX (aproximadamente hasta 1930) hay tres autores que se convirtieron en sus principales influencias, llegando a crear incluso verdaderas “escuelas” en torno a sus ideas. Me refiero a Edgar Allan Poe, Julio Verne y H.G Wells. Según Gabriel Trujillo, la ciencia ficción mexicana recibe de Poe una “visión tamizada por el terror y la ambientación romántica de sus escenarios”, y de Verne “el tema de la ciencia y el progreso, a través de experimentos increíbles para su época”<sup>24</sup>. Esto provocó que en las obras de autores como Pedro Castera o Amado Nervo no existiera la preocupación de divulgar los avances tecnológicos de su tiempo, sino que esperaban que fueran textos donde se consumen las extrañas nupcias de la narrativa fantástica con el positivismo filosófico imperante.

---

<sup>23</sup> Fernández, Miguel Ángel. “Breve historia de la ciencia ficción mexicana”.

<sup>24</sup> Trujillo, Gabriel: *La Ciencia Ficción y la Ciencia Ficción Mexicana* en <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:01>



La obra de Verne se destacaba en su tiempo por demostrar las posibilidades de un desarrollo de la ciencia y la tecnología que le permitiera al hombre superar cualquier conflicto a nivel social. Varios de los autores consignados como los predecesores de la ciencia ficción mexicana tuvieron este positivismo optimista como punto de apoyo. En México autores como Pedro Castera, José María Barrios y el mismísimo Amado Nervo se ven motivados a escribir a las usanzas de Verne. Sin embargo, ya hacia finales del siglo XIX, el renombre de Verne se ve opacado por la figura naciente de H.G Wells, quien se convierte en el primer autor británico de renombre. Wells, más preocupado por las consecuencias sociales del desarrollo científico, logra asentarse en México ya por los primeros decenios del siglo XX y se posiciona como el mentor intelectual de toda una generación de autores mexicanos de ciencia ficción. Investigadores como Trujillo, Martré y Fernández sugieren que la obra de Amado Nervo se constituye como un punto de convivencia entre ambos autores, aunque sin embargo, este prefirió desarrollar en su escritura “un tratamiento más cálido y humano de los temas científicos y tecnológicos que abordaba, lejos de las frías e inaplazables creencias en el progreso lineal y sus mecanismos que por lo general lo hacen los anglosajones en sus obras”. Hasta muy entrado el siglo XX Verne y Wells seguirán apareciendo sucintamente como influencias de los autores mexicanos, sin embargo, *el* “tratamiento humanista de los seres humanos y mecánicos, seguirá siendo, hasta el presente, la piedra de toque de la producción mexicana”<sup>25</sup>.

En términos de los autores que influenciaron a la ciencia ficción mexicana del siglo XX, no vemos grandes cambios hasta que en los años sesenta surgiera una nueva generación de autores, en los que se comienza lentamente marcar un sello propio. El cambio solo se da después del período de “las revistas especializadas”. La primera revista que se dedicó a publicar periódicamente cuentos de ciencia ficción fue *Emoción* (1934), un magazine quincenal dirigido por Alfredo García. Sin embargo esta y otras revistas de la época como *Fantásticos* (1948) y *Enigmas* (1955) solamente se dedicaban a recompilar y traducir cuentos y otras revistas americanas como *Fantastic Story Magazine* y *Startling Stories*. La editorial *Novaro* publica en 1957 una traducción de la revista *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (vigente desde

---

<sup>25</sup> Fernández, Miguel Ángel: “Breve Historia de la Ciencia Ficción Mexicana”.

1949) bajo el nombre de *Ciencia y Fantasía*, en la que se enfatizaba una preocupación literaria, psicológica y social en desmedro del contenido científico.

En 1964 aparece en México la revista *Crononauta*, dirigida por el archiconocido colombiano René Rebetez y por Alejandro Jodorowsky y publicada por editorial *Club mexicano de ciencia ficción y fantasía*, una entidad no lucrativa. Se transforma esta publicación en la primera en publicar a autores mexicanos de ciencia ficción y fantasía, y se presume que es la primera en contener sólo a autores en lengua española. A pesar de que esta revista sólo alcanza a dar a luz a tan solo dos ejemplares, marcó un antes y un después en las ciencia ficción mexicana.

Algunos antecedentes que permiten ver con más claridad los nuevos cambios que posibilitan una mayor aceptación de este subgénero literario, lo que posibilita también la conformación de la primera generación de autores de ciencia ficción en México (donde figuran Juan Aroca Sanz, Carlos Olvera, Agustín Cortés Gaviño, Antonio Sánchez, Irene Gutiérrez y Jorge Tenorio, entre otros) recién hacia los años 60, son los siguientes: La publicación de *Crononauta* y la apertura del espacio cultural mexicano a reconocer a los primeros autores de ciencia ficción como tales. Durante estos años la ciencia ficción se reenfocó, además, hacia la valoración de lo humano y se comienza a dejar de lado lo tecnológico. También desde 1964 hasta 1984, mayoritariamente, las revistas y fanzines dedicados a la ciencia ficción productivizaron la tarea de traducir textos de autores soviéticos, anglosajones y norteamericanos, como las revistas *Espacio* y *Cosmos 2000* en la década de los 70, lo que sin duda avivó el ánimo y elevó la percepción y el nivel de la discusión en torno a este género literario. En 1966, Rebetez escribe su ensayo “La ciencia: Cuarta dimensión de la literatura”, el que fue utilizado incluso como libro de texto en las secundarias oficiales, debido a la publicación que hizo la *Secretaría de Educación Pública*<sup>26</sup>. Recién en 1984 la literatura de ciencia ficción mexicana toma forma, se constituye como un movimiento reconocido y comienza a dar luz y cabida a un creciente número de autores.

---

<sup>26</sup> Fernández, Miguel Ángel. “Panorama de la ciencia ficción mexicana” en <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=11:26>

Pepe Rojo, uno de los escritores de ciencia ficción más reconocidos en México, analiza la literatura de su país y problematiza sobre el caso de los subgéneros, en donde incluyen la ciencia ficción, el horror y a la fantasía. El gran problema de la recepción de estas literaturas es que están ligados desde sus orígenes a ser objetos para el entretenimiento en una cultura de masas. Este rasgo, según el autor, se ha visto reflejado enormemente en la realidad mexicana, provocando a lo menos dos consecuencias notables: producción literaria de mala calidad (para satisfacer la producción en serie) y un acotado número de autores rescatables. Desde la década de 1960 y hasta los años 90 (aunque muy fuertemente desde finales de la década de los 80) se ha pretendido revertir esta situación que ha condenado a la ciencia ficción a una literatura de segundo o tercer orden, y “al carecer de espacios, los subgéneros en México han tenido que crear a fuerza de empujones, su propio lugar”<sup>27</sup>.

Durante los años 80, la condición de México como país fronterizo con Estados Unidos comienza a desarrollar una gran comunicación entre ambas literaturas. En el estado Baja California, particularmente en Mexicali, por ejemplo, el académico Gabriel Trujillo, ya varias veces citado en estas páginas, obtiene en 1990 y 1995 el premio estatal de literatura. Las ciudades fronterizas que gozan de una mayor producción de obras de ciencia ficción son Puebla y algunas del estado de Tamaulipas como Ciudad Victoria. En Nuevo Laredo se gestó una de las revistas de ciencia ficción y fantasía más importante, la revista *Umbrales*, que por más de 50 años ha sido uno de los grandes motores a nivel nacional de la buena imagen de la literatura de ciencia ficción.

En 1983 la revista *Ciencia y Desarrollo* dependiente de la *Conacyt* (consejo nacional de ciencia y tecnología) y que inicialmente publicaba traducciones de obras de autores extranjeros, convoca al primer concurso nacional de cuentos de ciencia ficción, el premio *Puebla*. En 1984 se crea el Círculo Puebla de Ciencia Ficción y divulgación científica por José Luíz Zárate y Gerardo Horacio Porcayo, dos de los más relevantes y reconocidos autores de ciencia ficción de México, consolidando a Puebla como la ciudad centro la actividad ciencia ficcionera. Desde 1984 en adelante, la ciencia ficción en México obtuvo desde esta iniciativa el peso necesario para

---

<sup>27</sup> Rojo, Juan José: “Bastardos y fronteras: los subgéneros en México” en <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=11:19>

consolidarse como un género de prestigio venidero y creciente. Otros premios que ayudaron a reafirmar esta tendencia fueron el *Kalpa*, el *Zizigias* y el *Charrobot* (con una notoria menos presencia), y el hito más importante para la consolidación de la ciencia ficción mexicana fue la fundación de la AMCYF (Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía) en 1992, organismo que dio vida al movimiento.

Los años 90 son la década más importante en términos de publicaciones y surgimiento de autores respetados a nivel latinoamericano e inclusive internacional. Desde Estados Unidos se importa el Cyberpunk, quizá el movimiento más importante de esta época. En 1993 se da a luz a *La primera calle de la soledad*, de Gerardo Horacio Porcayo, obra que como todas las demás de este género, se destaca por “escribir ciencia ficción que ocurre hace 20 minutos, en el pasado, como dice Gerardo Sifuentes”<sup>28</sup>. El Cyberpunk de Bruce Sterling, K Dick y Neal Stephenson desata toda la veta humanista que la narrativa de ciencia ficción en México ha contenido durante todo este tiempo, aquella que pone a los temas sociales por sobre el desarrollo científico. El Cyberpunk en México “nunca llega a ser tan pesimista como el de los países desarrollados, sino más bien sus historias se hunden en un ambiente estoico de resignación, más propio del carácter mexicano”<sup>29</sup>.

Los logros de la ciencia ficción mexicana se puede rastrear publicaciones antológicas como *Más allá de lo imaginado* (1991), a cargo de Federico Schaffler, y que reúne a 42 autores (1991), el *Futuro en llamas* (1997) *El hombre de las dos puertas* (2002), y *La ciencia ficción en México* (2004). También parte del legado de este género se puede apreciar en un curso sobre ciencia ficción realizado en la Universidad Iberoamericana por Jorge Cubría, escritor y académico. Dentro de los estudios más completos que se hayan hecho sobre ciencia ficción en México están el capítulo IV de la tesis doctoral de Ross Larson, *Fantasy and Imagination in the Mexican Narrative* (1977 que abarca la producción de México hasta 1973. Gabriel Trujillo ha publicado dos estudios, *Los Confines* (1999) y *Biografías del Futuro* (2000). La fuente más completa para estudiar la ciencia ficción mexicana es hasta ahora el sitio web [www.ciencia-ficcion.com.mx](http://www.ciencia-ficcion.com.mx).

---

<sup>28</sup> Rojo, Juan José: “Bastardos y fronteras: los subgéneros en México”

<sup>29</sup> Fernández, Miguel Ángel: “Breve Historia de la Ciencia Ficción Mexicana”.

## Capítulo 2. Mundos Posibles y Utopía.

“El Universo está agonizando. La nave lleva un programa que elude las zonas de destrucción, la invasión de la nada. Ahora estamos acorralados, pronto nos alcanzará. Se suponía que usted debía descubrir por sus propios medios lo que estaba sucediendo: la ciudad en ruinas, el sol muriendo, la falta de material radioactivo, todo ello, eran formas de sugerirle lo que ocurría, pero el proceso destructivo se aceleró, por eso tuvimos que emplear las discusiones, los diálogos robóticos. La última intervención no estaba planeada, surgió por desesperación.”

Gerardo Horacio Porcayo. “Los motivos de Medusa”.

### 2.1 Lo fantástico y los mundos posibles.

La ciencia ficción es un género heredero de la literatura fantástica<sup>30</sup> en cuanto que es heredera de la fuerza interna que deroga nuestra episteme, nuestro conocimiento del mundo. La modalidad del relato fantástico se sustenta desde la idea de “lo impensado y además, por su crítica al universo de la representación”<sup>31</sup>, y adopta en su proceso ficcionalizador aptitudes similares a las que los humanos usamos en nuestro diario vivir. Malva Vázquez señala más adelante en su trabajo que “la función social de lo fantástico consiste en promover una reflexión epistemológica sobre el estatus de los mundos representados” (Vázquez, 2001). De ahí la importancia de la creación de mundos paralelos, siendo esta una de las formas más recurrentes en los relatos del género fantástico, puesto que a partir de estas realidades se evoca una crítica sobre los modelos de representación establecidos a partir de nuestra experiencia y nuestro corpus de referentes obtenidos de un mundo visible y racional.

---

<sup>30</sup> Tesis apoyada por las lecturas clásicas de Todorov y Vaisman expuestas en el apartado introductorio de este trabajo

<sup>31</sup> Vázquez, 2011. Página 18.

La ciencia ficción se especializa en fabricar *mundos posibles*, nutridos de elementos fantásticos (extraños, desconocidos y sorprendentes) que se explican a partir de leyes que se coinciden y acercan potencialmente a las de nuestro tiempo, y esto permite que los lectores puedan concebir estos mundos creados como posibles. Siguiendo en la línea teórica de Malva Vázquez, “una gran ventaja de la noción de mundos posibles es su carácter de constructo. Por ejemplo en un cuento de ciencia ficción mexicano como *Los motivos de Medusa*, su creador, Gerardo Horacio Porcayo (1993), edifica un mundo que se aleja completamente de los estándares de realismo que profesan las leyes y el nivel de avances científicos de nuestro tiempo contemporáneo. En la extensión de principio a fin de este relato, se le va presentando al lector diversas situaciones con carácter de fantásticas, y en el inicio del cuento podemos observar la siguiente escena:

En algún momento había aparecido a su lado. Su mente lo registró de manera tangencial, casi aislada. **Breves esbozos en la conciencia:** manos frías, jeringas, pastillas y el pelo. Era eso lo que más había llamado su atención desde el primer momento. Ahora sabía por qué y aun así seguía impresionándolo.

Otra imagen grabada y persistente: la sensación de que una anciana lo orbitaba, observándolo, renqueando. También para esto había explicación.

Ella era robot.

No podía ser de otra manera, se requería exactitud y eficiencia para llevar a cabo la deshibernación.

El reconocer en su enfermera a una robot no constituía una respuesta suficiente.

No hizo preguntas. Observó, dejando que poco a poco ese mar de sorpresas, que se insinuaba allá afuera, permeara su coraza de seguridad y autocontrol, llenándolo paulatinamente de un miedo cervical.” (Fragmento de “Los motivos de Medusa” de Gerardo Porcayo)

La experiencia del protagonista es similar a la que experimentan los lectores. No sabemos a ciencia cierta si en su mundo es común la convivencia con robots, o si su suposición “ella era

un robot” remite sólo al hecho de la eficiencia que de manera consensuada se le otorga a las máquinas. A medida que el relato avanza vamos descubriendo que el mundo en el que transcurre la acción está repleto de robots y el protagonista, a quien se le niega todo tipo de información sobre lo que sucede a su alrededor más allá de lo que pueda observar, desconoce lo que sucede. Las leyes de este mundo posible son cercanas al lector ante todo por el imaginario sobre la temática de los robots que tenemos instalado en nuestro conocimiento de mundo.

El sustento fantástico de este cuento de ciencia ficción está dado por la contemplación de un trayecto o un camino que el protagonista debe recorrer para descubrir una verdad, no sin antes invadirnos con intrigas. Y así como el protagonista posee “breves esbozos de conciencia”, quienes contemplamos el cuento también nos enfrentamos a un proceso de descubrimiento cuyos nudos que lo hilan son todos aquellos elementos que nos llaman la atención sobre nuestro mundo, y desfiguran nuestra forma de adquirir un conocimiento sobre él. Los mundos posibles, como los que construye la ciencia ficción (constructos) son, entonces, “el lugar y el medio para una crítica del universo de las representaciones”<sup>32</sup>.

La ciencia ficción se nos propone como una salida para observar lo que naturalmente no queremos observar, por medio de una “falsación” o una inversión del rasgo “mimético” de los mundos representados en, por ejemplo, la novela histórica del siglo XIX<sup>33</sup>. Esto se logra a través del “acto de ficcionalización” (o de inventar realidades posibles) que está presente en todos los ámbitos del ser humano, ya sea a nivel mental o como anticipación de la acción en nuestras vidas, lo que nos permite actualizar nuestras propias posibilidades futuras.

Sobre la construcción de los relatos como una de las dos modalidades de funcionamiento cognitivo, Jerome Bruner<sup>34</sup> dirá que el proceso que implica su elaboración se opone al de una

---

<sup>32</sup> Vásquez, Ibis.

<sup>33</sup> La reflexión que realiza Jameson sobre el origen de la literatura de ciencia ficción desde las cenizas de la novela histórica es importantísimo para lograr entender el fenómeno de la contemplación de nuestro momento histórico a través de las proyecciones imaginarias de futuros “Posibles”. Toda la bibliografía citada se centra explícitamente en el concepto de la “posibilidad” lo que ayuda grandemente, ya desde su enunciación, provocar una lectura inestables basadas en lo posible. Todos los cuentos de ciencia ficción que se revisarán en esta tesina están basados en las posibilidades de que se generen lecturas inestables o no verdaderas, de “falsación”.

<sup>34</sup> Bruner, Jerome: *Realidad mental y mundos posibles*. “Dos clases naturales”. Barcelona: Gedisa, S.A., 1996.

modalidad lógica y paradigmática de construir la realidad, la de las ciencias, y además agrega que “si bien es cierto que el mundo de un relato (para lograr verosimilitud) tiene que ajustarse a las reglas de una coherencia lógica, puede trasgredir esa coherencia para construir la base del drama”<sup>35</sup>. La modalidad narrativa de los relatos también se particulariza por manifestar las intenciones y las acciones humanas y las vicisitudes y consecuencias que marcan su transcurso. Por ende, Bruner postula que la realidad psíquica predomina en la narración y “toda realidad que exista más allá del conocimiento de los que intervienen en la historia es puesta allí con el objetivo de crear un efecto dramático”<sup>36</sup>. Por su parte, las ciencias cuando construyen mundos imaginarios, lo hacen de una manera similar, es decir, que inventan los hechos que deben luego verificarse en la teoría. A esto Bruner le concede el nombre de “especulación” y dice que si bien ambas modalidades imaginan especulativamente, el relato no necesita que sus hechos sean verificados, mientras que la ciencia sí lo requiere.

En los relatos de ciencia ficción, en donde si nos apegamos a la definición clásica en la que en un relato deben conjugarse elementos de un desarrollo científico supeditado a la experiencia contemporánea de lectores, lo que se constituye como una estrategia de verosimilitud, tendríamos que suponer que ambas modalidades de pensamiento se encuentran en operación, pero con una mayor actuación de la modalidad narrativa, o mejor dicho, la modalidad narrativa carga en su enunciación un relato científico, cuya autoridad se encuentra derogada en pos de un objetivo claro. Esto se debe a que la ciencia ficción, en tanto género que crea mundos posibles, no tiene como objetivo que los elementos científicos sean verificados en la escritura, como ocurre en una teoría científica, sino que busca que las conductas humanas sean explicadas y reconocidas por el lector a través de estos supuestos científicos.

Es clásica la distinción entre ciencia ficción *dura* y ciencia ficción *blanda*. La ciencia ficción dura o *Hard* es aquella en la “que se sitúa un marco físico coherente y en un entorno completamente respetuoso para con las teorías y conocimientos científicos y técnicos del mo-

---

<sup>35</sup> Bruner, página 22

<sup>36</sup> Bruner, páginas 23 y 24.



mento de redactar la obra”<sup>37</sup>. En contraposición, la ciencia ficción blanda o *Soft* es aquella en la que, en general, “se especula acerca de la evolución de la sociedad y el impacto que la aplicación de las tecnologías actuales, pero si en sus consecuencias”. También es aquella ciencia ficción que basa sus especulaciones en las ciencias sociales, desde la psicología hasta la historia, pasando por la filosofía y, como ya he dicho anteriormente, la sociología. En estas dos dimensiones operan las modalidades de conocimiento en distintos grados según el deseo del autor sobre su obra. “Un buen hard se limita a mantener la coherencia con los conocimientos del momento, sin servirlos crudos, y a lo sumo, conseguir un tono lo bastante didáctico para que el lector con insuficiente o nula preparación técnico-científica sea capaz de seguirlos sin dificultades”<sup>38</sup>. El rigor científico de las obras de ciencia ficción va a permitir discriminar entre *hard* y *soft* en forma de graduación, a saber, que tan *hard* o que tan *soft* es dicha obra. Al no ser esta dicotomía una subcategorización estricta, permite que hallan distintas mezclas de tendencias, más o menos claras. Por ejemplo, un cuento como “El sueño de la medusa” está cargado de especulaciones y digresiones a temas filosóficos, literarios, metafísicos, y la ausencia casi total de rigor científico la convierte en una lectura que amplía la perspectiva del lector sobre su humanidad.

Siguiendo con la línea de Jerome Bruner se puede afirmar que la percepción de los mundos posibles, como por ejemplo aquellos propuestos por la ciencia ficción, tiene un antecedente o una forma previa de manifestarse en nuestro diario vivir. En el capítulo III de la primera de su libro *Realidad mental y mundos posibles*, el cual está titulado como “Castillos posibles”, Bruner ejemplifica muy acertadamente por qué la *expectativa* es el recurso que moldea nuestra perspectiva. La postura adoptada por este autor es carácter psicológico y se preocupa de comprender la manera en que los seres humanos construyen sus mundos. Argumenta que en nuestro proceso de percepción, aquellos sucesos posibles o más esperados son los que más rápidos tendemos a percibir. Por otro lado, aquellos fenómenos que en nuestra experiencia cotidiana son más *sorprendentes*, *inesperados* y *fantásticos* tardan más en ser procesados: *la sorpresa es una reacción ante la transgresión de un supuesto*. Por esto es que las personas tienden (o siempre lo hacen) a construir mundos posibles o mundos de referentes posibles por un concepto de economía perceptiva, ya que “el sistema nervioso almacena modelos del mundo que giran a una velocidad mayor que

---

<sup>37</sup> Definiciones obtenidas del sitio web <http://www.ciencia-ficcion.com>, en la sección “glosario”.

<sup>38</sup> En <http://www.ciencia-ficcion.com/glosario/h/hard.htm>

la del mundo real”. Para el estudio de la ciencia ficción podemos agregar que desde el punto de vista del lector, este puede percibir sensitivamente si el modelo propuesto se ajusta o desajusta al modelo previsto, es decir, el concebido en su mente. Así como la percepción de la realidad se ajusta a nuestras expectativas, cuando leemos un relato de ciencia ficción y a diferencia de lo que ocurre en nuestra vida cotidiana, las palabras elegidas para su elaboración van interactuando con nuestra percepción, y su contenido está en motivado para que en el grado de certeza transite entre los parámetros de lo esperado y lo sorprendente.

En la distinción entre utopía científica y utopía humanista que Jameson trata en uno de los capítulos del libro citado con anterioridad, puede haber oportunamente esta idea perceptiva que nos ofrece Bruner, en tanto los “paradigmas” que la ciencia nos otorga, están motivados por la constante misión neutralizadora y estabilizante de las ciencias, en pos de provocar la “invariabilidad en medio de los sucesos variables de nuestra vida humana”. Por ejemplo, el pensador Joel Barker, de tendencia futurista, basado en la idea de paradigma de Thomas S. Kuhn, sobre los “paradigmas” en un trabajo audiovisual titulado *Imaginando el futuro* (*Paradigm* en el título original en inglés), donde se intenta dar a conocer un catálogo de a lo menos 70 paradigmas que obedecen a esta noción expuesta por Bruner, y que dentro de sus objetivos, está planteada la posibilidad de imaginar el futuro mediante la noción de “Cambio de paradigmas”. En contraste, las ciencias humanas y el arte en general, tienen como fin corresponderse con las experiencias vividas, y ajustarse a las diversas hipótesis que lo humano contempla sobre sus mundos posibles: “el artista crea mundos posibles mediante la transformación metafórica de lo ordinario y lo “dado” convencionalmente”.

## 2.2 Caminos de la utopía: forma y deseo.

La utopía ha navegado desde su génesis como *texto* humanista hasta el imaginario social, con forma de adjetivo, en otras palabras, hacer literatura sobre su desarrollo como concepto prefigurado mentalmente es dar cuenta de sus usos prácticos.

La gente común y corriente<sup>39</sup> dirá de alguien que imagina y añora el mejoramiento de las cosas o que estas sean distintas, que es una persona que tiene una <forma utópica de ver la vida> o que es demasiado idealista. Una asociación que permite actualizar esta idea sobre lo utópico, es la que se hace, pintoresca o maliciosamente, de <utopía marxista> y pensamiento político de izquierda. Desde ya quiero decir que como en todo hecho de lenguaje, armado por supuesto con palabras, las referencias y menciones diarias sobre la utopía están cargadas de una historia medianamente estable de discursos sobre su conceptualización. Es por esto que comenzaré esta segunda parte describiendo los caminos que ha recorrido la utopía.

Los orígenes del proyecto utópico, con sus aires propios que le distinguen de otras formas de *discursear* sobre la realidad, se remontan a la Utopía de Tomás Moro de 1516. Este modelo del siglo XVI da las directrices para la definición de “utopía”, que en términos generales y comunes vendría a ser “un proyecto o un plan por medio del cual se puede alcanzar un estado de satisfacción y felicidad”<sup>40</sup>. Toda utopía se manifiesta concretamente como un *artefacto* (‘*arte factum*’, ‘hecho con arte’<sup>41</sup>) que está elaborado a partir de la materia prima intelectual que los autores tienen más a la mano, es decir, su experiencia de vida y el conocimiento de mundo contenido en su memoria. Además, este artefacto contiene la descripción de una *ciudad* o de un “no lugar” en el que se plasma la *manera* en la que el pensador utópico desdibuja a la sociedad que lo acoge, siendo esta manera, principalmente, la que se despliega a la manera de hacer un “espejo<sup>42</sup> del mundo presente”, por lo que el proceso de elaboración de cualquier utopía es un

---

<sup>39</sup>Como el autor de este trabajo.

<sup>40</sup>Utopía o utopia: (Del gr. οὐ, no, y τόπος, lugar: lugar que no existe). 1. f. Plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación. DRAE, 2012.

<sup>41</sup> (Del lat. *arte factum* 'hecho con arte'). 1. m. Obra mecánica hecha según arte. 2. m. Máquina, aparato. DRAE, 2012.

<sup>42</sup> Vital para entender esta explicación sobre la descripción de la ciudad en representación, el espacio urbano, de la sociedad de mercado, será pormenorizar en una visión simbólica de lo que implica las imágenes de un espejo. El espejo es la manifestación del genio creativo, pero en donde se deja manifiesto un proceso de autoreconocimiento: “*El mismo carácter del espejo, la variabilidad temporal y existencial de su función, explican su sentido esencial y a la vez la diversidad de conexiones significativas del objeto. Se ha dicho que es un símbolo de la imaginación –o de la conciencia– como capacitada para reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. Se ha relacionado el espejo con el pensamiento, en cuanto éste –según Scheler y otros filósofos– es el órgano de autocontemplación y reflejo del universo.*” Esto es lo que nos dice sobre la simbología del espejo Juan Eduardo Cirlot, en su Diccionario de símbolos, y además agrega “*Como el eco, es símbolo de los gemelos (tesis y antítesis) y es símbolo específico del mar de llamas (vida como enfermedad)*”.

ejercicio intelectual de gran sofisticación, donde se requiere de un grado elevado de conocimiento sobre políticas públicas, sociales y económicas, o a lo menos una vasta interiorización de estas dimensiones. Fredric Jameson<sup>43</sup> señala que “incluso un no lugar debe reunirse a partir de representaciones ya existentes. De hecho, el acto de combinación y las materias primas así combinadas deben constituir el mensaje ideológico”<sup>44</sup> ().

El momento de producción de toda utopía se enmarca y se desata a su vez en medio de una crisis y de un descontento de vida ampliado a diversos sectores sociales. Los antecesores clásicos de la Utopía moriana, y me refiero aquí a la *República* de Platón y a la *Ciudad de Dios* de San Agustín, son dos espejos de momentos particulares del pasado, en los que se contiene todo el ingenio y el arte de sus hacedores de *realidades hipotéticas*. Pues entonces, primero está este estado de crisis político-moral y luego se *imaginan y planifican* las normas y las reglas para un mundo mejor.

La valoración positiva de la utopía radica en este juego consciente en que el autor inscribe su diagnóstico personal en su obra, en este artefacto de deseo de mejoramiento. A esto habrá que sumarle entonces que los programas utópicos son en el fondo *sistemas de proyectos* que tienen como fin último diluirse en la experiencia de la realidad de una comunidad a la cual están dirigidos, realidad que les ha dado también el alimento para existir. Esta es una de las dos líneas o caminos que según Jameson ha tomado la Utopía hasta nuestro momento. Por ejemplo, la mención al inicio de este capítulo a la <utopía marxista> y a su uso práctico a nivel cotidiano permite evidenciar esta dimensión programática que pudo tener un texto como *El Capital* de Karl Marx, al construir un proyecto ideal de sociedad fundado desde la crítica al capitalismo emergente de la época. De manera contraria, conceptos como *distopía* o *antiutopía* poseen una

---

Una postura no tan distinta, aunque motivada por otros referentes, es la que nos propone Jean Chevalier en su propio *Diccionario de Símbolos*, en donde “*Estos reflejos (del espejo) de la inteligencia o de la palabra celestial hacen aparecer el espejo como símbolo de la manifestación reflejando la inteligencia creadora. Es también el del intelecto divino, reflejando la manifestación, creándola como tal a su imagen. Esta revelación de la identidad en el espejo es el origen de la caída luciferina*”

<sup>43</sup>Jameson, Fredric: *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Primera parte. Madrid: Akal, S.A., 2009

<sup>44</sup> Jameson, página 41.

valoración que comúnmente es negativa, ya sea porque se asocian a la construcción de mundos imaginarios donde se hiperboliza la profunda crisis de la sociedad, con todos los vicios, males y problemas que esto conlleva, o simplemente por la necesidad de encontrar un paralelo a la propuesta del plan utópico. Claramente, hay que señalar que una antiutopía (término que usaré de aquí en adelante para referir a esta dimensión negativa de la utopía) no tiene como fin plantearse como un proyecto en pos del mejoramiento de la sociedad, sino que pone en tela de juicio a ese sistema de proyectos utópico que se encuentra actualmente en marcha en la sociedad. Esta distinción es crucial para entender el análisis que más adelante se harán de los cuentos seleccionados. Definitivamente utopía y antiutopía no son dos realizaciones antitéticas de una única forma, ni tampoco llegan a concretarse como artefactos radicalmente distintos, más bien estos dos conceptos se relacionan en la medida en que el segundo nace del primero, por la valoración que los lectores hacen de distintas obras, por ejemplo de ciencia ficción, con la que tiene en común aquella *manera* “a modo de espejo” en la que han querido referirse a la realidad, pero que se diferencian en el impacto que logran provocar. Dentro de la ciencia ficción hay propuestas más o menos radicales que otras, como el cyberpunk, que se especializa en describir ambientaciones deplorables, con ciudades carcomidas por la tecnología (más bien por el abuso de la tecnología).

Además de concepto de “forma utópica” un segundo camino, que a los ojos de Jameson es “más oscuro y más variado”, es aquel que nace desde el *deseo utópico* que es entonces el impulso que nos lleva a construir espacios normativos y a realizar en la práctica alguna ideología política, social, económica o estética. Esta dimensión remite a la praxis individual y en la manera en la que volcamos nuestra individualidad en el espacio y en el tiempo. Naturalmente, distinguiremos de aquí en adelante *forma utópica* de *deseo utópico* en función de las posibilidades de existencia que tiene cada concepto en la Ciencia Ficción. De hecho, no se pretende en este trabajo llegar a decir que la Ciencia Ficción es un tipo de sub-género utópico, pero sí se postula que a raíz de la *función especulativa* que posee la Ciencia Ficción y de una postura *crítica* sobre el estado y la sociedad, el proceso creativo de fondo por medio del cual se estructuran estas obras, pasa por las mismas etapas que la creación de programas utópicos. A lo que estoy queriendo dar énfasis es a la importancia que cobra en la conciencia del autor, la permeabilidad de las diversas ideologías y discursos de toda índole en el espacio social, para así

aventurarse a realizar la radiografía que encontramos en los relatos de Ciencia Ficción. Como se ha visto en el capítulo primero de este trabajo, la ciencia ficción se arriesga a siempre pedir la valoración de su público. Así como comúnmente se distingue entre *utopía* y *antiutopía*, en ciencia ficción

### 2.3 Cierre utópico.

La utopía como programa o como forma, se reconfigura en nuestro presente bajo la idea de una *totalidad* que se encuentra marcada por el *cierre implícito* que se forma a partir de todas las posibilidades ideológicas o metarrelatos<sup>45</sup>, y que nos repliegan hacia el interior de nuestros sistemas sociales<sup>46</sup>. Esta idea del *cierre* propuesta por Jameson trata de conciliar bajo la luz del concepto de *sistema autónomo* y autosuficiente, a las dos formas en las que reaparece la utopía en nuestros tiempos. Los autores de ciencia ficción tienen claro esto último y es por eso que a la luz de todo lo dicho sobre la utopía, podemos afirmar que el relato ciencia-ficcional es potencialmente autoreferente y por ende estudia sus propias condiciones de posibilidad cuidadosamente<sup>47</sup> y del mismo modo en que lo hace la utopía, ya que ambos buscan hacer el mismo tipo de examen social. También por esto mismo, estos tipos de relatos desencadenan en la lectura que se hace de ellos una problemática estética que tiene directa relación con su composición como obras artísticas (artefactos). La ciencia ficción y la utopía brindan la posibilidad de ver proyectado en un mundo imaginado nuestro presente, que para la ciencia ficción es el pasado de un futuro posible, y ocurre de este modo porque a nadie le gustaría ver, ni querría que le dijeran bruscamente cómo está de mal su mundo. Por lo tanto, la ciencia ficción es un *desvío* de la realidad, y busca constantemente generar lecturas inestables (múltiples) de este examen social. Por su parte la utopía lucha con la paradoja del pensador utópico, quizá producto del bloqueo que nos produce el mismo cierre utópico, en donde es inevitable que renieguen de sus condiciones personales y contextuales que contaminan

---

<sup>45</sup> Utilizamos aquí la lectura de los metarrelatos propuesta por Malva Vázquez en su artículo que interpreta un cuento clásico de Borges bajo la idea de la creación de mundos posibles. Se hablará más acabadamente sobre este trabajo en el siguiente capítulo.

<sup>46</sup> Jameson, 2007 página. 20

<sup>47</sup> Jameson, 2007 página 348

discursivamente sus textos. Visto de otra manera, es imposible que los temas presentes a modo de propuestas en cualquier trabajo utópico no se identifiquen de alguna u otra manera con los discursos del autor que reflejan su parcialidad. Por lo tanto el proyecto utópico puro no es factible, como la idea de crear un mundo completamente nuevo tampoco lo es.

Todas estas problemáticas asociadas al concepto de utopía lo revitalizan y hace que se actualice en cuantiosas y variadas formas de imaginar mundos utópicos. Prácticamente habría que pensar que cualquier ideología política puede ser vista como un programa perfeccionador, o cada corriente ideológica-moral puede eventualmente ser producto de un impulso utópico. La ciencia ficción tiene como su necesidad la de construir futuros posibles que son la manifestación tácita de la imposibilidad de pensar en nuestro propio presente para poder reflexionar sobre él, porque las personas no quieren ver dónde está la crisis, o porque cuando la encuentran parece difícil hablar directa y claramente de ella.

El “cierre utópico” nos arrastra como sujetos a depender de ideologías y por añadidura a depender de nuestro contexto social<sup>48</sup>. Del mismo modo, toda las posibilidades de imaginar mundos posibles, utópicos, estará mediada por nuestra eventual experiencia histórica, más rica o menos rica, por lo que se instaura una paradoja donde todo individuo que sea un pensador utópico, estará inevitablemente hablando desde su experiencia, que de uno u otro modo está encerrada previamente en un contexto ya utópico e ideológico. La ciencia ficción observada como idealización utópica de un mundo que se crea para criticar el mundo y el contexto de su autor, tiene a lidiar con este problema, sin embargo, espera que en la lectura de este constructo, las personas se hagan cargo de esta incapacidad utópica, además de la incapacidad de imaginar futuros utópicos. Estamos hablando de un género que no pretende mantener el futuro vivo, ni siquiera la imaginación.

---

<sup>48</sup> En este punto está más que clara la importancia o la imposibilidad de la separación entre ciencia-ficción y contexto. Tanto las ideologías que provocan este “cierre utópico” como la imaginación de mundos posibles, obedecen ambas a su contexto y a la manera de vivir la cotidianidad. Los cuentos estudiados en esta tesina son narraciones que se proyectan en la experiencia de sus lectores y que permiten transmitir esa reflexión y esa mirada crítica que se hubo de realizar al momento de la gestación. Hablamos de la mezcla entre la utilización de un lenguaje y nociones científicas pero enmarcadas en las posibilidades que ofrece el momento del presente, potenciando la verosimilitud en la recepción, lo que hace, por una parte, que este género sea tan masivo, y esta masividad fue la que se empezó a dar, precisamente en México durante estos años.

Su vocación está en demostrar y dramatizar una y otra vez nuestra incapacidad para imaginar el futuro<sup>49</sup>, en tanto lo que se busca es “Imaginar ... personificar por adelantado, mediante representaciones en apariencia complejas que en una inspección más profunda demuestran estar estructural y constitutivamente empobrecidas, la atrofia en nuestro tiempo de lo que Marcuse ha llamado “imaginación utópica”, la imaginación de la otredad y de la diferencia radical; alcanzar el éxito mediante el fracaso, y servir de vehículos inadvertidos e incluso involuntarios para una meditación que, partiendo hacia lo desconocido, se encuentra irrevocablemente plagada de lo completamente familiar y por lo tanto se ve inesperadamente transformada en una contemplación de nuestros propios límites absolutos [...] Esto es de hecho [...] el redescubrimiento inesperado de la naturaleza de la utopía en cuanto género en nuestro propio tiempo. (Jameson, 2007)

Otro importantísimo alcance que se puede hacer desde la utopía a la ciencia ficción es la que su discurso es autorreferencial, rasgo que se admite en la literatura desde el nuevo pacto que instauraron las vanguardias artísticas en el fenómeno de la recepción, y su contenido es un “ensayo perpetuo de sus propias condiciones de posibilidad” (Jameson, 2007). Por lo tanto, la ciencia ficción se encierra en este discurso auto-flexivo propio de los relatos utópicos para explicitar o dejar implícitos los temas que son “posibles de enunciar y trabajar en la medida de la posibilidad de su propia producción”.

---

<sup>49</sup> y nuestra incapacidad, también, de salirnos de nuestro contexto



### Capítulo 3. *Ruido Gris*

“El ver a un hombre con el cuerpo separado de su cabeza el mismo día que te haces consciente de cómo tu cuerpo se puede unir a otro cuerpo y convertirse en uno solo es algo que no se olvida fácilmente. Cada vez que lo veo tengo recuerdos agradables”.

Fragmento de *Ruido Gris*.

#### 3.1 Contexto de producción: sobre los premios “Kalpa”.

*Ruido Gris* podría fácilmente ser una novela corta sólo por el criterio de extensión, ya que en este caso hablamos de un relato que supera escasamente las cuarenta páginas impresas en tamaño de libro de bolsillo. He querido señalar esta característica formal del libro para introducir un pequeño comentario sobre su publicación: fue impreso en 1996 por la editorial “Plaza y Valdés” de la Universidad Autónoma Metropolitana<sup>50</sup>, como parte del premio obtenido en el certamen “Kalpa” entregado por la AMCYF (Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía, la AMCYF) en conjunto con la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana)<sup>51</sup>. A pesar de que no tuvo un tiraje de copias importante (y lo sabemos porque la editorial que le dio vida y la colección a la que pertenece, *Pez en el Agua*, se extinguieron luego de su publicación), sitios de Internet como [www.ciencia-ficcion.com.mx](http://www.ciencia-ficcion.com.mx) han realizado una importante labor recopilando este y otros cuentos ya olvidados de la ciencia ficción en México. La valoración que el medio cultural y literario de México de los años noventa tenía de estos cuentos, se la debemos en gran parte al trabajo crítico y a la mediación que hicieron los propulsores teóricos de este movimiento literario emergente, del contenido artístico de estas obras y de la transmisión de sus propuestas filosóficas y morales. Sabemos que por aquellos años en México se fundaron varias asociaciones y ‘grupos de amigos’ de la ciencia ficción, los que se dedicaron a promover esta literatura además de hacerla “aterrizar” en

---

<sup>50</sup> <http://www.tercerafundacion.net/biblioteca/ver/libro/17931>

<sup>51</sup> Martre, Gonzalo: *La ciencia ficción en México*. Instituto Politécnico Nacional, DF, México. 2004

muchas ocasiones en el fértil terreno que le ofrecía la ya vasta tradición de literatura fantástica latinoamericana, la que tenía desde ya muchos años bastante campo ganado<sup>52</sup>. Esta labor fue necesaria ya que imperaba en el ambiente cultural hegemónico un desconocimiento general y una mirada “top-down” despreciativa y de desprestigio de estas literaturas distintas y extrañas, nada similares con las novelas del Boom Latinoamericano ni a la ciencia ficción norteamericana y anglosajona<sup>53</sup>. Comparto la premisa de Miguel Ángel Fernández, quien pide hacer una lectura limpia desde el campo cultural aludido por estos relatos de ficción científica, y que además esta lectura permanezca sin contaminaciones de parte de una postura crítica foránea, que tradicionalmente suele poseer una mirada peyorativa por sobre la producción ciencia-ficcional latinoamericana. Sin embargo, los cuentos estudiados en este trabajo son narraciones que se proyectan en la experiencia de sus lectores y por esto es importante dejar en claro que la literatura de ciencia ficción mexicana se construyó desde los años ochenta a la imagen de la literatura norteamericana y europea, por lo que no va a ser de extrañar que los rasgos de similitud serán siempre iterativos, pero estos no sobrepasarán la mera dimensión estilística propia del género, y es así como quedará demostrado en este trabajo que estos autores de los ochenta y noventa en México pidieron a su genio creativo hacer una ciencia ficción mucho más humana y reflexiva, centrada en los vicios de la sociedad y en las posibilidades de viajar hacia un futuro cercano.

*Ruido Gris* y otros cuentos ganadores del concurso “Kalpa” fueron escogidos por sus jueces debido al grado de innovación y su calidad artística, que los diferenciaba de lo escrito en las décadas anteriores. Este y otros premios intentaron, con un éxito relativo, fundar una nueva ciencia ficción mexicana, y por esto mismo es que se realizaron diversas revistas, “fanzines” y compilaciones de autores destacados dentro de una ciencia ficción de corte humanista.

### 3.2 Mundos posibles e interdiscursividad en Ruido Gris.

---

<sup>52</sup> Martré. 2004.

<sup>53</sup> Fernández, Miguel Ángel: “Discurso sobre un nuevo método para el estudio de la ciencia ficción latinoamericana”. <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:11>

*Ruido Gris* trata sobre las consecuencias de los avances tecnológicos en la vida cotidiana de las personas. La principal crítica está dirigida al rol de los medios de comunicación en el aparataje social, quienes hacen a las casas de las personas parcelas del mundo que inalcanzables en primera instancia. El cuento se encuentra narrado en primera persona por un narrador protagonista, quien es un reportero ocular, una especie de fusión futurista entre la cámara y el ser humano, en donde el lente de la máquina está incrustado en uno de los ojos del reportero, y esto le permite transmitir en vivo y en directo todo lo que se encuentre observando. Además de la conexión tecnológica entre la cámara y el ojo, en el cuerpo del protagonista han sido implantados algunos aparatos eléctricos que permiten que el inicio y el término de la filmación sean controlados desde una estación televisiva, y también permiten una comunicación entre las personas de dicha estación con el reportero. El relato transcurre en una ciudad mexicana algunos años hacia el futuro. Hay una completa ausencia de rigor científico al momento de explicar los elementos tecnológicos en este cuento. La tendencia “humanista” de *Ruido Gris* se construye a partir de conceptos relacionados con el ámbito del periodismo, de las comunicaciones en general y aspectos de una teoría social que explique el comportamiento de las personas comunes ante los fenómenos destacados, como el consumismo mediático, el miedo a las enfermedades y la creciente tasa de suicidios. Uno de los elementos más destacables de este cuento es la inclusión en el cuerpo del relato de varios trozos de textos resaltados en mayúscula, que componen entre todos una suerte de manual o guía para la tarea del reportero. En ellas se encuentran instrucciones precisas y muy simples como “para situar la acción, el reportero debe conseguir tomas de establecimiento –long shots- para asegurar que el espacio en el que se desarrolla la acción sea lógico para los espectadores”, y otras más complejas como “un reportero tiene que evitar los reflejos aparentemente involuntarios. No hay mayor muestra de inexperiencia y falta de control profesional que un reportero que cierra los ojos ante una explosión“. Del mismo modo estos fragmentos incluyen advertencias, tales como “el detalle más importante que tiene que cuidar un reportero ocular es evadir los monitores cuando está transmitiendo en vivo” y “todo movimiento, toda acción de parte del reportero debe estar perfectamente planeada. No puede haber errores. Las tomas frontales son las mejores. “Siempre hay que conseguir tomas del rostro del sujeto”. También están apuntadas las cláusulas del contrato entre el reportero y la estación televisiva: “La cláusula del 28 del contrato standard establece que seis horas de cada

día de un reportero son propiedad de dicha compañía”. Finalmente hay una suerte de comentarios sobre algunos avances aplicados al cuerpo humano, en donde aspectos como el pestañeo son considerados “errores naturales del cuerpo humano”: “no se puede lograr que el ser humano deje de parpadear, pero sí se puede prolongar el intervalo de tiempo entre un parpadeo y otro”.

*Ruido Gris* se particulariza por poseer un rasgo de “intimidad” y “buena disposición” para con sus lectores. Por medio de la descripción de los espacios de esta ciudad de un futuro no tan lejano, y de la caracterización de los televidentes, suicidas varios, enfermos y editores de televisión, el lector puede apreciar cómo la lente adosada al ojo de un reportero, quien además encarna la opinión del autor al interior de este cuento, va dibujando un mundo sumamente verosímil con cada una de sus palabras. En primera instancia esto se lo debemos a la propuesta de escritura en *Ruido Gris*, la que es bastante fluida, directa y de un lenguaje simple y cotidiano. Además, la descripción de los ambientes está supeditada a un elevado nivel de detalle en cuanto a cómo éstos repercuten en las conductas humanas, tanto las del narrador como de los demás personajes que aparecen en el cuento, lo que implica que en todo momento se llegue a sentir que las palabras elegidas para el ejercicio descriptivo están dotadas de este sentido adicional u oculto. Observemos, sólo a modo de ejemplo de lo anteriormente dicho, cómo en los primeros párrafos de *Ruido Gris*, la indeterminación de las figuras que repercuten en la conciencia y el ánimo del protagonista está dada por varias palabras que, a simple vista, se presentan como contradictorias, dejando en manifiesto una inconsistencia y un vacío en los referentes utilizados en la descripción:

En la madrugada, desde mi cuarto, cuando nada parece estar haciendo ruido, puedo oír un **murmullo**. Empieza entre mis ojos y se extiende hasta mi nuca. Es como un **susurro** y me concentro tratando de descifrar las **palabras** que suenan en mi cabeza, sabiendo de antemano que no tienen ningún sentido. No dicen nada. El **zumbido** es parecido a esa vibración que uno siente, pero que no puede decir de dónde viene, cuando está en un mall justo en el momento en el que todas las tiendas empiezan a prender sus luces y ponerse presentables. Cuando llega la gente, esa **vibración** sigue ahí [...]

Puedo asegurar que estoy acostumbrado al **zumbido**. [...]

A veces el **ruido** me arrulla en las noches. A veces no me deja dormir y me mantiene despierto, observando sobre el techo un indicador amarillo que me indica que estoy en stand by..

Pero más allá del hecho mismo de la existencia de esta inestable descripción y de los términos utilizados para ella, el punto de relación de las palabras ennegrecidas en el fragmento citado se encuentra en el adelantamiento de la real materia del conflicto interno del protagonista, el enfrentamiento entre su conciencia individual de profesional del periodismo y este susurro, ruido o zumbido que son las voces de los operadores, editores o directores de televisión, que le dictan las órdenes sobre lo que debe o no observar, cómo y cuándo debe hacerlo, y cuánto dinero le significa cada toma. Y me parece importante abordar este punto desde la mirada sociológica de Pierre Bourdieu, quien en un libro de mediados de los años noventa titulado *Sobre la televisión*<sup>54</sup>, hace referencia a la dependencia que la estructura interna del *campo del periodismo*, en la sociedad de nuestra época, la que se encuentra dictaminada y dirigida por las imposiciones del mercado, o en segunda instancia por las imposiciones y la eventual ayuda del Estado garante. El manejo de la información, el tipo de programación, si pensamos en la “parrilla televisiva”, y las decisiones en una transmisión en directo, si pensamos ahora en *Ruido Gris*, se rigen en torno a una dinámica de sanciones y remuneraciones basada en términos estrictamente económicos, según los cuales el “cuánto se gana” y el “cuánto se pierde” depende, en palabras de Bourdieu, de la clientela (“sanción directa”) y la audiencia (“sanción indirecta”), siendo este último el caso del periodismo:

*“En la lógica específica de un campo orientado hacia la producción de ese bien altamente perecedero que son las noticias, la competencia por la clientela tiene a adoptar la forma de una competencia por la prioridad, es decir, por las noticias más nuevas (la primicia informativa), y ello tanto más, evidentemente, cuanto más cerca se está del polo comercial.”*  
(Bourdieu, 108)

---

<sup>54</sup> Bourdieu, Pierre: *Sobre la Televisión*. Editorial Anagrama, Barcelona, 1997. Este libro contiene dos conferencias hechas por Pierre Bourdieu en marzo de 1996, las cuales fueron televisadas por Paris Première en mayo del mismo año. Aquí me referiré particularmente a la discusión sobre la influencia del periodismo televisivo en la esfera pública, cultural y artística, siendo este prefigurado a su vez por directrices económicas y de mercado, asunto que se encuentra disperso en varios apartados dentro de este libro.

Ahora bien, podemos agregar que en esta panorámica del campo periodístico, el cual se encuentra presente en *Ruido Gris*, el estadio avanzado de los medios de comunicación que se sugiere en este futuro hipotético propuesto, tiene su posible génesis en el grado de goce y de satisfacción que provoca en nuestros tiempos esta forma de entretención al alcance de todos. Y como si esto no fuera poco, la estructura del campo periodístico mediada por las imposiciones del mercado, ejercerá toda su influencia sobre la percepción de mundo de los televidentes y borrará parcialmente los márgenes que permiten distinguir entre “mi realidad” y “la realidad que me ofrece la televisión”, y siempre en la búsqueda constante de esta gratificación económica determinada por los índices de audiencia. Los televidentes en el mundo de *Ruido Gris* se han entregado por completo a una práctica de observación pasiva de sus televisores, y me refiero a este hecho en los términos de una práctica para dar énfasis a la idea del perfeccionamiento de una conducta humana por medio de una actividad constante, porque desde la programación televisiva de nuestros tiempos hasta la ofrecida en este futuro posible (no me saldré por el momento de este juego consciente de pensar a *Ruido Gris* como la consecuencia directa de nuestras preferencias hoy) se ha recorrido un tramo de nuestra historia como televidentes que va desde la búsqueda de la experiencia del *morbo*, hasta el acostumbramiento a la sensación que nos provoca la exposición a las historias sensacionalistas, la crónica policial o las vivencias dolorosas de terceros, y consiguientemente se hace necesario el encuentro con estímulos cada vez más poderosos.

Teniendo en consideración el funcionamiento interno del campo periodístico y cómo este se evidencia en *Ruido Gris*, se puede afirmar que él hay una propuesta *interdiscursiva*. El cuerpo del texto contiene un mundo creado que pretende explicar a su vez el mundo real que contiene a la obra. En ella se analizan las posibilidades de reflexionar sobre un sistema o una *máquina* de la sociedad<sup>55</sup> que es el mismo representado artísticamente. Por esto es que la temática de los *mundos posibles* se puede estudiar en esta obra en dos niveles de actuación. Primero tenemos aquel nivel que habita en esta interacción dirigida entre la obra, un artefacto literario que contiene ciertos elementos escogidos de la percepción de mundo del autor, y el receptor. Un segundo nivel es el que se despliega al interior del relato, y pone en interacción

---

<sup>55</sup> Estas referencias conceptuales están tomadas desde un texto de Eloi Puig, titulado “Autoreferencialidad en el arte. Metalenguaje en el medio digital”.

el ordenamiento de mundo ideado por las personas que dirigen las tomas realizadas por los reporteros oculares, con la percepción de los televidentes.

Relacionado con este primer nivel de análisis resulta conveniente revisar el concepto de *interdiscursividad*<sup>56</sup> el cual se explica en *Ruido Gris* a raíz de la interacción mutua que existe entre el discurso periodístico y el narrativo. Ya hemos observado algunos detalles a nivel de la narración que permiten evidenciar una la utilización del primero por el segundo, a partir, por ejemplo, de la utilización de numerosos términos relacionados con este oficio y su implicación en la descripción de espacios, o en términos, también, de la entrega de los varios trozos de textos en escritos íntegramente en mayúscula y evocados por una voz distinta a la del narrador, los cuales se ubican en varios puntos clave del texto donde es preciso dar cuenta de la trastienda ideológica y estructural del periodismo en este modelo hipotético de realidad. Pues entonces, argumentaré a favor de la idea de que esta referencialidad que gravita a lo largo de todo el texto, sea entendida como el intento por desentrañar, a partir de una argumentación contenida en un discurso literario, los mecanismos de operación del engranaje del sistema televisivo como una parte del todo que son los medios masivos de comunicación, y desde ahí ejercer una crítica hacia la práctica de entregar una programación televisiva desarrollada principalmente, para lograr captar altos índices de audiencia. La entrega crítica de un modelo televisivo como el propuesto en *Ruido Gris*, puede tener su razón de ser en el momento en que se hace consciente el agravamiento de la parcelación de la información entregada por televisión, donde el periodismo obtiene con el tiempo licencias cada vez con mayor número de atribuciones. Una de las principales problemáticas que se aborda al interior de *Ruido Gris* es entonces el del poder y el derecho que tiene un periodista (en este caso periodista y reportero ocular) sobre la información:

¿Qué es eso, oficial? ¿Es un bebé? Éste es un momento privado, reportero, usted no tiene derecho a estar tomando esto.

---

<sup>56</sup> Albaladejo, Tomás: “Retórica, comunicación, interdiscursividad”. En Revista de investigación lingüística. Vol. VIII. Págs. 7-33. Universidad autónoma de Madrid, 2005.

Tengo el derecho de la información. Miento por reflejo, pero no logro hacer que se quite. Pruebo suerte con la muchacha que entró llorando, ¿puedo ayudarla en algo, señorita?"

Para trabajar el segundo nivel de análisis que posibilita la problemática de los mundos posibles en *Ruido Gris*, parece oportuno plantear la siguiente pregunta ¿Quién decide por la información? Desde el punto de vista de la entrega de un mundo posible por el canal televisivo, la cuestión del derecho de la información es sumamente importante, ya que se conoce la forma en que se logran sobreponer las facultades de la compañía que paga por las noticias, por encima de las facultades del reportero. Ante todo el reportero es un simple engranaje de todo un sistema de engranajes, y debido a su trabajo queda también derogado el derecho propio de los telespectadores sobre la información que nutra su conocimiento de mundo, y esta reflexión se aprecia en *Ruido Gris* a partir del proceso de escritura del autor, quien reconoce en su tiempo las prácticas de ejercicio del poder de los medios de comunicación sobre el común de las personas.

En uno de estos trozos de instructivo presentes en *Ruido Gris*, se destaca el valor de la crítica en el traspaso de un conocimiento, hecha explícita en un momento crucial del relato, aunque presente de principio a fin. Para facilitar el entendimiento mostraré primero el fragmento señalado:

*EL REFLEJO AL ESTÍMULO DEL INDICADOR ES EL ARMA PRINCIPAL QUE DEBEN TENER TODOS LOS REPORTEROS QUE ESTEN DISPUESTOS A TRASMITIR EN VIVO. EL ESPECTADOR SÓLO PUEDE VER A TRAVES DE SUS OJOS EN EL MOMENTO EN QUE LA LUZ ROJA SE PRENDE EN LA RETINA. TODO MOVIMIENTO, TODA ACCIÓN DE PARTE DEL REPORTERO DEBE ESTAR PERFECTAMENTE PLANEADA. NO PUEDE HABER ERRORES. LAS TOMAS FRONTALES SON LAS MEJORES. SIEMPRE HAY QUE CONSEGUIR TOMAS DEL ROSTRO DEL SUJETO, PARA PODER ESTABLECER UNA IDENTIFICACIÓN ENTRE EL SUJETO Y EL ESPECTADOR A TRAVES DE LA CÁMARA CONECTADA A LAS TERMINACIONES NERVIOSAS DEL OJO. EL REPORTERO TIENE UNA FUNCIÓN DE MEDIUM, POR LLAMARLA DE ALGUNA MANERA. SÓLO ES EL PUNTO DE CONTACTO ENTRE LA ACCIÓN QUE REALIZA UN SUJETO Y LA REACCIÓN QUE TENDRÁN MILES DE ESPECTADORES EN SU CASA. EL REPORTERO DEBE ESTAR SIN ESTAR. EXISTIR SIN SER NOTADO. ESTE ES EL ARTE DE LA COMUNICACIÓN.*



La función de un reportero es la de oficiar como médium o canal entre la realidad tras el televisor y las personas en sus casas, y no sólo se debe limitar al traspaso de la información, sino que debe empapar el contenido del mensaje con una visión crítica, conectando el pensamiento intelectual con el común de gente. Y sucede que en *Ruido Gris*, el reportero es un mero instrumento de comunicación. La parcialización del contenido televisado no depende ni pasa por la mano del reportero, su ejercicio crítico en última instancia, sino que está mediado por la necesidad de entregar los casos más bizarros, sensacionales y que despiertan el goce de los televidentes, en este punto una conducta adquirida, por el morbo. “No puede haber errores”, “El espectador sólo puede ver a través de sus ojos en el momento que la luz roja se prende en la retina” y “el reportero debe estar sin estar, existir sin ser notado. Este es el acto de la comunicación”, son frases niegan la calidad de ser humano del reportero y lo igualan en el discurso a una cámara filmadora. A lo largo de toda la narración, vemos como a pesar constituir un mero elemento de una maquinaria mayor, el puesto del reportero asciende hasta una de las categorías más altas dentro de los niveles de importancia en los engranajes de un sistema periodístico que analiza en tiempo real las necesidades de la gente.

Para ejemplificar todo lo dicho, explicaré el caso de “Toynbee” que aparece al interior del cuento, y que trata sobre el secuestro de un periodista perpetrado a manos de un grupo de extremistas “antimedia”. El periodista, Toynbee, es sometido a una tortura que consiste en la exposición constante a un “enganche”, que es en palabras simples una situación en la que un reportero ocular observa su propia transmisión en un televisor, y producto de esto se puede sufrir una pérdida del equilibrio acompañado de agudos dolores de cabeza, pudiendo estos efectos llegar a ser tan letales que, eventualmente, y según cuán largo sea el “enganche” en sí, los periodistas que lo experimenten podrían sufrir convulsiones y espasmos musculares severos, hasta incluso llegar a la muerte. El siguiente fragmento busca exponer lo que concretamente el narrador de este cuento reflexiona sobre el caso “Toynbee”:

[...] No sé qué es lo que prefiero. Si seguir esperando que esta realidad mejore milagrosamente o que unos extremistas estúpidos controlen el mundo e impongan las leyes de su realidad. Lo único que se puede aprender de la historia de la humanidad es que no hay nada más peligroso que una **utopía**. [...] He visto miles de veces esas imágenes. Lo único que ven los ojos del reportero es un monitor dentro de un monitor dentro de un monitor [...]

Los extremistas, conscientes de que estaban montando un **espectáculo** y que antes de poder transmitir ideas tenían que entretener al mundo, montaron una videocámara grabando el rostro de Toynbee y mandaban la señal a la misma transmisora a la que estaba conectado el reportero [...] Los espasmos musculares iban creciendo, y así como el sudor deformaba el monitor, las convulsiones alejaban cada vez más el rostro del reportero de lo que conocemos como **humano**.

[...] La toma continuaba así hasta que su cara dejó de tener **expresión**, sólo había punzadas y movimiento, expresiones que no correspondían al registro de las emociones humanas, posibilidades del rostro que dejaban de significar en el momento en el que desaparecían.

Hasta que su corazón estalló.” (Fragmento de Ruido Gris)

El avasallador espectro de este sub-ámbito cultural por sobre los demás ámbitos culturales, impacta particularmente en la forma en la que perciben las masas el mundo que les rodea, haciendo que cada vez más, los individuos se vayan haciendo menos sensibles ante las situaciones desagradables, crueles o derechamente prohibidas. En el fragmento inmediatamente anterior se puede observar una cuestión clave para tener en consideración cuando se estudia la calidad de la información entregada a través de los distintos medios de comunicación de masas, y me refiero al momento final de un proceso mediático que se fragua desde los tiempos más tempranos de la televisión. Podemos concretizar que el espectáculo que brindan estos terroristas se puede igualar, en una lectura de los recursos utilizados en este cuento de ciencia ficción para provocar una respuesta en el receptor, con la propia intención del cuento en su expresión textual completa. Esta narración del caso “Toynbee” es una representación alegórica, en cuanto nos permite desplegar un tipo de razonamiento por correspondencia analógica, del modelo del cual deberíamos evitar ser parte, y esto por varias razones: primero, la insensibilidad de la gente ante la realidad de las demás personas está dada por la observación constante de situaciones morbosas, ya que dentro de nuestro sistema social contemporáneo, esto se transforma en una conducta de masas, y por ende somos blanco fácil para el medio televisivo (el de mayor penetración en nuestra vida cotidiana) que ve en esta iterativa conducta su mayor recurso para aumentar la audiencia, satisfaciendo cada vez con un umbral de tiempo de entrega más y más reducido. Segundo, el *morbo televisivo* (esta necesidad que tienen los canales por ofrecer un contenido cada vez más sintomático en pos del “feedback” del receptor

traducible en dinero, y también la necesidad que tienen los televidentes por corresponder el esfuerzo de las emisoras de televisión) provoca un acostumbramiento a la sensación de percibir y observar situaciones fuera de serie, extrañas y por lo demás prohibidas. De hecho, ya el enfrentamiento al suicidio televisado pasa de ser gran cosa a mera entretenimiento (y de la menos pagada). Del mismo modo, el impacto que buscaban generar los terroristas anti-medios del caso “Toynbee” en la población, se terminó por reducir a un show televisivo, agudizando aún más las propuestas a favor del público por este tipo de programación, por acostumbramiento, como las propuestas en contra, en donde tendremos entre estos sujetos a nuestro narrador, quien realiza un examen de la mentalidad mórbida, enferma, de su sociedad. En tercer lugar, colateralmente la exposición desmedida a todo tipo de artefactos eléctricos ha generado la aparición de un síndrome llamado “SECLE”, que amenaza con convertirse en la pandemia silenciosa del futuro.

### 3.3 Antiutopía en Ruido Gris.

Dos aspectos centrales para entender a *Ruido Gris* como un relato ciencia ficcional de carácter antiutópico son el del *suicidio* y la *enfermedad*. Para partir por el primero de ambos, se vuelve a señalar que la vida del reportero está comprada por las televisoras: “La cláusula 28 del contrato standard establece que seis horas de cada día de un reportero son propiedad de dicha compañía”. El protagonista, quien ya ha asumido su rol nocivo para la sociedad, piensa recurrentemente en su suicidio. Esta intención suicida junto con la de otros personajes en el cuento, representan el decaimiento de la moral individual. Por ejemplo, tenemos la descripción del momento posterior a la muerte de un hombre “moreno y chaparro”, del cual se señala que “la nota de suicidio que encontraron en su cuerpo decía que estaba harto de no servir para nada, de sentirse insignificante del desayuno a la cena y que lo peor de su suicidio era saber que no afectaría a nadie”. Otro caso de suicidio presente en la novela es el de “una señora de unos 40 años, flaca y ojerosa”, y en protagonista lo recuerda de la siguiente manera:

“Le dije que **lo único para lo que iba a servir su suicidio era para darme de comer unos dos días**; que no tenía ningún caso ser otro más; que entendía perfectamente que la vida era una **mierda**, pero que no tenía caso suicidarse para entretener a miles de cabrones que no

hacen otra cosa que cambiar los canales de televisión en busca de algo que aumente, aunque sea un poco, el nivel de adrenalina en su cuerpo”.

Hay que tener en consideración que en ambos casos, a los suicidas no se les logra percibir cambio alguno en la expresión de sus rostros, siendo incluso que en el primer caso, el del moreno chaparro, ni siquiera se le logra ver el directamente a la cara. En el caso de la señora de unos 40 años, el reportero al poder observar el aspecto “vacío” de la mujer, intenta infructuosamente de convencerla para que no se mate, y es por esto que luego comenta “que regresé a mi casa y esa noche observé varias veces la grabación personal que había hecho [...] tratando de buscar algún momento en el que su expresión cambiara”. El rostro de las personas contiene sus pensamientos y sus sentimientos<sup>57</sup>. Es también la manifestación de sus deseos internos. Cuando el protagonista señala que sale de su casa para encontrar aquellas personas “cuyos rostros parecieran material de televisión” en el fondo está buscando indagar en los deseos de la gente en la calle. Salir en televisión es algo sumamente tentador, es una entrega desinhibida a la fama automática. “Todo el mundo está en la TV. Cualquiera puede ser una estrella. Todo el mundo actúa y se prepara a diario porque puede que hoy encuentre una cámara que haga que todo el mundo se entere de [...] lo humano que es”. La ausencia de la expresión del rostro de los suicidas es por ende la ausencia de las ganas de formar parte de este mundo televisado en su totalidad. En el caso “Toynbee”, los terroristas deciden enfocar para todo el mundo el rostro del periodista y sus convulsiones, su rostro desfigurado por completo y por último su muerte, son los síntomas de este mundo enfermo por culpa de los medios de comunicación. A este mundo le llamaremos “antiutópico” por mostrar un orden de un mundo posible, y posible puesto que tiene su punto de partida en nuestra realidad, en nuestro presente, y que está acompañado de un juicio negativo en función de su puesta en marcha.

Aparte del suicidio, el otro síntoma de un universo decadente presente en *Ruido Gris* es el de enfermedad, evidencia de una crisis o problema social a gran escala. La enfermedad provoca el miedo, un miedo específico por la muerte. Los ataques de convulsiones que provocan el “SECLE” y los “enganches”, gatillan esta fobia en la población. Veamos un fragmento donde el narrador hace mención de esto:

---

<sup>57</sup> Chevalier, Jean: *Diccionario de Símbolos*. Editorial Herder. Barcelona, 1986.

Dos días después, mi noticia ya no es noticia. Parece que cada día se están reportando más ataques del síndrome. 40% de las víctimas son reporteros. Recuerdo el SIDA y la homofobia que despertó. Al parecer, nos toca a los reporteros vivir en temor. No sólo de morir, sino el temor a los demás. ¿**Mediafobia**?, ¿cómo nombrarán a este efecto?

La representación de la enfermedad dentro en este mundo imaginado actúa como punto de apoyo para dar cuenta del desequilibrio del orden de mundo de este futuro antiutópico. Se entiende que hay dos clases de enfermedad, siendo una de estas la que se adquiere por las condiciones tecnológicas del medio social, y que se encuentra representada por el SECLE, y la otra es aquella que surge como respuesta al miedo que el SECLE provoca, y me refiero a la “Mediafobia”. Esta y otras fobias a gran escala favorecen el distanciamiento entre las personas, y los hace aislarse del medio. El aislamiento por su parte es genera mayor contacto con la televisión, y el mayor contacto con la televisión genera más enfermos de SECLE y requiere más reporteros que cubran los acontecimientos. El único beneficio que existe en esta dinámica es el del enriquecimiento de los dueños de las estaciones televisivas y de otros medios de comunicación. Ante los reporteros en terreno las personas tienen dos conductas: acercarse a ellos para poder ser parte de la noticia o arrancar de ellos cuando estos convulsionan. El reportero es el medio de comunicación entre dos realidades mentales pero también es el representante de un sistema que ejerce total control sobre las conductas humanas.

Nuestro protagonista, al darse cuenta de este círculo vicioso, comienza a reflexionar sobre el porqué de su arribo a esta empresa que dirige el debacle social y la pendiente que recorre la moral en el televidente común. Conjunto a esto hay que dejar en claro que el *cierre utópico* deroga por completo toda potestad que puedan ejercer los individuos comunes sobre sus actos. Tristemente, la única salida factible a las directrices de este “*ordo mundi*” que nos adelanta *Ruido Gris* es la del suicidio.

“Hoy crucé una línea. No sé y no me importa si yo maté a los agentes de seguridad. Una cosa es hacer reportajes de cosas que pasan y otra es provocar que lo que pase sea un poco más espectacular.

¿Qué eran los agentes de seguridad? **Eran elementos gráficos para que mis tomas fueran más agradables.** Eran elementos **miméticos** que provocarían que la audiencia se pudiera identificar. Eran elementos dramáticos para hacer más interesante la historia que yo tenía que contar. Eran escenografía.

Hoy crucé una línea y no quiero pensar en nada. Todo el cuerpo me duele.

**Situaciones como éstas me hacen pensar en la urgencia de mi suicidio.** Por lo menos así podría decidir algo y no dejar que el destino me tome la delantera. El suicidio es el acto más elaborado de la voluntad humana, es quitarle de las manos al mundo el manejo de tu destino”.

Un concepto útil para poder analizar estas problemáticas que dan vida a la utopía de *Ruido Gris*, puede ser el del *caos*. La “teoría del caos” muy utilizada en matemáticas y otras ciencias como la meteorología y más recientemente en las ciencias sociales<sup>58</sup>, se aplica a ciertos tipos de sistemas denominados como “sistemas dinámicos”, de los cuales se postula que, si existen pequeñas alteraciones o variaciones en sus condiciones iniciales, están pueden generar grandes diferencias en su comportamiento futuro. Por ende hay dos implicancias posibles de este fenómeno que son las siguientes: que estos sistemas dinámicos, que evolucionan en el tiempo, cuentan con un orden de mundo, pensando ahora en el sistema social, y que producto de cambios en su estado inicial se puede llegar al establecimiento y al aumento progresivo de un comportamiento caótico de él, y segundo, se hace cada vez más complicado predecir como este va a evolucionar. Por supuesto, parece justo que muchos autores busquen retrotraerse a los anales de nuestro sistema social capitalista, como muchos sociólogos, antropólogos y críticos culturales lo hacen, para intentar determinar un comportamiento futuro, o para detectar las fracturas que generen el comportamiento caótico en este sistema en constante transformación, sin embargo, los autores de literatura de ciencia ficción, quizá sin haber pensado en el caos, se instalan en este juego creativo de determinar por medio de sus artefactos literarios, los puntos precisos de escisión y de fractura de los sistemas en orden, y en un acto de extrema consecuencia y dedicación autorial, terminan por adelantarse a un punto futuro hipotético donde aún no es posible determinar la evolución final o la instalación de un nuevo orden, pero que juzga en su marcha las directrices que le son

---

<sup>58</sup> Young, T. R: “Chaos theory and postmodern philosophy of science”. Recurso Online [última visita, 04,01,2013] disponible en <http://critcrim.org/redfeather/chaos/001intro.html>.

heredadas desde nuestro presente, su pasado.

En el futuro hipotético de *Ruido Gris*, su autor no se aventura a viajar demasiados años en el futuro, e incluso no requieren datar explícitamente el momento en el relato, y esto porque se enfoca, como toda buena ciencia ficción, a describir punto por punto cada uno de los extremos opuestos del origen del caos, que se enmarca en una conciencia de crisis que va desde la mirada analítica de sus autores hasta la entrega de estos avances al lector. Esto hace que los temas en *Ruido Gris* sean fácilmente detectados y entendidos por los lectores. Las semejanzas entre el SIDA y SECLE son sólo parte de una serie de homologaciones y comparaciones entre el mundo imaginario propuesto y el conocido por todos nosotros. Fijémonos en la descripción de la introducción cortina introductoria del noticiero en el que trabaja el protagonista:

La cortinilla de entrada del programa en el que más transmito es así: todas las tomas están deslavadas, como si fueran grabaciones hechas en un formato familiar antiguo, como si no tuvieran la calidad necesaria para transmitirse y ésa fuera la excusa para deslavarlas en tonos grises que después se convertirán en rojos. Primero hay una toma subjetiva de una operación estomacal, y los doctores voltean a hablar hacia la cámara y todo el mundo sabe que es la cara del que está siendo operado. Después hay una toma con mucho movimiento de un tiroteo en el centro de la ciudad, hasta que uno de los que están disparando volteo a ver a la cámara y aprieta el gatillo, la toma se sacude y parece que va cayendo al suelo. Todo empieza a inundarse de un líquido rojo que va llenando el lente. El ritmo empieza a acelerarse. Una toma desde el punto de vista de un conductor que choca contra un camión escolar. Una contrapicada de un sujeto que se avienta desde un edificio (siempre he pensado que parece un clavadista). El sacrificio de una vaca en un rastro. El asesinato de un político. Un accidente industrial donde un tipo pierde un brazo. Tomas de explosiones en las que incluso el reportero sale volando. Un secuestro en un avión, donde el terrorista dispara en la cabeza de un pasajero. Y así sucesivamente. Las imágenes van pasando cada vez más rápido hasta que ya casi no se distingue lo que pasa, sólo se ve movimiento y sangre y más movimiento de formas que ya no parecen tener referente humano hasta que empiezan a adquirir un orden, y puedes empezar a ver líneas rojas, amarillas y grises que parecen bailar rápidamente y dejan la impresión retinal de un círculo en medio de la pantalla donde las líneas se concentran. Una explosión detiene el ritmo y en el círculo se forma el logotipo del programa: Rojo Digital.

Bienvenidos al entretenimiento popular del joven siglo XXI.

El nombre del noticiero, *Rojo Digital*, alude a la mezcla entre la sangre y la tecnología. Parece que en este tiempo contemporáneo una cortina así es posible, y no sorprende el calibre de las imágenes que se transmiten por televisión. Está esta sociedad acostumbrándose a estímulos cada vez más fuertes, y el miedo se va apoderando paso tras paso de la sociedad. *Ruido Gris* es una apuesta particular dentro de la literatura de ciencia ficción mexicana, ya que interna plasmar en una mirada metaliteraria apoyada por una estrategia interdiscursiva e interdisciplinaria, por medio de la cual son recuperados los trastornos y el trasfondo del oficio y la escuela periodística. En términos simples, no es bien vista en este relato la influencia que ejerce el periodismo televisado en los hogares de la gente, puesto que adormecen su conciencia y los hacen partícipes indirectamente e incluso sin que lo sepan, de una dinámica mercantil precedida por la competencia y la búsqueda del enriquecimiento.



## Conclusiones.

En este informe se ha realizado un recorrido de la ciencia ficción mexicana, desde sus inicios en 1775 con el relato proto-ciencia ficcional “Sizigas” hasta la década de 1990. El hecho de llegar hasta este punto y no hasta la actualidad es que el cuento *Ruido Gris*, del cual se realiza un análisis en este trabajo, fue editado en 1996 como premio por haber ganado el certamen de ciencia ficción y fantasía “Kalpa”. Desde 1990 en adelante comienza a profesionalizarse la escritura de ciencia ficción a nivel pan hispanoamericano. En México comienzan a desarrollarse cuantiosos certámenes y a publicarse cuentos, novelas y ensayos sobre ciencia ficción como nunca antes se había hecho. Haber abarcado todas las innovaciones y aportaciones que los autores mexicanos contemporáneos están entregando a la ciencia ficción de su país y a la del resto del continente, hubiera significado indagar de manera mucho más acuciosa en este aspecto, y se hubiera disminuido el tiempo para ahondar en los demás problemas de la presente investigación.

*Ruido Gris* es una obra que concentra las características más esenciales de una ciencia ficción porvenirista. Parte de esta investigación está centrada en revivir el diálogo que tuvo lugar en diversos puntos de este recorrido histórico, entre una corriente de influencias internacional y los autores y pensadores del género en México. Es así como se destaca la influencia de tres grandes artistas de la literatura fantástica y la ciencia ficción, como son Edgar Allan Poe, Julio Verne y H.G Wells.

La investigación también indaga en dos problemáticas que no muchas veces se toman en cuenta cuando se habla de la literatura de ciencia ficción, pero que están siempre presentes como una fuerza interna al interior de los relatos. Me refiero a la *otopía* y a la creación de *mundos posibles*.

Sobre la *utopía* se vio en este trabajo como hasta la actualidad, y desde su origen como idea y concepto en la *Utopía* de Moro, ha recorrido dos caminos: como una forma utópica, es decir, la utopía concebida como un sistema social ideado para el mejoramiento de una

realidad renegada, y como un sentimiento utópico, que se traduce en aquellas ideologías o metarrelatos que buscan ordenar el mundo en pos de un deseo de establecimiento de normas para el establecimiento de un porvenir ideado.

Sobre los mundos posibles, primero hay que decir que precisamente la utopía, y la manera en que esta es ideada por sus pensadores, es una construcción imaginaria que nace desde los elementos recogidos en la experiencia de vida. Una explicación arraigada en la cotidianidad sobre desde donde surgen estos mundos posibles, y la forma en la que ordenamos nuestro conocimiento de mundo, son los subtemas vistos en esta investigación.

Finalmente queda por decir que ambas problemáticas fueron analizadas en Ruido Gris, un cuento que utiliza una estrategia lingüística interdiscursiva para plantear una crítica sobre la sociedad, explicada desde los mecanismos internos del ámbito de las comunicaciones, específicamente del periodismo televisado. Se logra concluir que Ruido Gris, como artefacto literario, se constituye como una antiutopía ciencia ficcional que pone en tela de juicio los adelantos tecnológicos, el desarrollo de los medios de comunicación y la influencia que ambos ejercen sobre las personas y sus conductas.

## Bibliografía.

### A. Corpus básico de trabajo:

#### A.1 Obras literaria:

- Rojo, Juan José: “Ruído Gris”, relato, Publicaciones de la UAM, 40pp.1996.

#### A.2 Textos críticos:

- Bourdieu, Pierre: Sobre la Televisión. Editorial Anagrama, Barcelona, 1997

- Bruner, Jerome: *Realidad mental y mundos posibles*. “Dos clases naturales”. Capítulo 3 “Castillos posibles”. Barcelona: Gedisa, S.A., 1996.

- Jameson, Fredric: *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. “El deseo llamado utopía.”, capítulos: Introducción. “La utopía hoy”; XI “La síntesis, la ironía, la neutralización y el momento de la verdad”; XII “El viaje hacia el miedo”; XIII “El futuro entendido como perturbación”. Madrid: Akal, S.A., 2009.

- -----: “Progreso frente a utopía: ¿podemos imaginar el futuro?” en *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Segunda parte. Madrid: Akal, S.A., 2009.

- -----: “Miedo y odio en la globalización” en *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Segunda parte. Madrid: Akal, S.A., 2009.

- Todorov, Tzvetan: *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premia, S.A., 1982.

- Vaisman, Luis: “En torno a la ciencia ficción. Propuesta para la descripción de un género histórico”. Revista chilena de literatura n° 25, 1985.

- Vásquez, Malva: “Metarrelatos, espejos y mundos posibles en Tlön, Uqbar, Orbis Tertius de Borges”. Acta literaria N° 42, 1 sem., 2011.

## B Bibliografía de referencia:

### B.2 Antologías:

- Martré, Gonzalo: *La ciencia ficción en México*. DF, México. Instituto Politécnico Nacional. 2004

### B.3 Artículos:

- Albaladejo, Tomás: “Retórica, comunicación, interdiscursividad”. En Revista de investigación lingüística. Vol. VIII. Págs. 7-33. Universidad autónoma de Madrid, 2005.

- Fernández, Miguel Ángel: “Discurso sobre un nuevo método para el estudio de la ciencia ficción latinoamericana”. Recurso online en [www.ciencia-ficcion.com.mx](http://www.ciencia-ficcion.com.mx) - link: **<http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:11>** (última consulta: 3 de septiembre de 2012)

- Fernández, Miguel Ángel: “Breve historia de la ciencia ficción mexicana” Recurso online en [www.ciencia-ficcion.com.mx](http://www.ciencia-ficcion.com.mx) – link: **<http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=11:05>** (última consulta: 3 de septiembre de 2012)

- Gandolfo, Elvio: “Literatura fantástica y de ciencia ficción en América latina”. Sin datos editoriales.

-Jiménez, Alfonso: “El tiempo objetivo y el sistema de mundos posibles en el texto narrativo”. E.L.U.A, 1988.1989, pp. 37-47.

- Ramírez, José Luis: “Ciencia ficción mexicana” Recurso online en [www.ciencia-ficcion.com.mx](http://www.ciencia-ficcion.com.mx) - link: <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:03> (Última consulta: 3 de septiembre de 2012)

- Rojo, Juan José: “Bastardos y fronteras: los subgéneros en México” Recurso online en [www.ciencia-ficcion.com.mx](http://www.ciencia-ficcion.com.mx) - link: <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=11:19> (Última consulta: 3 de septiembre de 2012)

- Trujillo, Gabriel: “La ciencia ficción y la ciencia ficción mexicana” Recurso online en [www.ciencia-ficcion.com.mx](http://www.ciencia-ficcion.com.mx) - link: <http://www.ciencia-ficcion.com.mx/?uid=2&cve=12:01> (Última consulta: 3 de septiembre de 2012)

- Young, T. R: “Chaos theory and postmodern philosophy of science”. Recurso Online en <http://critcrim.org> - link: <http://critcrim.org/redfeather/chaos/001intro.html>. (Última consulta: 4 de enero de 2013)

#### B.4 Diccionarios de referencia.

- Chevalier, Jean: *Diccionario de Símbolos.* . Barcelona. Editorial Herder. 1986.

- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*, 9º edición. Barcelona Editorial Labor S.A., 1992.