

Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones

Humanísticas y Educativas

RUIDO GRIS DE PEPE ROJO. LA SUBLIMACIÓN MAQUÍNICA EN LA CIENCIA FICCIÓN MEXICANA

TESIS

Que para obtener el grado de:

Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:

Filiberto Padilla Ortíz

Director de tesis:

Dr. Gonzalo Lizardo Méndez

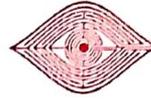
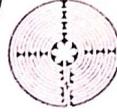
Codirectora:

Dra. Perla Ramírez Magadán

Zacatecas, Zac. Mayo 2024



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
PRESENTE

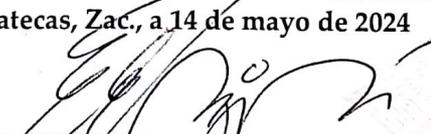
El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: *"Ruido gris de Pepe Rojo. La sublimación maquínica en la ciencia ficción mexicana"*, del C. Filiberto Padilla Ortiz, alumno(a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR
Zacatecas, Zac., a 14 de mayo de 2024



Dr. Gonzalo Lizardo Méndez

Director(a) de tesis

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo

Consortio de
Universidades
Mexicanas

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS
Unidad de Posgrado, Torre 2, Av. Preparatoria S/N, Fracc. Progreso, Zacatecas, Zac,
México. C.P. 98068, Tel. (492) 9223020 Correo Electrónico: mihe@uaz.edu.mx

Dra. Samanta Deciré Bernal Ayala
Responsable del Departamento de
Servicios Escolares de la UAZ
P R E S E N T E

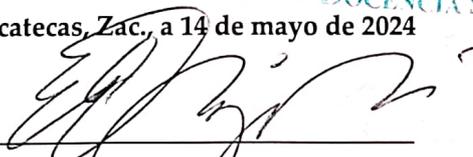
El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: *"Ruido gris de Pepe Rojo. La sublimación maquina en la ciencia ficción mexicana"*, de la C. Filiberto Padilla Ortiz, alumno(a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno(a), que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado correspondiente.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas "Francisco García Salinas": **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

ATENTAMENTE
Zacatecas, Zac., a 14 de mayo de 2024



Dr. Gonzalo Lizardo Méndez

Director(a) de tesis

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo

Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "*Ruido gris de Pepe Rojo. La sublimación maquinica en la ciencia ficción mexicana*", que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los catorce días del mes de mayo de dos mil veinticuatro, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

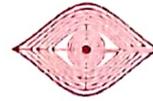
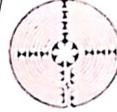
A T E N T A M E N T E

C. Filiberto Padilla Ortiz

Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



A QUIEN CORRESPONDA

La que suscribe, **Dra. Ma. de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado *“Ruido gris de Pepe Rojo. La sublimación maquina en la ciencia ficción mexicana”*, que presenta la C. Filiberto Padilla Ortiz, alumno(a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

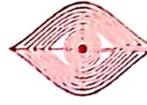
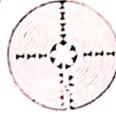
Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los catorce días del mes de mayo de dos mil veinticuatro, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS



SOMOS
ARTE, CIENCIA Y
DESARROLLO
CULTURAL



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre:	Filiberto Padilla Ortiz
Orientación:	Literatura Hispanoamericana
Director de tesis:	Dr. Gonzalo Lizardo Méndez
Título de tesis:	<i>"Ruido gris de Pepe Rojo. La sublimación maquínica en la ciencia ficción mexicana".</i>
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (X) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	(X)
Filosofía e Historia de las Ideas	()
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos	Si (X) No ()
Nombre del CA:	UAZ-CA- 150 "Estudios en Literatura Hispanoamericana".
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa	Si (X) No ()

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

Zacatecas, Zac. a 14 de mayo de 2024.

Dr. Gonzalo Lizardo Méndez
Director(a) de Tesis

Dra. Ma. de Lourdes Salas
Luévano
Responsable del Programa

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Agradecimientos

Agradezco a la Universidad Autónoma de Zacatecas, a la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, y al cuerpo docente de la orientación en Literatura Hispanoamericana por permitirme llevar a cabo esta empresa.

Agradezco en especial al Doctor Gonzalo Lizardo, cuya confianza y enseñanzas dieron bien a respaldar este trabajo. Agradezco también a la Doctora Carmen Fernández Galán Montemayor, cuyas enseñanzas también resuenan en este texto. El mismo agradecimiento a mis lectoras de residencias nacionales y extranjeras, a las doctoras Irma Cecilia Eudave y Luz Souto Larios, cuyas anotaciones abonaron a este estudio. Gracias particulares a la Doctora Perla Ramírez Magadán por sus lecturas y especialmente por sus ricas y numerosas sugerencias, las cuales pasaron a ser parte de esta investigación.

A mi madre por el ejemplo de vida, por estar al frente y en la retaguardia, siempre sosteniendo. A mis hermanos de la misma forma.

Agradezco a Juan Ortiz y Claudia Villalpando, puente y asilo en este cielo azul de tierra colorada.

A Deysi, por lo recorrido...

Quiero agradecerle también al Conacyt por la beca otorgada para la realización de este estudio, y a todas las instancias que apoyaron para el trámite y formalización de este.

Por último, no puedo dejar de expresar mi reconocimiento a mis compañeros de generación.

A Evaluna, que habita en la carne de los días.

A Odiseo, el pulso de la vida.

El límite entre la ciencia ficción y la realidad social es una ilusión óptica.

Donna Haraway

Pensar el cuerpo es pensar el mundo.

David Le Breton

Resumen	6
Introducción	7
Capítulo 1. Sobre la poética de un género especulativo	16
<u>De la poética</u>	
<u>1.1- Demarcando los territorios de la ficción</u>	16
<u>1.2 - Asociaciones y contrastes entre el relato fantástico y la ciencia ficción</u>	18
<u>1.3- ¿Género de evasión o confrontación?</u>	22
<u>1.4- La disputa terminológica sobre el concepto de ciencia ficción</u>	24
<u>1.5- Darko Suvin: entre la poética y la historia</u>	26
<u>a) Extrañamiento cognitivo</u>	29
<u>b) Novum</u>	31
Capítulo 2. Fronteras históricas de la ciencia ficción	32
De la historia	
<u>2.1- Hibridación y conformación de la ciencia ficción</u>	33
<u>2.2- Otras visiones, las fronteras del género y otras tipologías</u>	35
<u>2.3- Utopía e <i>idolum</i></u>	37
<u>2.4- La propuesta de Jean Gattegno</u>	39
<u>2.5- La exploración: del espacio exterior al espacio interior</u>	43
<u>2.6.- La ciencia ficción dura y la blanda</u>	44
<u>2.7.- Balance y fortuna. Alineación entre la poética y la historia de la ciencia ficción</u>	46
Capítulo 3. Genealogía polifónica de la ciencia ficción mexicana	47
<u>Preludio</u>	
<u>3.1- Primeros estudios históricos</u>	49
<u>a) Los precursores</u>	49
<u>b) Los propagadores</u>	54
<u>c) Los innovadores</u>	56
<u>d) La consolidación</u>	57
<u>Interludio</u>	

<u>3.2- La visión de los creadores</u>	62
<u>a) Certámenes, grupos y asociaciones</u>	64
<u>b) Revistas y fanzines digitales</u>	66
<u>c) Antologías y editoriales independientes</u>	67
<u>d) Otros estudios históricos sobre la ciencia ficción mexicana</u>	68
<u>Postludio</u>	
<u>3.3- Balance y fortuna. Tres ejes para entender la ciencia ficción mexicana</u>	68
<u>Capítulo 4</u>	72
<u>4.1- Referencias biográficas y de creación de Pepe Rojo</u>	73
<u>4.2- Ruido gris y el pulso de una época</u>	74
<u>4.3- Ruido gris, una fabulación maquinaica con resonancias en nuestro presente</u>	76
<u>Capítulo 5. Ruido gris de Pepe Rojo. La sublimación maquinaica en la ciencia ficción mexicana</u>	79
<u>5.1- La individuación como preámbulo para la concepción del mestizaje tecno-humano</u>	79
<u>5.2.- La carne visibilizada a través de la Megamáquina</u>	83
<u>5.3.- Dualismo, desterritorialización y mutación sensitiva como dislocación del sí mismo</u>	85
<u>5.4- Invisibilización</u>	90
<u>5.5- Lo posthumano a propósito de Ruido gris</u>	93
<u>5.6- El mito del ciborg</u>	96
<u>5.7- Una ciborgización sitiada: Ocularcentrismo cibernético</u>	105
<u>Conclusiones</u>	109
<u>Anexo A</u>	116
<u>Bibliografía</u>	122

Resumen

En esta investigación se estudia el cuento *Ruido gris* (1996) de Pepe Rojo. Para esto, a través de las disciplinas teóricas de la historia, la filosofía, la antropología y la sociología, en vinculación con la ciencia ficción, pretendemos dar muestra de cómo las ficciones científicas mexicanas de finales del siglo XX han expresado una idea específica en torno al cuerpo como un ciborg sensitivo y disociado. A partir de la concepción cartesiana de lo corpóreo, entendido como una entidad mecanizada, la literatura de ciencia ficción ha simbolizado un nuevo tipo de mestizaje tecno-humano, a la vez que ha especulado una nueva mutación sensitiva derivada de esta conjunción. En el cuento *Ruido gris* de Pepe Rojo, se da muestra, a través de varias pautas, de cómo la vista es el único sentido capaz de seguir la velocidad y el vértigo de nuestra modernidad, pero que privilegiarlo conduce a una disociación del individuo.

Palabras clave: Cuerpo, ciencia ficción, ciborg, *ocularcentrismo*, *sensitividad*.

Abstract

This research examines the short story *Ruido gris* (1996) by Pepe Rojo. Through theoretical disciplines such as history, philosophy, anthropology, and sociology, in conjunction with science fiction, we aim to demonstrate how Mexican science fiction narratives from the late 20th century have expressed a specific idea regarding the body as a sensitive and dissociated cyborg. Building upon the Cartesian conception of the corporeal as a mechanized entity, science fiction literature has symbolized a new type of techno-human miscegenation, while speculating on a new sensory mutation derived from this conjunction. In Pepe Rojo's short story *Ruido gris*, various patterns illustrate how vision is the only sense capable of keeping pace with the speed and vertigo of our modernity, yet privileging it leads to an individual's dissociation.

Keywords: Body, science fiction, cyborg, *ocularcentrism*, *sensitivity*.

Introducción

Imaginemos la siguiente viñeta: en un mundo distópico donde impera la tecnología y la permanente exposición a los medios de comunicación masiva, un hombre decide afiliarse a las labores de los reporteros oculares, incrustándose una cámara de grabación en su ojo. Con su “cuerpo-herramienta” tendrá que cartografiar las noticias trágicas de una ciudad. Bajo esta condición, queda manifiesto cómo la infraestructura tecnológica se ocupa del cuerpo tecnificado, pero no del ser percipiente que lo habita. El dilema de nuestro *reportero ocular* tiene que ver con una biocompatibilidad (la intrusión en el organismo de un elemento de origen sintético capaz de interactuar con sistemas biológicos) que es aceptada, pero que entra en conflicto con una psicocompatibilidad (incapacidad psicológica de reconocer algún elemento artificial en el cuerpo) que se muestra renuente.

Como prospección y como plataforma crítica, la ciencia ficción se presenta como una de línea de fuga hacia el porvenir. A través del imaginario del ciborg, Rojo supone al hombre como una criatura fracturada a causa de una subyugación maquina. En este sentido, uno de los pactos de lectura que nos solicita *Ruido gris* (1996) es ir tras “la búsqueda del reencuentro con lo humano que no se encuentra en el pasado, sino en el futuro” (Molina, 1995, pág. 111).

La imagen que interesa a nuestro estudio tiene que ver con el ser humano que ha sido transgredido física y psíquicamente por la tecnología. El cuento imagina una mejora corporal de acuerdo con las exigencias de los medios televisivos y su *mercado de muerte* (Dalton, 2019). Es así que nuestra hipótesis pretende explorar, por una parte, cómo el cuerpo orgánico es capaz de autorganizarse y, por otra y a contracorriente, cómo la fuerza vital del individuo, su psique, es incapaz de alinearse a las reglas de artificialidad de la *prótesis de la mirada* (Wajcman, 2011, pág. 17).

En *Ruido gris* se atienden algunas cuestiones que la ciencia ficción de corte *transhumanista* y *posthumanista* se pregunta con insistencia: ¿Qué implica ser humano en nuestros tiempos, en donde todo es prostético y se encuentra ampliamente tecnologizado y mediatizado? ¿De qué modo el transhumanismo ha

cambiado las suposiciones que teníamos de la realidad, de la carne que nos ocupa y sitúa en el mundo? ¿Cómo podemos enunciar nuestra realidad si nuestras percepciones ya no son las mismas, si el vértigo de la modernidad que todo acelera no da pauta para la reflexión concienzuda? ¿De qué forma nuestros parámetros, nuestras coordenadas corporales, mentales y sensitivas han sido cambiadas por el uso de la tecnología? ¿Qué implica anímicamente, para nuestro personaje, vivir en un mundo acelerado que solicita por igual la corrupción, privación y atomización de sus facultades biológico-sensitivas?

Para Franco Berardi (2017): “El arte... puede ser considerado como una especie de indicador, de antena para la detección de los cambios que ocurren en la esfera invisible de la sensibilidad humana” (pág. 11). De este modo, *Ruido gris* se presenta como una fabulación maquina que aborda a un yo en transición; como un prisma que nos permite variadas reflexiones científicas, filosóficas, socioeconómicas, culturales y políticas con las que podemos dar contexto a nuestro pasado, para así descifrar nuestro presente y ampliar nuestra sobre visión del futuro.

Iniciamos nuestro estudio con la intención de clarificar las reglas de enunciación de la ciencia ficción, un género que se muestra esquivo y cambiante a lo largo de la historia. Para ello es necesario demarcar sus claves argumentativas, su especificidad, distanciándola de su hermanazgo con los relatos fantásticos. Con esta idea nos sumergimos en los estudios de diferentes teóricos literarios como Rosemary Jackson, Franco Ferrini, Miquel Barceló, Pablo Cappana, Elvio Gondolfo, Rosalba Campra y Darko Suvin, de cuyas voces nos nutrimos para esclarecer una poética de la ciencia ficción.

De acuerdo con Suvin (1984) “una delimitación teórica exige un aparato histórico” (pág.9). Es por ello que nuestro segundo capítulo aborda la ciencia ficción desde esta perspectiva. La idea es observar cómo se va perfilando una protociencia ficción en relación con otras modalidades literarias que van surgiendo en épocas claves como los relatos clásicos medievales de la *isla afortunada*, *el viaje fabuloso*, *la utopía* y los *relatos satíricos de exploraciones espaciales*; además de *las novelas*

planetarias del Renacimiento; pasando por las *novelas de anticipación* y las *anti utopías* de la época moderna.

Con base en lo expuesto, nuestros primeros dos capítulos tienen la intención de retroalimentarse hermenéuticamente ya que, con estas disertaciones histórico-poéticas notamos que, si hay algo que define primeramente a la ciencia ficción, es su oposición con los *géneros literarios naturalistas* y otras *narrativas no naturalistas* (Suvin, 1984, pág.42).

En las inmediaciones de la Revolución Industrial se dan las bases para la conformación de nuestro género. Es así que vamos de una protociencia ficción a una ciencia ficción definida como un conjunto de textos que entretengan cogniciones científicas con especulaciones literarias. De ahí provienen declaraciones radicales como las de Jean Gattegno (1985) quién afirma que: “no hay ciencia ficción mientras no hay ciencia” (pág. 7).

El siguiente capítulo es de resonancia y vinculación con base a lo planteado en estos dos primeros apartados. Por ende, con este tercer apartado nuestra intención es situar la conformación y proliferación de la ciencia ficción mexicana a partir de los estudios de sus *historiadores* y las declaraciones de sus *creadores*.

Según la visión histórica, desde hace décadas la historia de la ciencia ficción mexicana se ha elaborado con base a la compilación bibliográfica (Romero, 2019, pág. 12). En este sentido nuestro corpus menciona los estudios de Ramón López Castro, Gabriel Trujillo Muñoz, Miguel Ángel Fernández Delgado, Federico Schaeffler, Mayra Roffe y Juan Pablo Anaya. Para estos teóricos mexicanos nuestra ciencia ficción, “partió de una perspectiva precientífica o proto científica, asentada en una sátira desmitificadora y en una crítica social ingenua, para irse acercando a las ciencias humanas y naturales” (Suvin, pág. 35).

Por otro lado, con la visión de los *creadores* se da cuenta de una ciencia ficción que se estaba produciendo y consolidando en el México de los años noventa, la cual, debido a su manera de difundirse y su función social la podemos hermanar con las expresiones de la contracultura mexicana.

También inferimos, a partir de las declaraciones de los *creadores*, Alberto Chimal, Gerardo Horacio Porcayo, José Luis Zarate y Pepe Rojo, que gran parte del imaginario ciencia ficcional se nutre de la literatura fantástica mexicana midisecular, específicamente de los llamados *autores raros*, sin dejar de lado ciertos préstamos culturales extranjeros que trajo consigo el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) y la época de los inicios de la globalización. Es así que con este capítulo establecemos un diálogo que pretende dar forma a un imaginario de la ciencia ficción mexicana desde sus inicios espurios en el siglo XVIII, hasta su conformación al claudicar el siglo XX.

En nuestro cuarto capítulo hacemos notar el contexto en que aparece *Ruido gris*, además de que ampliamos referencias biográficas y de creación de Pepe Rojo, nuestro autor a estudiar.

El quinto capítulo se enfoca en nuestro análisis. Este apartado está dividido en siete partes. Todas ellas están unidas bajo la perspectiva de que el ser humano es un producto en el que permean infinitas influencias, estímulos, impulsos e implementaciones tanto históricas como culturales y técnicas.

La primera supone un recorrido histórico y antropológico que va del hombre colectivo al individual. A partir del proceso de individuación nuestra intención es visualizar la época en que surge la metáfora del mestizaje tecno-humano.

Siguiendo a David Le Breton (1990): “El individualismo inventa el cuerpo al mismo tiempo que al individuo” (pág. 49). Con la desacralización de la naturaleza y con la libertad que implica desligarse del yugo divino, comienza el devenir del hombre maquínico. Con la filosofía de Descartes, el hombre comienza a imaginar al cuerpo como una máquina. Esta es la imagen que nos interesa, la del ser racional que descompone el mundo en términos maquínicos para ver cómo funciona.

Aparecen así un seres revivificados y reensamblados a partir de este mito: los autómatas, los humanoides programables, el robot, que son el antecedente primario de la imagen de nuestro personaje semi-sintético, quien hace su aparición en las inmediaciones del siglo XXI: el hombre cibernético, el ciborg. Yuk Hui (2020),

explicita este tránsito a partir de la historia de la filosofía. Según este autor, de acuerdo a las condiciones tecnológicas de cada época, la modernidad es mecanicista, mientras que la posmodernidad es cibernética.

Nuestro segundo apartado está pensado a partir de la antropología de la tecnología. Con el concepto de la *megamáquina*, Mumford piensa en un sistema social que incorpora seres vivos, máquinas y formas de hacer que marchan conjuntamente para crear un gran artefacto capaz de dominar el entorno. Conectando las teorizaciones de Mumford con el pulso de nuestra historia, aseveramos que Rojo construye su representación del cuerpo postmoderno como un engranaje más de la de los medios de comunicación.

Desde el ángulo de nuestro cuento, el cuerpo intervenido sintéticamente subjetiviza a otros cuerpos orgánicos. Con el cuerpo potenciado a través de una *prótesis de la mirada* (Wajcman, 2011, pág 18), una *megamáquina de información* funge como una empresa productora de subjetividades a través de los medios masivos de comunicación. Es así que la metáfora del mestizaje tecno-humano da muestra de cómo en la actualidad somos individuos mecanizados, tecnológicamente asistidos; en última instancia, ciborgs sensitivos y disociados que participan como rehenes pasivos de una gran máquina de subjetivación. Todos estos son los lineamientos de nuestro segundo apartado.

Nuestra tercera reflexión surge con la intención de pensar en *Ruido gris* como una fabulación a dos voces, explícita en el conflicto que implica la conjunción de contradicciones. Si el pensamiento religioso dividió al hombre en materia y espíritu; el pensamiento tecnológico nos figuró como entes cárnico-maquínicos. Esto implica una disociación que, en el cuento, está representada en los conflictos existenciales que el ciborg debe confrontar debido a su naturaleza sintética. Una representación de esta crisis es la llamada *melancolía del ciborg* (Pellisa, 2015, pág. 127), que significa cuestionarse hasta qué punto se es una persona o una cosa.

Toda afección melancólica refiere a un edén olvidado. Sin embargo, en nuestro reportero ocular no sólo el ojo es panóptico, lo es también su memoria a partir de una extensión psíquica, una memoria protéctica. Con esta capacidad de

recordar todo y no olvidar nada, nuestro personaje se aferra a su pasado, se desliga de su presente y se olvida del porvenir. Se desterritorializa.

Este auto desarraigo se ahonda aún más en un mundo ampliamente tecnologizado. En el cuento todo mundo está inmerso en sí mismo tratando de mostrar su singularidad, lo que supone un cambio en la manera de comunicarse. Llegamos así con la imagen de una colectividad narcisista que desentraliza al hombre humanista que estaba habituado a compartir su individualidad con la masa. Por tanto, el posthumano de Rojo deja de conjuntarse con cuerpos y a la vez se comunica a través de conexiones. Esta ubicuidad es otro síntoma con el que podemos hablar de las soledades contemporáneas. Al respecto Berardi (2017), dice:

Quando la conexión reemplaza a la conjunción en el proceso de comunicación entre organismos vivos y conscientes, se produce una mutación en el cambio de la sensibilidad, de la emoción, de lo afectivo. (pág. 33)

Es así que el cuento explora un drama de adaptación en un ambiente en que los medios de comunicación utilizan los cuerpos y las psiques como carne de cañón para monetizar a partir de las desgracias de una ciudad. Bajo esta idea, Pepe Rojo pretende mapear un sensorio en transición a través de la precarización del yo.

En el cuarto apartado asumimos que: “Nuestra existencia es corporal” (Breton, 2013, pág.19) y que las conexiones que logramos establecer con el exterior son fruto de nuestros sentidos. En nuestro cuento estos se ven corrompidos por agentes prostéticos externos; específicamente por una *extensión maquina del ojo* (Wajcman, 2011, pág. 18).

En este mismo encauce, Le Breton (1990) recuerda que la corrupción de la “prótesis puede ser un recuerdo insistente y terrible de una extrañeza que quiere ser cuerpo sin lograrlo” (pág. 247). La prótesis ocular y psíquica difuminan al hombre. El *reportero ocular* se descorporeiza tras viajar como un nodo a través de señales eléctricas. Es ubicuidad pura.

En la filosofía contemporánea, palabras como disolución, invisibilidad y desaparición son metáforas con las que se habla de la condición actual del hombre. De este modo, asistimos a la reelaboración del mito del *hombre invisible* como punto de referencia para hablar de las condiciones que suponen los adelantos tecnológicos y los de la ingeniería protésica o ortésica, que modifican nuestra estructura orgánica y mental. Damos cuenta así de un sentimiento fantásmico que repercute en nuestra psique. Sobre estas ideas, exploraremos nuestro cuarto apartado a la vez que constatamos cómo, con el tiempo, ciertas metáforas tienden a literalizarse.

David Le Breton (1990), hace énfasis en la idea de que un nuevo imaginario del cuerpo, que es el que interesa para nuestro estudio, surgió en los años setenta del siglo pasado ya que, de pronto: "El hombre occidental descubre que tiene un cuerpo y la noticia se difunde y genera discursos y prácticas marcados con el aura de los medios masivos de comunicación" (pág. 9).

Esta visión es ratificada por Rossi Braidotti (2015). Para la autora la idea de lo humano, entendido bajo el canon europeizante, se encuentra en crisis. El devenir del hombre es posthumano y tiene su fundamento en dos líneas de discurso que van desde el *mainstream* hasta las reflexiones que genera el pensamiento de la *cultura académica*. Con base en esto postulamos que *Ruido gris* conjunta ambas corrientes de pensamiento, lo que supone una nueva forma de relacionarnos con la dualidad del canon europeo: mente-cuerpo, razón-pasión, persona-cosa.

Posthumanismo y ciborguización son palabras que se entrecruzan y retroalimentan. Según Braidotti, un nuevo ser posthumano tendría que negociar con otras formas de saber no hegemónicas, con otros cuerpos sensibles que impliquen la reelaboración de una nueva subjetividad para establecer nuevas relaciones entre entes humano y no humanos, entre personas y cosas. En nuestra perspectiva literaria estas reflexiones las podemos situar en la imagen del ciborg, que es la sucesión de un nuevo ser que deviene de la conjunción de binarismos. Sobre esto discutiremos en nuestro quinto apartado y, asimismo, intentaremos situar la imagen

del cuerpo moderno a partir de ciertas fabulaciones, prácticas, discursos y representaciones para llegar a la imagen del ciborg.

La imagen prototípica de un cuerpo intervenido por el progreso y uso de la tecnología es la del ciborg. Para llegar a esta imagen de un cuerpo corruptible, tuvimos que distanciarnos de los dogmas religiosos. Le Breton (1990) formula que, gracias al sentido de la individualidad, se da pauta a pensar la carne como algo modificable. De esta manera, en el futuro propuesto por Rojo: “La anatomía es industria... El cuerpo es plastilina orgánica” (Rojo, 2018), un engrane más al servicio de los medios de comunicación que comercian con la idea de registrar todas las desgracias de una ciudad a razón de ciborguizar a los ciudadanos. Con este afán la *megamáquina* tiende sus tentáculos oculares por todos lados.

Es así que el mito del ciborg representa una conjunción de mitología y realidad, de biológico con tecnológico (Haraway, 1985). Con esta fabulación maquina tenemos un buen punto de referencia para hablar de nuestra contemporaneidad.

A través de la imagen del ciborg, Rojo expone la idea de cómo nuestras capacidades orgánicas se acrecientan, pero las sensitivas se corrompen a partir de la implementación de la tecnología, hasta crear un nuevo ser de cuerpo y aura disforme. El *reportero ocular* es una metáfora del daño de la modernidad, una metáfora de la condición híbrida. La imagen prototípica del ciborg es la metáfora que representa a los contrarios que se unen para generar algo nuevo, desdibujando así los límites entre el individuo (persona) y la máquina (cosa).

Por último, haciendo eco de Susan Sontag, quien escribe: “La realidad ha llegado a parecerse más y más a lo que nos muestra la cámara” (citado por Pallasmaa, 2005, pág. 30). Entendemos que: “la mirada se convirtió en el sentido hegemónico de la modernidad” (Breton, 1990, pág. 102), y que como Bruce Sterling, nos recuerda: “La anatomía es industria” (citado por Rojo, 2021). En este sentido, disertaremos sobre el cuento *Ruido gris* a través del concepto de *ocularcentrismo*, propuesto por Juhani Pallasmaa.

Como tal reinterpretaremos este término, ya que para el cuento la vista es el único sentido capaz de seguir la velocidad y el vértigo de nuestra modernidad, pero privilegiarlo conduce a una disociación del individuo.

Se mostrará así como la ciencia ficción mexicana de finales del siglo XX expresó una idea específica en torno al cuerpo y como *Ruido gris*, como prospección y como plataforma de crítica, a través de la imagen del ciborg, resultó importante como una de línea de fuga hacia un porvenir.

Capítulo 1. Sobre la poética de un género especulativo

De la poética

1.1- Demarcando los territorios de la ficción

Ante el amasijo de propuestas que se han postulado en múltiples folios con el afán de historizar y teorizar a la ciencia ficción, considero necesario partir de una delimitación del género. Por ende, comenzaremos con una constatación universal: todo relato literario es un pacto ficcional con el lector, es decir, que todas las tipologías literarias y sus variaciones subgenéricas son formas diferentes de interpretar y problematizar la realidad. De este modo, todo territorio de la ficción lo podemos conceptualizar bajo la óptica de “una modalidad, una lógica narrativa, una estrategia metonímica, un tipo de discurso, una retórica” (Campra, 2008, pág. 7).

Como refiere Jean-Marie Schaeffer (2006): “toda clasificación genérica se basa en criterios de similitud” (pág. 5). Describir objetos literarios; encorsetarlos bajo conceptos y clases textuales diferenciadas tiene como afán la precisión de una cuestión esencial: ¿Qué es la literatura y cuáles son las múltiples formas en las que aborda la realidad? Para responder esta pregunta se teorizan taxonomías, se dilucidan esencias textuales diferenciadas, lógicas internas, engranajes estilísticos, para finalmente determinar distinciones genéricas con una naturaleza propia. Cabe señalar que este interés ha estado presente en todas las prácticas culturales, aunque, “la cuestión de los estatus de los géneros es algo que ha preocupado sobre todo a la literatura” (Schaeffer, 2006, pág. 7).

La filosofía y los estudios críticos literarios han sido las disciplinas que se han propuesto zanjar las discrepancias y afinidades de una totalidad orgánica en una biblio-diversidad por orden y diferencia. Fue Aristóteles quien definió a la poesía como el primer género literario y atendió a una cuestión que sigue teorizándose: la fidelidad mimética de la literatura. Según Gottfried Willems, “la historia de la teoría

genérica (...) no es otra historia que la del aristotelismo en la teoría de la literatura o narrativa” (citado por Schaeffer, 2006, pág. 45).

Pablo Capanna apunta que: “En los buenos y viejos tiempos en que la Preceptiva reinaba indiscutida, con sus unidades aristotélicas y clasificaciones al estilo Linneo, era muy fácil ubicar una obra en el género correspondiente” (1996, pág. 7). Esta herramienta clasificatoria de orden, control y diferencia es la que irá direccionando los rieles que valuarán el canon acorde a las convenciones académicas. No obstante, como toda clasificación, resulta reduccionista, paralelamente figuraban obras anómalas e inclasificables que versaban sobre nuevas realidades, nuevas subjetividades como la de:

La ola romántica y todas sus secuelas que arrasaron con estas convenciones, e impusieron a su vez otras convenciones tácitas. Fue así como, cuando el auge del cientificismo y el mito del progreso hicieron surgir, a la par de la novela realista, una literatura de la imaginación inspirada en la ciencia. (Capanna, 1966, pág. 8)

Según refiere la mitología del *fandom ciencia-ficcionero* y los estudios de la academia, el siglo XIX, impregnado por el pensamiento tecnocientífico, dio pie a la proliferación de obras de corte especulativo. La obra de Mary Shelley, *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818), suele ser señalada como la puerta de entrada para lo que después será llamado ciencia ficción. La consolidación del género devino a mediados del siglo XIX, de la mano de los adelantos en las técnicas gráficas y el auge de los medios de comunicación masiva que ayudaron a crear “un enorme mundo lector y un mecanismo de publicación y distribución de lectura que tuvieron su manifestación más importante en la prensa periódica” (Gondolfo, 2017, pág. 21).

Es justo en este formato que, en los Estados Unidos, aparece la primer revista que remeda a la *novela científica* europea, *Amazing Stories* (1926). Su editor, Hugo Gernsback, fue quien dio nombre al género literario de la ciencia ficción. En las páginas de esta publicación, así como en las consecuentes revistas especializadas, los lectores de esta narrativa literario-comercial se organizaron en

comunas con la intención de problematizar el género para reforzarlo y otorgarle ínfulas de veracidad. Con este origen “Toda la evolución posterior de la ciencia ficción se desarrolló bajo este rótulo” (Capanna, 1966, pág. 10).

Bajo el halo de la experimentación literaria y especulación científica, los temas de la ciencia ficción fueron oscilando entre las anticipaciones positivistas descabelladas o pausibles; la sátira social de corte socio-político y las extrapolaciones futuristas situadas en otros mundos. Así la vinculación entre ciencia, prospección y literatura trajo consigo cierta actitud metódica que caracterizó al género con un afán hipotético de predicción de hechos e inventos eventuales. Todos estos temas afianzaron a la ciencia ficción como una *literatura de la posibilidad* (Capanna); como un *déjà vu* invertido capaz comprender el presente para asir el futuro.

La mitología, que todo encarna y transmigra, que “lejos de significar ilusión y superstición, encierra más bien una parte de verdad, aunque sólo en forma inferior de la intuición” (Hubner, 1996, pág. 55), también será un factor dominante para el género. Kurt Hubner (1996), señala que “mientras más avanzaban la ciencia y la técnica, tanto más aumentaba el interés por el mito” (pág. 87); a través de su adopción se aspira a comprender nuestra época de inminente industrialización y maquinización de los cuerpos; así como nuestras cambiantes sensibilidades disociadas surgidas en “el abismo entre las dos culturas, la científica y humanística” (Capanna, 1966, pág. 276).

1.2 - Asociaciones y contrastes entre el relato fantástico y la ciencia ficción

Dentro de nuestra encomienda no podemos pasar por alto los vasos comunicantes que unen al relato de lo fantástico y la ciencia ficción. ¿Cuál es la línea primigenia de asociación que se suele establecerse entre estos dos géneros? ¿Qué cambios operaron para ir diferenciando la ciencia ficción del relato fantástico? ¿Cuáles son los rasgos dominantes de la ciencia ficción y cuáles los secundarios?

Atendiendo a la etimología, lo fantástico reconoce a lo real por contraposición. Cada época le ha otorgado un significado diferente acorde a sus respectivos márgenes de aprehensión de realidad. Magali Velasco (2007) recapitula y refiere que, desde la antigüedad, para Aristóteles:

phantastikos..., es “la facultad de crear imágenes vanas”. Posteriormente, en latín, *phantasticus* significaba “lo imaginario, irreal”; mientras que *phantasticum*, de acuerdo a San Agustín, fue utilizado para designar a un “fantasma doble” ... En el renacimiento, la palabra *fantastique* figuraba como “llevado por la imaginación, visionario, nutrido de quimeras”. En el romanticismo... se definía como cuentos en los que se trataban abundantes anécdotas de fantasmas, resucitados y otros espíritus (pág. 17).

El trabajo de Rosemary Jackson en *Fantasy: Literatura y subversión* (1986), es importante en tanto que se propone amalgamar las características propias de estas literaturas *no miméticas*. En su inventario, Coleridge afirma que “la fantasía no tiene otros adversarios con quien jugar más que con fijaciones y... lo definido” (pág.18). Por su parte, J. A. Symonds escribe: “Lo fantástico... implica invariablemente una cierta exageración y distorsión de la naturaleza... que juega con las cosas y las combina en formas arbitrarias e inexistentes” (pág.18). El trabajo de Irene Bessiere propone que “lo fantástico está íntimamente ligado con lo real y lo racional: no debe ser equiparado con lo irracional” (pág.19). Irwin refiere que “un *fantasy* es un relato basado y controlado por una franca violación de lo que habitualmente se acepta como posibilidad” (pág.19). Rabkin declara que “lo verdaderamente fantástico ocurre cuando las reglas básicas de un relato son forzadas a hacer un giro de 180 grados... Lo fantástico solo existe contra un fondo al que se opone francamente” (pág. 20). Hay otras definiciones como la de Callois: “Lo fantástico implica siempre una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles dentro de la inmutable legalidad de todos los días” (pág.21).

Pese a que realidad y ficción son construcciones arbitrarias e inestables y que tanto los géneros del realismo y el fantástico son calificaciones históricas cambiantes, queda manifiesto un punto neural: las figuraciones de lo fantástico son

esencialmente transgresiones de racionalidad. Bataille se refirió a esta infracción como un *desgarramiento*, que otorga otro significado a lo conocido como algo real, probablemente admisible. De este modo, “los textos fantásticos plantean una contradictoria aventura: pretenden construirse como realidad, pero una realidad sobre la que debemos ejercitar el descreimiento” (Campra, 2008, pág. 15).

Rosemary Jackson (1986), desanudando y dando un enfoque a los diferentes aspectos de las narrativas de lo fantástico, nos recuerda que, como convención, la modalidad del:

fantasy, se aplicó en forma más bien indiscriminada a cualquier tipo de literatura que no da prioridad a la representación realista: mitos, leyendas, cuentos de hadas y folclóricos, alegorías utópicas, ensoñaciones, escritos surrealistas, ciencia ficción y cuentos de horror, textos todos que presentan “otros” territorios, diferentes del humano. (pág. 11)

En suma, el relato fantástico refiere a la ambigüedad y conjunción entre lo real y lo quimérico; “los medios de los que se vale para establecer su *realidad* son inicialmente miméticos” (Jackson, 1986, pág. 17). De esta manera, asistimos a una narrativa construida sobre contrarios que habita en “los bordes de lo *real*.” (Jackson, 1986, pág. 21). Su lectura e interpretación requiere de la participación lectora bajo la fórmula de Coleridge, que sugiere una *suspensión de la incredulidad*.

A inicios del siglo XIX, con el florecimiento y auge de los relatos especulativos (literatura fantástica y de terror; ficciones utópicas, distópicas o ucrónicas y la ciencia ficción) deviene la idea de definirlos como clases textuales diferenciadas. De este modo la ciencia ficción, basada en su singular pacto ficcional con el lector y en su efecto de *extrañamiento*, se irá perfilando como un nuevo género. Su interés histórico-social, su singular y espurio engendramiento, además de su preocupación sobre el ser humano, poseía diferentes virtudes que no podían ser plenamente emparentadas a las clases textuales de lo fantástico. Sus cualidades y sentido eran distintos. De este nuevo ejemplar se podían dilucidar rasgos de una nueva especie que explicitaba una manera diferente de pensar la realidad a través proyecciones futuristas.

A diferencia del relato de lo fantástico, la ciencia ficción requiere de un pacto de lectura diferente. Desde sus inicios la ficción científica apelaba por un aval <objetivo, por una hipótesis científica que de fondo diera forma a un texto creíble. Bajo esta óptica el género irá buscando su autonomía dejando manifiesto que su pacto de lectura e interpretación ya no necesita a plenitud la garantía de la categoría de lo fantástico.

Según refiere Robert M. Philmus, es necesario enfocar una distinción necesaria entre las narrativas naturalistas, las de lo fantástico y ciencia ficción, pues “la narrativa naturalista no requiere explicación científica, la fantasía no la permite y la ciencia ficción la requiere y la permite” (citado por Suvin, 1984, pág. 96). Otra triada analógica del mismo autor interpreta a la visión naturalista como “tesis; los géneros naturales como la antítesis y la ciencia ficción es la síntesis” (Suvin, 1984, pág. 96). Es así como su singularidad, precisión y estabilidad literaria se diferencian de la otredad de lo fantástico. También es importante hacer notar que, como trasfondo, podemos interpretar la internalización y reconocimiento de los miedos del yo originados, sobre todo, después del inminente crecimiento industrial, mecánico y cibernético.

Con esta primera serie de aproximaciones en torno al hermanazgo y diferenciación entre lo fantástico y la ciencia ficción quedan expuestas algunas de sus cualidades. En el relato fantástico todo acto de lectura plantea que lo que sucede en el texto no tiene realidad o que es verdadero solo en apariencia, acaso como un aspecto recóndito o difuso de la realidad. En la ciencia ficción, debido a su capacidad simbiótica entre lo real y lo fantástico hay una tarea más puntual, asimilar una fantasía plagada con tintes de objetividad que sea capaz de postular un relato creíble y que a su vez provoque una *inestabilidad razonada* (Gondolfo, 2017). Darko Suvin llamó a este sentimiento de lo extraño-familiar *extrañamiento cognitivo* y postula tal terminología con el afán de apartar a la ciencia ficción de la literatura tradicional, así como de las narrativas de lo fantástico que se nutren de un tratamiento *no cognoscitivo*.

1.3- ¿Género de evasión o confrontación?

En sus inicios, la tradición literaria del canon, homogénea, centralizada, encarnada en la literatura realista, relegó a toda literatura fantástica, incluida la ciencia ficción, bajo el mote de *literatura baja* por su vinculación con lo popular. En su caso particular, la ciencia ficción fue denostada mucho tiempo por su ligereza, por sobre producir historias con el único fin de entretener y por la supuesta idea de que provocaba en sus lectores una sensación de evasión de la realidad.

Contraria a esta idea, Fernando Ángel Moreno, citando a Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (1964), nos habla de la fascinación que ejerce el género. Según Moreno (2009), el análisis del semiólogo resulta clarificador ya que retrata a la ciencia ficción como ese género fronterizo que establece una profunda división entre la élite intelectual de *los apocalípticos*, “que no saben aceptar la democratización de la cultura con la entrada, que conlleva dicha democratización, de una serie de lenguajes y obras artísticas muy alejadas de los principios intelectuales y estéticos promulgados por lo que ellos consideran: «la Cultura»” (pág. 6) y los *integrados* que, según Eco, son “todos aquellos que defienden el mero entretenimiento sin más y desprecian todo aquello que suena a reflexión intelectual o a altura estética” (pág.7). Para Moreno, la fortaleza de la ciencia ficción es la conjunción de estos dos contrarios y añade que:

resulta interesante... la ciencia ficción [porque] ha bebido de ambos sistemas: de los apocalípticos y de los integrados. La historia del género es la historia de la lucha entre ambos, aunque debemos admitir que han existido más integrados entre sus filas que apocalípticos. Los críticos y los revolucionarios de la ciencia ficción, que han sido muchos, se han caracterizado poco por el engreimiento elitista o por el desprecio hacia lo popular..., este ha sido uno de los fuertes del género: su tendencia a la reflexión sin descuido de lo popular. (pág.7)

Conviene puntualizar que la ciencia ficción, como simulación prospectiva, nos ayuda a visualizar y proponer otros modos de ver y entender nuestro entorno

inmediato y futuro. Es una de las infinitas posibilidades de inmersión que modifica la realidad en presupuestos cognitivos. Suvin abordó el asunto en su poética cuando vislumbró que todo ejercicio de extrapolación literaria, asentado en bases cognitivas, bien nos puede ayudar a afrontar una realidad que se asoma acechante. “De esta manera, cabía utilizar a la CF como ayudante de la previsión futuroológica en la tecnología, la ecología, la sociología, etcétera” (Suvin, 1984, pág. 54). Es así como entendemos que la ciencia ficción no se trata de una literatura escapista, sino más bien de un género que pretende otras reflexiones y exploraciones de la realidad, que intenta especular múltiples futuros a través de la ciencia y la tecnología. Para Lopez-Pellisa (2015):

No deberíamos de pensar en la literatura como un espacio de evasión, sino todo lo contrario, ya que nos ofrece la posibilidad de reflexionar sobre la esencia del ser humano y nuestra propia realidad, a través de la simulación. (pág. 84)

En suma, a partir de la ciencia ficción podemos advertir la transición de la literatura fantástica que va desde lo maravilloso, lo fantástico y lo extraño, fórmulas que clarificó ampliamente Todorov (1981)¹, hacia un enfoque que confronta la realidad de manera reflexiva. Por ende, como género sociohistórico, ha evidenciado los riesgos de la descentralización del ser humanista a razón de la supuesta supremacía de las máquinas. En cada una de sus fases el género ha advertido el riesgo de la industrialización, la mecanización y el miedo que representa la desnaturalización del hombre en razón de sus artefactos prostéticos. Un buen ejemplo es que, recientemente, la ciencia ficción nos habla de la *algoritmización* de

¹ **Lo fantástico maravilloso es definido por Todorov** como un acontecimiento que no se puede explicar por leyes naturales, se trata de eventos que se corresponden con lo desconocido, que no pueden ser descifrados por la razón, una muestra de estos son los relatos de lo sobrenatural. Por su parte lo *fantástico* es una vacilación de la realidad frente a un acontecimiento aparentemente disímil a la objetividad. Este concepto se define por su relación con lo real e imaginario. En cuanto a lo **extraño, refiere** acontecimientos extraordinarios que se explican por ciertas leyes atípicas de la realidad, aquí se relatan sucesos que son explicados por medio de una razón atípica; se trata de textos increíbles, extraordinarios, singulares, inquietantes. Esta tipología de lo *extraño* es también llamada por los teóricos contemporáneos españoles del *Grupo de Estudios sobre lo Fantástico*, la *literatura de lo Insólito*.

la experiencia humana, de la regulación automática y control en los seres vivos por las máquinas.

Por lo tanto, concluiremos este apartado diciendo que la cognición de la ciencia ficción no denota escapismo, sino pensamiento confrontativo que especula sobre los síntomas de nuestra realidad inmediata y nuestras posibilidades futuras.

1.4- La disputa terminológica sobre el concepto de ciencia ficción

El trabajo de Rosalba Campra refiere que la distinción entre relato fantástico y realista comenzó a utilizarse a partir del siglo XIX y que este afán diferenciador resultará el parteaguas para que las *narrativas especulativas*² aspirarán a encontrar su naturaleza propia, su esencia y diferencia, deslindándose así del yugo inquisidor de la literatura realista. En el siglo XX, las fabulaciones fantásticas, ya medianamente promulgadas, buscarán distanciarse de cualquier relación con la literatura del pasado, procurándose así de un aparato crítico que les respalde. Este afán clasificatorio es el que resultará fundamental para ir tipificando el género de la ciencia ficción de manera definitiva.

Recordemos que el término de la ciencia ficción fue acuñado en 1926 por Hugo Gernsback para la revista *Amazing Stories*. Antes de esta fecha no podemos hablar del vocablo como tal. Los relatos anteriores a la eclosión del género recibían diferentes nombres. H. G. Wells llamaba a sus textos *romances científicos*; Julio Verne denominaba sus creaciones como *novelas de anticipación*. A la par de estas terminologías suele hablarse también de relatos de *viajes fantásticos*, *de mundos perdidos* o *novelas científicas*. En tiempos recientes, según refiere Miquel Barceló, en Italia se ha propuesto el neologismo *fantascienza*. En Gran Bretaña adoptan un término similar, *fantasía científica*; mientras que para muchos estudiosos también es aplicable el vocablo de *ficción científica*.

² La narrativa o ficción especulativa es una denominación general que engloba los géneros de ficción como el relato de fantasía, de lo insólito y de imaginación, junto con el relato de ciencia ficción, la fantasía, terror y la novela negra.

Problematizando el término de la ciencia ficción, Barceló (2015) revisa el arsenal de definiciones que a lo largo de la historia se han amotinado y que pretenden finiquitar una cuestión esencial: ¿Qué es la ciencia ficción? Lester Rey la define como “un intento de tratar las posibilidades alternativas de forma racional, logrando que sean entretenidas” (pág. 28). Para Brian Aldiss, “la ciencia ficción es la búsqueda de una definición del hombre y su ubicación dentro del universo que resulte coherente con nuestro nivel de conocimientos (ciencia) que es avanzado, pero a la vez confuso” (pág. 28). Kinsley Amis, en su ensayo, *News maps of hell*, la define como “la empresa narrativa que trata de una situación que no puede ocurrir en el mundo que conocemos, pero que se establece como una hipótesis basada en alguna innovación en ciencia y tecnología, o en la pseudo-ciencia o la pseudo-tecnología, ya sea de origen terrestre o extraterrestre” (pág. 28).

Por su parte, Issac Asimov afirma que “la ciencia ficción es una rama de la literatura que trata de la respuesta humana a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología” (pág. 29). Sam Mokowitz la define como:

“una rama de la fantasía identificada por el hecho de que facilita la *suspensión voluntaria de incredulidad* por parte de los lectores, al utilizar una atmósfera de verosimilitud científica gracias a la especulación imaginativa en los campos de las ciencias físicas, el espacio, el tiempo, las ciencias sociales y la filosofía.” (pág. 29)

Según lo referido, el común punto de partida de la gran mayoría de las definiciones del género es su extrapolación imaginativa basada en la elaboración de una hipótesis científica. Sus presupuestos teóricos se afianzan así en la idea de una “imaginación disciplinada” (Moreno, 2009, pág. 67).

Para Barceló (2015), “la mejor definición del contenido de la ciencia ficción se refiere a sus características como literatura formada por narraciones en las que el elemento determinante es la especulación imaginativa” (pág. 26). Esto no deja de lado su sentido de lo maravilloso, y la sorpresa que conlleva a sus lectores la innovación de cronotopos, personajes, seres y sociedades nuevas en realidades desconocidas. Por su lado, el teórico Elvio Gondolfo (2017) refiere a la ciencia

ficción como una forma literaria popular, al igual que la literatura de la novela policial, la rosa y el western y destaca que “estas literaturas han venido a representar un halo vivificador en momentos de estancamiento en torno a la literatura en general” (pág. 115).

Al final de las disputas, el término de ciencia ficción, con casi 100 años de historia oficial, ha fabulado y moldeado nuestra idea del tiempo; el vocablo ha servido como un concepto genérico y abarcador para hablar sobre especulaciones escenificadas tanto en el pasado (ucronías); como en el hipotético porvenir a través escenarios utópicos y distópicos; protagonizado por seres mecánicos, mutantes, sensibilidades posthumanas, inteligencias artificiales; escenificando civilizaciones perdidas, naves espaciales, viajes en el tiempo, o sistemas políticos extremos. En cada uno de estos tópicos ha hecho críticas a la sociedad en turno y nos ha advertido sobre las posibles alternativas a la hecatombe que presupone el exceso de tecnología, así como la pérdida del llamado ser humanista.

Por último, hacemos notar que, tanto en los críticos como en los escritores, se va depurando una consciencia de estar fabulando sobre temas diferentes, sin llegar a un acuerdo tácito. Quizá, como concluye Tom Shippey, “la ciencia ficción es la literatura del cambio, y esta cambia mientras tratamos de definirla” (Gondolfo, 2017, pag. 30).

1.5- Darko Suvin: entre la poética y la historia

Como primer antecedente diremos que la ciencia ficción “partió de una perspectiva precientífica o protocientífica, asentada en una sátira desmitificadora y en una crítica social ingenua, para irse acercando a las ciencias humanas y naturales” (Suvin, 1984, pág. 35). Aunada a esta aseveración, hay que dejar en claro el hermanazgo que el género guarda con la prospectiva, la filosofía, la sociología, y en sus antecedentes primarios, con los relatos clásicos medievales de la *isla afortunada*, *el viaje fabuloso*, *la utopía*, *novelas planetarias* del Renacimiento y el Barroco; así

como también con las *novelas de anticipación* y las *anti-utopías* de la época moderna. Estas cualidades primarias son las que darán la forma al género.

Según Suvin, una vez que la ciencia ficción se perfila como tendencia literaria sigue tres pasos: se establece; permanece momentáneamente en el asombro de los lectores hasta agotarse, para después volverse a restaurar acorde a las diferentes etapas de la ciencia y la técnica. Muestra de esto es la ciencia ficción escrita en el siglo XIX, periodo en el que las ciencias naturales catapultaron sus conocimientos, lo que ocasionó que la imaginación prospectivo-literaria se viera sobrepasada por los adelantos científicos y tecnológicos de la época.

Para el siglo XX, ya decantado y sojuzgado el optimismo mecanicista, es que se dejan ver los males que el exceso de tecnología produce en nuestra psique. Más cercano a nuestros tiempos, el asombro que ocasiona el género se enriquece con las ficciones científicas que han hermanado sus inquietudes a la par del pensamiento antropológico, psicológico, filosófico y social. Estas disciplinas le han otorgado a la ciencia ficción la posibilidad de comprender y diagnosticar la transición que va del hombre mecánico al digitalizado, hasta llegar a nuestro reciente sujeto algoritmizado, siempre haciendo énfasis en las consecuencias de estos efectos aún en evolución.

Darko Suvin utiliza el modelo de la clasificación dicotómica y diferencia entre las *narrativas naturalistas* y las *narrativas del extrañamiento*. La primera tiene una relación con la condición vivencial del autor, lo sensible, lo verificable, así como en la dependencia que guarda con sus pares y las instituciones que moldean nuestra subjetividad. Su propósito ideal es “crear un enunciado significativo acerca de la condición humana poniendo en el espejo su naturaleza...la regla fundamental dice que el destino del hombre está atado a otros seres humanos” (Suvin, 1984, pág. 43). Las *narrativas del extrañamiento*, por antonomasia, son la contraparte de las *narrativas naturalistas*. Se distinguen por *un aura metafísica* conformada por géneros homólogos como el mito y sus posteriores variantes: el relato folclórico y el de fantasía. Apuntaremos brevemente lo teorizado por nuestro autor en torno a las

narrativas del extrañamiento, pues es justo esta taxonomía la que nos otorgará una visión más calculada de la poética de la ciencia ficción.

Suvin entiende al mito como una fabulación transgresora que sintetiza absolutos a través de la simbolización de motivos constantes, explicando así la particularidad eterna de ciertos fenómenos. Por tanto, se encuentra por encima de todos los tiempos, abordando las relaciones del hombre con sus pares y la naturaleza. Su fin es reseñar absolutos y motivos constantes en las relaciones humanas que forjamos con el mundo y con lo divino. Por su parte la ciencia ficción se enfoca en lo convulso de los tiempos, de modo que:

Allí donde el mito pretende explicar de una vez y para siempre la esencia de los fenómenos, la CF los plantea primero como problemas y luego explora la dirección en que van; considera ilusoria y generalmente fraudulenta la identidad estática mítica. (Suvin, 1984, pág. 30)

El cuento folclórico es también indiferente al mundo empírico, evade las leyes físicas; en sus narraciones todo es acto de fe y fantasía. La imaginación no es utilizada para comprender la realidad, se maneja como un fin en sí misma pues en sus tramas todo es posible. Sus ficciones se sitúan en mundos alternos, no tan ajenos al nuestro. Por su parte el cuento de fantasía también es indiferente al mundo empírico, es su base y su contraste. De modo que es menos afín a la ciencia ficción, “pues se trata de un género dedicado a interponer leyes anticognoscitivas en un ambiente empírico” (pág. 31). En resumen, el relato folclórico y el de fantasía son menos afines a la ciencia ficción, pues se trata de géneros dedicados “a interponer leyes anticognoscitivas en un ambiente empírico” (pág. 31).

Siguiendo las líneas de diferenciación, en un primer momento, Suvin encabalga a la ciencia ficción con las *narrativas del extrañamiento*, pero se da cuenta de que emparentarlas no es adecuado, pues los métodos y funciones de las ficciones científicas son diferentes a los relatos míticos, folclóricos y fantásticos. Además, añade otra definición: la ciencia ficción es una *literatura del extrañamiento cognoscitivo* que si bien “comparte con el mito, la fantasía, el cuento de hadas y lo pastoril una oposición a los géneros literarios naturalistas... por su enfoque y función

social” (Suvín, 1984, pág. 26), posee un interés declarado por domesticar lo asombroso y mostrarnos la realidad desde un nuevo ángulo, un *novum* que conjunta la mirada ficticia de la literatura y cognitiva de la ciencia. En suma: “Como género literario, la CF se opone al extrañamiento sobrenatural o metafísico tan de lleno como el naturalismo y empirismo” (Suvín, 1984, pág. 30).

Otro de los parámetros definitorios de la ciencia ficción son sus ejes temporales. Se narra desde espacios omni-temporales y extra-históricos; pues si bien es cierto que de manera constante se preocupa por el futuro, de igual modo lo hace por el presente y el pasado, desarrollando así historias escenificadas en espacios posibles de acuerdo con la cognición lógica imperante. Al respecto de la predominancia de estos temas, Suvín enuncia que: “no debe medirse la ciencia ficción en función de la ciencia, del futuro o de cualquier otro elemento perteneciente al campo potencialmente ilimitado de su temática. Antes bien debemos definirla como una narración imaginaria” (pág. 10), que guarda una relación antropofágica con otros géneros.

En cuanto a sus ambientaciones se distingue porque se plantean espacios distintos a los de la literatura *mimética* o *naturalista*; además de esbozar tramas no imposibles de acuerdo con las normas de cognición aceptadas como posibles. “Lo que viene a significar... que estamos en un espacio de *extrañamiento* poderoso, validado por el *pathos* y el prestigio de las normas cognoscitivas” (Suvín, 1984, pág. 11).

A continuación, y para terminar con este apartado, ahondamos en otros dos conceptos claves referidos por Suvín:

- a) **Extrañamiento cognitivo.** Para posibilitar las bases de la poética de la ciencia ficción es necesario hacer notar su diferencia y los límites que guarda respecto a otros géneros. En este entendido, Suvín se vale de la adopción de un aparato metodológico con la intención de diferenciarlo de otras narrativas. Es así como postula que se trata de “un género literario de extrañamiento meta empírico y no naturalista” (pág. 27) que se organiza a través de suposiciones científico-prospectivas y que entre su arsenal de

técnicas primordiales busca generar un sentimiento de lo *ostranéie*³, el cual será validado por su correspondiente cognición.

El punto neural de su teoría glosa a la ciencia ficción como el resultado de una hipótesis literaria (de *extrañamiento*), entretejida con hechos científicos (*cognitivos*). “De este modo, si tomamos los conceptos afines de *ciencias* para cognición y ficción para extrañamiento... creo que hay razones sólidas para llamar a este nuevo género Ciencia Ficción” (Suvin, 1984, pág. 37).

Disecionado, el *extrañamiento* es la actitud sustentadora y el recurso formal de la ciencia ficción. La adopción de esta técnica se refiere a la capacidad de producir formas nuevas de decir y hacer lo que nos permite desautomatizar nuestra percepción y afiliarnos a un pacto de lectura que nos permita ver un objeto como si fuera la primera vez o de una forma nueva. Por su parte, *cognición* se refiere a un elemento estrictamente científico que, en muchos casos, se vuelve la medida de la calidad estética esperada en las obras especulativas, pues el mayor o menor dominio de un enfoque cognitivo determinará si una obra será fértil en los terrenos de la ciencia ficción o si es mero sensacionalismo oportunista con tintes de escapismo. Indefectiblemente la ciencia ficción dicta el *extrañamiento* (con fin estético o lúdico) conjuntado con una *cognición* (un fin científico). Cabe aclarar que el concepto de *cognición* en literatura es un ente mutable, cuya significación y validez está siempre en movimiento acorde a los adelantos científicos. Suvin recalca en el dominio cognoscitivo que el relato de ciencia ficción debe poseer, un dominio que “permite una mezcla fértil con el placer lúdico del extrañamiento. Por el contrario... el impulso anticognoscitivo degrada el extrañamiento volviéndolo un sensacionalismo formal y superficial” (pág. 12).

En resumen:

³ *Ostranéie* o *extrañamiento*, es un término de Viktor Schlovski, con él se refiere a cierto propósito en el lenguaje literario no naturalista, que permite ofrecer una perspectiva nueva de la realidad. Esta técnica puede lograrse presentándola en contextos inhabituales, o recurriendo a ciertos modelos de representación como la exageración, lo grotesco, incluso lo absurdo, o lo paródico (Suvin, 1984).

La ciencia ficción es, por tanto, un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo recurso formal más importante es un marco imaginativo distinto del ambiente empírico del autor. (Suvin, 1984, pág. 30)

- b) Novum.** Este término, como vocablo que denota novedad o innovación, es la estrategia dominante, la naturaleza específica y la condición necesaria que diferencia a la ciencia ficción de otras formas literarias. En el mundo del relato, esta novedad debe ser explicada de manera convincente, “en términos concretos, aunque imaginarios; es decir, en función del tiempo, el lugar, los agentes y la totalidad cósmica y social específicos en cada relato” (Suvin, 1984, pág. 114).

La innovación cognoscitiva del texto no es posible comprobarla empíricamente, sin embargo, exige un desarrollo metódico a través de un conjunto de postulados lógico-prexistentes, en este sentido el *novum* puede ser:

una categoría mediadora, cuya capacidad de explicación brota de su peculiar don para tender un puente entre lo literario y lo extraliterario, entre lo ficticio y lo empírico, entre lo formal y lo ideológico. (Suvin, 1984, pág. 95)

Todo *novum*, como experimento mental, como innovación cognoscitiva que explora una tesis científica y la desarrolla por medios literarios, propone una retroalimentación, una nueva perspectiva de la realidad que, en cierta medida, resulta la principal característica del género. Le es improbable reconocerse ante los medios que otorgan las modalidades de lo fantástico y lo metafísico, ya que esto develaría una estrechez en el género. “Por tanto, la ciencia es el horizonte limitador de la CF, su motivación iniciadora y dinamizadora” (Suvin, 1984, pág. 98).

El *novum*, a modo extrapolación cognitiva, posee varias dimensiones: en su arsenal de invenciones, dispone desde artefactos, naves, armas,

ubicaciones espacio temporales, personajes, relaciones sociales, narraciones sobre otras inteligencias, encuentros con seres extraños y varios más. Estas invenciones caracterizan y determinan su historicidad pues invariablemente, por más extrapolada que sea una ficción prospectiva, estamos hablando de un tiempo, un lugar y una norma sociolingüística.

En este sentido, “el *novum* puede ayudarnos a comprender por qué razones la ciencia ficción es un género histórico” (Suvin, 1984, pág. 96) que valida su novedad en conocimientos y cogniciones científicas preexistentes. De modo que esta innovación, leída a contraluz del conocimiento científico y literario, resulta siempre provisional, transitoria. Una historia del *novum* en la ciencia ficción bien nos podría ayudar a entender cómo el pensamiento prospectivo ha operado en nuestro imaginario desde antiguo, pero esa no es la intención de este trabajo.

Concluiremos este apartado sobre la poética diciendo que la ciencia ficción, con su arsenal de métodos y estrategias, con sus comentarios prospectivos, diacrónicos y sincrónicos, ha resultado ser una perspectiva importante y benéfica para la literatura en tanto que es un modo de comentar nuestro contexto colectivo y que, a través de sus fabulaciones, han quedado manifiestos comentarios agudos y críticos de la realidad ya que, con huidas por cronotopos diferentes a nuestra realidad, ha quedado registrada su validez dejando expuestos cambios sociales, estéticos, ideológicos y tecnológicos.

Capítulo 2. Fronteras históricas de la ciencia ficción

De la historia

2.1- Hibridación y conformación de la ciencia ficción

Darko Suvin (1984) afirma que “una delimitación teórica exige un aparato histórico” (pág. 11). Como ya vimos, una de las principales características de la ciencia ficción es que es una *contradicción desarrollada*, en donde, a primera vista, resalta su valor como una narración imaginaria, significativamente distinta de las literaturas miméticas; validada por las normas cognoscitivas y de extrañamiento aprobadas por cada época (Suvin, 1984).

Es también una *contradicción desarrollada* en tanto que nos muestra los anhelos humanos porque las cosas sean diferentes. Jean-Jaques Wunenburger (2008) refiere que las ficciones, mitologías, sueños, ensueños y creencias son, en cada caso, expresiones de individualidad y a la vez muestra de memoria colectiva. Todos estos imaginarios: “Forman parte de... las concepciones precientíficas, la ciencia ficción, las creencias religiosas las producciones artísticas que inventaron otras realidades... las ficciones políticas, los estereotipos y prejuicios sociales” (pág. 13). Visto de esta manera, la literatura de ciencia ficción puede ser percibida como muestra de los imaginarios de cada época, y a través de su historia podemos ver que condensa casos límite, entrecruces de verdad y fantasía; deseo e insatisfacción.

Lewis Mumford y Suvin también coinciden en que la ciencia ficción, vista a través del lente histórico, da muestra de las inquietudes y los anhelos del hombre de vivir de manera más satisfactoria. Una visión en retrospectiva nos deja notar que nuestro género se encuentra conformado por apropiaciones de varias *narrativas no miméticas*, géneros que poseen en común la condición de imaginar otros mundos ya sean bienaventurados o problemáticos con sus implicaciones sociales, económicas, políticas, psicológicas.

A través de un enfoque histórico haremos notar cómo la ciencia ficción está formada por el entrecruce con otros géneros fantásticos como las *leyendas, sátiras políticas, las utopías, los viajes fantásticos; los relatos de mundos perdidos; novelas*

planetarias; etc. En este encauce, de la mano de Mumford y Suvin, atestiguaremos la afinidad que guarda la ciencia ficción con estos *viajes imaginarios*. Además, cabe mencionar que, mediante las investigaciones de estos autores, también veremos cómo el porvenir tiene la posibilidad de suceder acorde a la imaginación literario-prospectiva. En este sentido, la ciencia ficción resulta trascendental como una línea de fuga, como un panorama de fabulaciones capaz de crear una plataforma de teoría crítica social, haciendo un análisis del cómo nos encontramos parados en el presente y de cómo indagamos qué se sucederá el futuro.

Para finalizar nuestro apartado, una postura radical es la que nos plantea, Jean Gattegno. Bajo su visión, dimensionaremos otro enfoque que difiere de lo teorizado por Suvin y Mumford ya que, para el teórico francés, no puede haber ciencia ficción sin ciencia, es por ello por lo que desdeña a los teóricos que argumentan que las fabulaciones prospectivas tienen antecedentes tan primarios, rastreables en los textos renacentistas, románticos e incluso en los helénicos. Aclara que la ciencia ficción no es un género ancestral, sino una narrativa que se cimentó en las épocas de crecimiento industrial.

A partir de las obras de Julio Verne y H.G. Wells, Gattegno plantea los verdaderos inicios de la ciencia ficción y, además, teoriza una diferenciación que resultará importante para abordar dos enfoques disímiles en las obras literarias prospectivas: la existencia de una *ciencia ficción dura* y otra *blanda*. Tal codificación resulta importante pues ayuda a catalogar la impronta de una obra acorde a su afiliación a una ciencia rígida y otra más apegada a las ciencias humanas, que reflexiona sobre los efectos de la tecnología en la psique humana.

En suma, con estos puntos a desarrollar, pretendemos entender cómo es que la ciencia ficción se conformó a través de hibridajes y cómo, una vez perfilado como género, utiliza diferentes formas de enunciarse y pronosticar el porvenir. No obstante, entendemos que, por más disímiles que sean los planteamientos de los tres estudiosos, hay una afinidad: la ciencia ficción es síntoma de la realidad presente, sus fabulaciones representan la posibilidad de imaginar un escape, un anhelo.

2.2- Otras visiones, las fronteras del género y otras tipologías

Al afiliar conceptos en nuestra lengua, dejamos manifiesta nuestra capacidad de ir conciliando y representando nuestra relación con el mundo. Hemos visto que, en el caso de una definición del género de la ciencia ficción, el asunto medular es tratar de visualizar cómo es que elaboramos una cognición imaginaria en un texto literario y en ello hay dos visiones aparentemente dispares: lo objetivo de las ciencias duras y lo subjetivo de la literatura; lo real (comprobable) y lo irreal (inalcanzable).

Por ende, la dificultad para postular una definición para la ciencia ficción es un debate que a la fecha sigue sucediéndose. Recordemos que los nombres de los géneros son ante todo términos teóricos ligados a definiciones de estudiosos, críticos, autores, editores, librerías, lectores y que no hay géneros literarios particularmente puros. En cualquiera de las cláusulas que abordemos a la ciencia ficción, lo que interesará para el presente estudio es el tratar de dilucidar su “naturaleza, su referente, su razón, su intención lógica referencial” (Campra, 2008, pág. 36).

John Clute, acuñó el término de *protociencia ficción* para hablar de un conjunto de relatos de diferente especie que, en conjunto, asentaron las bases para perfilar a la ciencia ficción. En su planeamiento, la ciencia ficción se conformó por una entremezcla de *leyendas, sátiras, utopías, viajes fabulosos y fantásticos; relatos de mundos perdidos; novelas planetarias; romances científicos y relatos filosófico-morales*. Muchos son los estudiosos que sitúan los comienzos del género con ciertos pasajes de *La República* y *La Atlántida* de Platón; el poema del *Gilgamesh*; *Los viajes de Gulliver* o el cuento *Micromegas* de Voltaire.

En el rastreo de Clute, además de estas obras, también aparecen *Historia Vera*, de Luciano de Samosata; fragmentos de *Las Mil y una noches* y algunas narraciones de Cyrano de Bergerac. “Fabulaciones, todas ellas que, por su idea de los viajes espaciales e interplanetarios, alunizajes, y representaciones de otros mundos o seres diferentes al nuestro, son vistas como cercanas al nacimiento de la

ciencia ficción” (Capanna, 1966, pág. 55). Además del hermanazgo que guarda la ciencia ficción con estos géneros, Clute propone su distinción esencial: la incorporación de visiones sobre el futuro y el análisis de las consecuencias que implican los cambios científicos, tecnológicos y cómo estos irán alterando, mejorando o disminuyendo a nuestras capacidades físicas y psíquicas.

Siguiendo a Todorov, todo fenómeno literario nace de hibridajes, entrecruces y apropiaciones: “Un nuevo género es siempre la transformación de uno o varios géneros antiguos: por inversión, por desplazamiento, por combinación” (citado por Moreno, 2010, pág. 63). La definición misma de ciencia ficción nos habla de los contrarios que se unen para generar algo nuevo; de facultades antagónicas, de entrecruces en los que “razón e imaginación, ciencia y poesía, intelecto y sensibilidad, comercian en un terreno común” (Ferrini, 1971, pág. 26).

La teorización de la ciencia ficción ha pasado por diferentes facetas. El género, antes de ser identificado como especie, ha dejado ver que tiene su propia historia, su repertorio de funciones, convenciones y recursos. A través del concepto de hibridación podemos asir su esencia, desarrollo y valor.

El término “hibridez” es una palabra tomada de los campos de la biología y la botánica, con ella se designa al “cruce de variedades, razas, especies diferentes” (Balutet, 2020). Por lo tanto, la hibridez en la literatura nos habla de una mezcla integradora, de polos distantes que se interpenetran para innovar y crear algo nuevo. Según Nicolás Balutet (Junio 2020):

La identidad que surge de esta situación se caracteriza, pues, por una [...] una hibridez hecha de construcciones, negociaciones, reapropiaciones que se sitúa en un “más allá” de las categorías binarias, en una superación de las oposiciones.

La hibridación resulta esencial para darle forma, sentido y, a su vez, diferenciar al género como uno de los primeros modelos narrativos que, a través de la especulación, formula una nueva manera de asirnos al mundo mediante varias

prospecciones maquínicas, post-biológicas, políticas y críticas de la sociedad en turno.

2.3- Utopía e idolum

La utopía es una de las primeras formas literarias que sirvieron al imaginario prospectivo de la ciencia ficción. Para Suvin, son narraciones de *ciencia ficción social*. Lewis Mumford (2021) se refiere a ellas como:

al culmen de la locura o de la esperanza humanas, a los vanos sueños de perfección en la Tierra de Nunca Jamás o a los esfuerzos racionales por reinventar el entorno del hombre y sus instituciones e incluso a su misma naturaleza imperfecta con el fin de enriquecer las posibilidades de la vida en comunidad. (pág. 9)

Tomas Moro apuntaba que la palabra utopía podía referirse al griego *eutopia*, como significado de buen lugar; o bien a *outopia*, que quiere decir no lugar. Tras esta ambigüedad, en cualquiera de sus dos acepciones, la utopía, equiparada con el mundo real, queda manifiesta como una fabulación falaz pero esperanzadora, pues “son las utopías las que nos hacen el mundo tolerable” (Mumford, 2021, pág. 23).

El cronotopo del encuentro es uno de los motivos literarios más asistido en la literatura, es el vehículo natural de los *viajes imaginarios* que traspone la tierra por la luna, por la mar o algún otro lugar extraño. Tomas Moro fue quien sentó las bases y el modelo para las ficciones utópicas. Para Suvin (1984), la obra de Moro “resume todas las variedades de CF de su época” (pág. 127). Se trata de una fabulación herética que, para formularse, tuvo que acudir al exilio de los personajes por tierras fantásticas, evitando así cualquier relación con el mundo del autor y la guillotina del gobierno en turno. Así, a través del recurso del *viaje fabuloso* se plantea la llegada a tierras ignotas como un símbolo de imposibilidad y de sucesos en donde todo es

contrario a nuestra realidad, mostrando así el *extrañamiento* como una desalineación.

Otro utopista, Tomasso Campanella, sitúa su fábula en el cielo, en este sentido queda explícita la relación con las *novelas planetarias* y los *textos filosófico-morales*; su lugar ideal está conformado por un estado regido por la teocracia y el burocratismo religioso, lo que muestra al autor como un *nostálgico monástico* (Suvin, 1984). En este mundo “la astrología, esa seudociencia del absolutismo fantástica, es el principio rector de la *Ciudad del Sol*” (Suvin, 1984, pág. 136).

Por otra parte, con Francis Bacon y su *Nueva Atlántida*, asistimos a los devaneos de la mar. En este relato que retoma la tradición de las *leyendas* y los *mundos perdidos*, la ciencia es la religión que pretende comprender y conquistar la naturaleza para aplicar el conocimiento para las mejoras de la sociedad. La obra se muestra como una combinación entre imaginación científica y aspiración social.

Como bien nota Suvin, estos utopistas significan una reacción contra el humanismo libertario del Renacimiento; son quienes sientan las bases para el género fabulando mundos extraños por cielo, mar y tierra. Al final del periodo renacentista, estas fabulaciones pierden su relación fértil con los anhelos populares, la utopía se disuelve para aparecer nuevamente hasta el siglo XVIII (Suvin, 1984). En suma:

la *gran instauración de Bacon*, basada en la fuerza emergente de la manufactura capitalista y sus horizontes tecnológicos, resultó ser en los tres siglos siguientes más virulenta que la nostalgia monástica de Campanella. (Suvin, 1984, pág. 137)

Mumford (2021) postula que las utopías tienen dos funciones diferentes: unas sirven *de escape* y otras *de reconstrucción*. La función de las primeras es el alivio de vida del ego del utopista, la “búsqueda de una liberación inmediata de las dificultades o las frustraciones que nos han tocado en suerte” (pág. 33). La misión de las segundas es reconstruir el exterior y “establecer las condiciones de nuestra liberación futura” (pág. 34). En cualquiera de los casos la utopía pretende reformar

un orden civil en los estancos económicos, políticos, religiosos y educativos, pues supone una crítica implícita a la civilización que le sirve como trasfondo.

Por consiguiente, el pensamiento utópico, así como su consecuente descendiente, la ciencia ficción, florecen ante la desesperanza, la desintegración social, la violencia y el cuestionamiento del ser. Ambos relatos se erigen como un puente prospectivo hacia un mundo con menos desilusión. En este entendido, ambos relatos funcionan como un símil de la historia humana, pues reflejan el mundo mental del hombre.

Mumford llama a este mundo interior de fabulaciones utópicas *idolum*, con tal término pretendía significar el mundo subjetivo o espiritual. El concepto encapsula a todas “las filosofías, fantasías, racionalizaciones, proyecciones, imágenes y opiniones conforma las cuales la gente modela su comportamiento” (pág. 25).

Antes de terminar este apartado conviene decir que, al situar ficciones en mundos sumergidos, en espacios exteriores o tierras ignotas, transformamos nuestra consciencia y profundizamos sobre eso que es el ser humano. Desde estos universos, vistos bajo diferentes perspectivas históricas, han quedado manifiestas nuestras aspiraciones e inquietudes. A partir de estos mundos posibles hemos encauzado nuestra capacidad de adaptación y acoplamiento para asirnos de nuestro entorno inmediato a la vez que hemos intentado comprender nuestro pasado y prospectar nuestro futuro.

2.4- La propuesta de Jean Gattegno

Para Jean Gattegno (1985), uno de los primeros historiadores de nuestro género especulativo, la cuestión sobre la naturaleza y estabilidad de la ciencia ficción se finiquita en el entendido de que “no hay ciencia ficción mientras no hay ciencia” (pág. 7). En cierta medida, comparte la posición de Suvin, en tanto que para ambos “los progresos de las técnicas y las promesas infinitas de descubrimientos [...] son los

que hacen posible la construcción de otros mundos, aparentemente *fantásticos* pero no del todo inverosímiles” (pág. 11).

En cuanto a la historicidad y linaje de la ciencia ficción, a diferencia de Suvin, Capanna, Gondolfo y Clute, Gattegno considera una tomadura de pelo esbozar la genealogía de las letras especulativas a partir de historias de la antigüedad como la narración bíblica de Ezequiel que describe a unos objetos venidos de otra parte; la de Platón con su descripción de la Atlántida o la de Luciano de Samosata con su viaje a la luna.

Así mismo, considera que Voltaire, más que visionario del pensamiento especulativo, es un filósofo; y la nominación de Cyrano de Bergerac como iniciador del género le resulta dudosa, pues antes que pretender una intención científica hay una mistificación graciosa en la que intuye intenciones más bien polémicas; “utopista mezclado con sabio, pretende instruir distraendo, parecido a Luciano” (pág. 10).

Por tanto, Gattegno ha indicado que el linaje que propone el concepto de la *protociencia ficción*, acuñado por Clute, quien agrupa obras anteriores a Julio Verne, resulta dudoso pues son ante todo visiones laterales, ya sean místicas (como la de Ezequiel), míticas (la Atlántida de Platón), fabulaciones falaces con intenciones críticas (Luciano de Samosata y Cyrano de Bergerac) o filosóficas (Fontanell o Voltaire). Más convincente le resultan tomar como antecedente las utopías del Renacimiento de Tomás Moro y Francis Bacon.

Para el teórico francés, los iniciadores y pilares de la ciencia ficción moderna son Julio Verne, con sus fabulaciones denominadas de tipo *maravilloso científico* y H. G. Wells, escritor de *romances científicos*. Lo esencial y novedoso de estos autores es que en ellos permea un pensamiento científico equilibrado con la ilusión fantástica. Es por ello por lo que le resulta incierto el encabalgamiento de la ciencia ficción con los antecedentes primigenios de Ezequiel, Platón, Samosata, Bergerac o Voltaire.

Atendiendo al orden cronológico de sus teorías, señala que Verne fue un anticipador y su importancia es vital tras recuperar mitos como el del Atlántida y los

sueños eternos del hombre como volar, que estaban impregnados de un don científico. Con Verne, pensaba Gattegno, persiste el afán de divulgar y edificar la técnica, a la vez que se diferencia de otros escritores del siglo XIX porque intenta presentar lo extraordinario e insólito, no de una manera fantástica, sino objetiva y científicamente explícita.

Por su parte, H. G. Wells, con la publicación de *La máquina del tiempo*, cambia los paradigmas de las historias de los viajes en el tiempo, además de que sus teorías experimentales quedan justificadas científicamente. Con él se inaugura la corriente de literatura *anti-utópica*, género que se afianzó durante el siglo XX y que estaba impregnado de un tono filosófico y político. De este modo, bajo estas dos visiones aparentemente dispares, quedan definidos los rieles de la ciencia ficción moderna hasta la actualidad; “mientras Verne se conformaba en resumen con prolongar la novela de aventuras, Wells fundó la anticipación científica” (Gattégno, 1985, pág. 17).

Según lo teorizado por Gattegno, y respaldado por un gran número de teóricos de la ciencia ficción, es importante recordar que la ciencia ficción es un término identitario que se conforma y aplica a cierto número de textos con características similares y, en concordancia con los historiadores, también enuncia que la pila bautismal del término genérico viene de una serie de revistas que comenzaron a editarse en el año de 1926, por Hugo Gernsback, para referirse a un tipo de relatos que anticipaban una sociedad tecnológicamente avanzada en un futuro lejano. Gracias a Gernsback, se potencializaron las primeras revistas de ciencia ficción; fue él quien descubrió “las potencialidades literarias y comerciales de ese género de aventuras totalmente novedoso” (Gattégno, 1985, pág. 23).

En su inventario, reseña y alude a otra revista que influyó para la proliferación y profesionalización del género, *Astounding Stories*, fundada a finales de 1930 y dirigida por John W. Campbell Jr. En esta publicación, la ciencia ficción tuvo su segundo aliento, en sus páginas figuraron grandes autores como Isaac Asimov, Sprague du Camp, Van Vogt, Theodore Sturgeon, Poul Anderson, Lester del Rey y Ray Bradbury. Con tal calibre de autores suele ser referido el periodo de la *Edad de*

oro de la ciencia ficción, que se caracteriza por el tema de cómo la ciencia, más allá de sus innovaciones y descubrimientos, también puede afectar a los seres humanos. Con estos escritores dejan de ser frecuentes los temas primarios de la ciencia ficción como el de las aventuras interplanetarias y las exploraciones fabulosas; en cambio vienen nuevos motivos como el de los mutantes, el encuentro entre humanos y extraterrestres, los viajes al pasado y al futuro.

Atendiendo al afán premonitorio del género, que para muchos es una de sus características principales, Gattegno (1985) recuerda que fue Campbell, en palabras de Asimov, quien:

Introdujo una verdadera revolución en la CF al exigir que los autores permanecieran firmemente en la frontera que separa la ciencia de la literatura [...] El resultado es que la vida real de los 50 y 60 se parece mucho a la ciencia ficción campbelleca de los 40 (pág. 25).

Con tal afán de prospectivo convergen el cumplimiento de las predicciones dictadas por los autores de ciencia ficción y, de este modo, el género pierde, años más tarde, su aura de fascinación.

En cuanto a la evolución de sus temáticas, es a inicios de los 70's que una nueva oleada de autores como J. G. Ballard, Brian Aldis, William Burroughs, Robert Zelazny, Norman Spinrad, Frank Herbert, vienen a explorar otra revolución en la ciencia ficción a razón de indagar en las zonas más turbias de la personalidad humana, encuadrada a modo de cierta literatura experimental, pues de la grandilocuencia de los descubrimientos técnicos pasamos al estudio del hombre mismo, a la exploración del inconsciente individual y colectivo.

Por otro lado, el análisis político y sociológico se rehabilita, se es más consciente de que "la máquina es peligrosa en cuanto deshumaniza al hombre" (Samuel Buttler citado en Gattégno, 1985, pág. 48). En conclusión, este cambio del espacio exterior al interior parece tener de fondo la construcción de un nuevo mito: el de la superación del hombre por el hombre.

En suma, con tal proliferación de historias, “desaparece cualquier relación con la literatura del pasado, de la cual solo subsiste la imaginación. El término de ciencia ficción se opone también a la que designaba entonces al género, sumamente popular, de lo fantástico: *fantasy*” (Gattégno, 1985, pág. 24). Por último, hay que resaltar una coincidencia entre Gattégno, Elvio Gondolfo y Suvin: todos ellos aseguran que, en los inicios del siglo pasado, la ciencia ficción toma importancia ya que “su popularidad fue creciente en naciones industriales y en estratos claves de la sociedad moderna, como los estudiantes universitarios, los escritores jóvenes y la vanguardia de lectores capaces de apreciar conjunto de valores nuevos” (Suvin, 1984, pág. 25).

2.5- La exploración: del espacio exterior al espacio interior

Bajo una visión simplista, la ciencia ficción versa sobre historias que se suceden en el espacio exterior. Complementando esta aseveración no podemos dejar de notar que, desde hace algunos lustros, sus historias se han orientado hacia los estudios de las ciencias humanas y sociales como la psicología, la sociología, la antropología o la historia. En este sentido, Ballard dijo que “la ciencia ficción es la literatura donde el espacio interior y el exterior se encuentran” (citado en Capanna, 1966, pág. 265). En la coincidencia y encauce de estos dos espacios, aparentemente dispares, se han logrado elaborar obras más complejas, es decir que, bajo este entrecruzamiento, el género ha prestado también una mayor atención a cuestiones estilísticas como la estructura narrativa de la trama, los temas, enfoques y psicología de los personajes. Con este enriquecimiento los teóricos han documentado afinidades sobre dos ejes, ya sean sobre cuestiones científicas o sociales.

Aderezando aún más estas diferencias, considero importante referenciar el término de la *ficción especulativa* como uno de los componentes primarios de la ciencia ficción, surgida en la década de 1960. Tal vocablo es atribuido a Robert A. Heinlein y Damon Knight y es importante referenciarlo porque:

El cambio de *ciencia ficción* a *ficción especulativa* elimina la rígida referencia a la ciencia y destaca el carácter especulativo del género que, posiblemente,

sea lo más definitorio para el mismo, al no someterse a convenciones de la realidad y aventurarse por mundos, tiempos y culturas fruto de la imaginación libre de sus autores. (Barceló, 2015, pág. 239)

Según los estudiosos, la *ficción especulativa* es *anti-utopista*, puesto que pretende crear ensueños y mitos sobre un futuro decadente y problemático. Por su parte, la ciencia ficción es idealista, pues se encuentra más interesada en impulsar el discurso de las ciencias, difundiendo sus avances rumbo a un futuro positivista y de progreso.

En este planteamiento, suele refractarse la importancia de la recepción e influencia de las novelas de Julio Verne y H. G. Wells. El primero, divulgador optimista de la ciencia; mientras que el segundo adopta un tono apocalíptico y pesimista en el género. Al respecto, se han hecho notar dos vertientes de la ciencia ficción que resultan dicotómicas, las cuales esclareceremos enseguida.

2.6.- La ciencia ficción dura y la blanda

Como ya vimos, según Jean Gattegno (1985), los escritores Verne y Wells son los que demarcan las líneas básicas de la literatura de ciencia ficción hasta mediados del siglo XIX. Además de que son los que realmente están impregnados por “el ideal que imprime un equilibrio entre la ilusión fantástica y la verosimilitud científica” (pág. 14). En torno a esta división se cataloga, desde presupuestos teóricos, científicos y humanísticos, al género en dos vetas temáticas: *ciencia ficción dura* y la *blanda*. Tal clasificación refiere a dos tendencias opuestas al momento de elaborar los planteamientos científicos sobre los que versa la obra.

Para Suvin (1984), *la ciencia ficción dura* “enmarca la tesis de que lo narrado es una posibilidad real que atañe tanto a la realidad del autor, como al paradigma científico de la cultura existente” (pág. 98). Esta tipología es rigurosa y le es imposible reconocerse en una hipótesis metafísica, puesto que esto desvirtuaría su esencia, traspasándola al terreno de lo fantástico. Además, los elementos técnicos y científicos que la componen, aun siendo especulativos, son estrictos: “La física, la química y la biología con sus derivaciones en el ámbito de la tecnología son las

ciencias que soportan la mayor parte de especulación” (Barceló, 2015, pág. 48). Por tanto, la ciencia es el horizonte limitador de la ciencia ficción, “su motivación iniciadora y dinamizadora” (Suvin, 1984, pág. 98).

Por el lado de la *ciencia ficción blanda*, que tuvo su auge en el siglo XX, esta adoptó al pensamiento social-antropológico, buscando volverse diagnóstico y advertencia. Gran parte de su interés se centra en la comprensión de acciones presentes para formular la consciencia de un futuro problemático. Esta distinción de *blanditud* es la que, a partir de los años sesenta, “contempló los intentos (...) por incorporar las ciencias sociales como la antropología, la historia, la sociología y la psicología al ámbito de la ciencia ficción” (Statusmutante, 2011, pág. 10). Pese a la escasa formación científica de estos escritores, ya que su interés era meramente literario, estas ficciones otorgaron a las narraciones especulativas un aura de calidad y una mejora al género, pues se analiza la realidad desde un “espacio interior” en contraposición al espacio exterior, que predomina en mucha de la literatura de ciencia ficción (Gondolfo, 2017). Sin duda, la clasificación es maniquea, pero sobre estos dos ejes y su interferencia, la calidad estética del género aumentó con creces.

Para Jean Gattegno, después del nuevo enfoque que dio Wells, la literatura de ciencia ficción que escribieron los estadounidenses dejó ver una preocupación moral e intelectual que dio un cierto halo de originalidad a las ficciones prospectivas. El caudal que abrió este tipo de ficciones devino de la publicación de las revistas en donde se exigió una mejor calidad literaria. En ese medio se le dio el nombre de ciencia ficción, y fue también ahí que se fueron depurando y experimentando sus temas, estilos y prospecciones. También es importante notar que la modalidad del cuento ha sido el vehículo primordial para la proliferación del género. Parte de su auge y supervivencia se debe a que sus textos fueron recitados en textos cortos, capaces de conjuntarse, afianzarse y distribuirse en *magazines* o *fanzines*.⁴

⁴ La diferencia para notar es que el *magazine* refiere cierta profesionalización en la hechura de una revista profesional, mientras que el *fanzine* denota ser una revista amateur, de aficionados.

Unos lustros más acá, sucede algo similar con las antologías de ciencia ficción, pues también ha resultado ser el soporte más estable para su reconocimiento ante nuevas masas de lectores. De este modo “la conformación de una prensa periódica o masiva le dio base de difusión y sus virtudes y defectos” (Gondolfo, 2017, pág. 18). Además, no podemos dejar de lado los múltiples foros y repositorios que actualmente han resultado ser las revistas virtuales que abundan en la red.

2.7.- Balance y fortuna. Alineación entre la poética y la historia de la ciencia ficción

La ciencia ficción, a través de sus múltiples vestimentas, ha dado pie a diferenciar ficciones catalogadas según sus constantes temáticas y argumentales como la *Space opera*⁵, el *Ciberpunk*⁶, el *Solarpunk* o la *Ecotopía*⁷. No obstante, pese a todas estas visiones, hay un punto central que nos recuerda lo medular de la ciencia ficción: que invariablemente profundiza sobre cuestiones fundamentales de nuestra cultura humana, y que se escribe sobre el ser en cualquiera de sus variaciones o máscaras ya sean robots, androides, cuerpos transhumanos, poshumanos o seres sintéticos; transfiguraciones maquínicas, inteligencias artificiales, etc.

Con este recorrido podemos concluir que, como bien argumenta Elvio Gondolfo (2017), la ciencia ficción tiene que ver con “mentes inquisitivas, especuladoras, satíricas, humorísticas, apartadas de las corrientes comúnmente aceptadas... y en más de una ocasión pertenecientes a filósofos, predicadores de nuevas sociedades o disconformes radicales” (pág. 89).

En suma, concluimos diciendo que los géneros no son entes estáticos, su dinamismo, aunado a las incesantes inquietudes humanas, provocan muchas rupturas que resultan difíciles de aprehender. Quizás por ello, pese a su incesante estudio, no encontramos una definición concluyente para la ciencia ficción. Más allá

⁵ Son historias que proponen un tono de aventura en torno a viajes interestelares.

⁶ Nacido en la década de los 80's, versa sobre sociedades ampliamente tecnificadas por la cibernética, con una estética estilística que remite el punk y una estructura narrativa debe mucho al estilo de la novela negra, con personajes marginados que sobreviven en escenarios apocalípticos.

⁷ Ambos géneros aspiran a lograr una comunión entre el hombre y la naturaleza.

de las diferentes teorías e interpretaciones interdisciplinarias, observamos que el término de ciencia ficción es “una convención, un vocablo cómodo, adaptable y aproximado a un conjunto de obras definidas” (Suvin, 1984, pág. 98). Hasta aquí, hemos tratado de encontrar su estabilidad en los términos discursivos, teóricos e históricos. A continuación, daremos paseo por las cordilleras históricas del género en torno a la ciencia ficción hecha en México.

Capítulo 3. Genealogía polifónica de la ciencia ficción mexicana

Preludio

Como señala Silvia Kurlat Ares (2020), “la historia de la ciencia ficción en Latinoamérica se organizó a saltos, por incorporaciones intermitentes, en una suerte de efecto de acreación” (Teresa Lopez Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares, 2020. pág. 9). Ahora bien, la genealogía histórica del género en México comenzó desde hace apenas cuatro décadas y, de igual manera, ha madurado a intermitencias.

El presente capítulo evalúa una de las posibles reconstrucciones en la que convergen las cronologías que, a finales del siglo XX, aportaron los ensayistas, y críticos del género: Ramón López Castro, Gabriel Trujillo Muñoz y Miguel Ángel Fernández Delgado quienes situaron el inicio de la ciencia ficción mexicana durante el siglo XVIII. Esta posición resulta controvertida ya que, de asumirla al pie, daría como resultado la idea que en México se originó el pensamiento prospectivo que dio pauta a la ciencia ficción. De asumir tal teoría como cierta, el contraste inmediato va en contra de lo postulado por los teóricos Gattegno y Suvin, los cuales situaron el inicio de la ciencia ficción en el siglo XIX.

De igual manera, haremos referencia a declaraciones, ensayos y herencias literarias que, a inicios de nuestro siglo, apuntaron los creadores Gerardo Horacio Porcayo, José Luis Zárate, Alberto Chimal, Bernardo Fernández (Bef) y Pepe Rojo en torno a la gestación y el posicionamiento de las *narrativas especulativas* mexicanas que comenzaron a proliferar al claudicar el siglo XX.

Este apartado tiene como objetivo la elaboración de un panorama que abarque el surgimiento y propagación de estas narrativas, conjuntando la óptica de estas dos visiones: la de los investigadores y la de los creadores mexicanos. La idea es conformar un diálogo entre estos dos corpus dispersos; a la vez que se indaga en cómo es que el pensamiento especulativo mexicano, cimentado en su propia manera de relacionarse con el mundo, con lo simbólico, lo lingüístico; con las diferentes formas de conocimiento y apropiación de la tecnología, es capaz de reapropiarse de los temas importantes planteados por la ciencia ficción: odiseas interplanetarias, utopías, viajes en el tiempo, vida en otros planetas, mestizajes tecno-humanos, inteligencias artificiales, etc.

Los resultados de Suvin señalan que la ciencia ficción solo se puede comprender a partir de “una perspectiva precientífica o protocientífica, asentada en

una sátira desmitificadora y en una crítica social ingenua, para irse acercando a las ciencias humanas y naturales que cada vez eran más sutiles” (Suvin, 1984, pág. 35). Tal argumento coincide con el inicio de nuestras letras especulativas, según lo narrado por la visión histórica del género.

3.1- Primeros estudios históricos

Miguel Ángel Fernández, seguido por Gabriel Trujillo, delimitan y organizan al género en cuatro etapas:

a) Los precursores (1692-1933). Según Fernández (2020), las historias de este periodo siguen “deliberadamente a escritores y convenciones literarias extranjeras, aun cuando su inspiración fuera desarrollada en escenarios locales” (pág. 270). Sus referencias son las teorías y las obras de Rene Descartes, Isacc Newton, Luciano de Samosata, así como a los *Contes philosophiques* de Voltaire. Por su parte, para Trujillo Muñoz (2016), “la ciencia ficción mexicana es hija de la utopía de Tomas Moro y de las ideas de la Ilustración de la Enciclopedia Francesa” (pág. 150). La ruta primigenia la apunta Delgado, quien registra que muchos novohispanos, influenciados por la lectura del precientífico experimental Athanasius Kirchner, se vieron impulsados por fabular viajes místicos como ejercicio de imaginación científica. Haciendo eco en tal aseveración, Paula Findlen, (citado por Roffe, 2018) en su interpretación sobre *Primero Sueño* (1692) de Sor Juana, asegura que este es de inspiración kircheriana por:

su forma narrativa, inspirada en el sueño cósmico del *Itinerium exstaticum*, y como construcción en buena medida visual, misteriosa, hecha de luces y sombras, juegos de espejos, fantasmas, inspirada en la linterna mágica, famoso artefacto expuesto por Kircher en el Colegio Romano. (Palafoxiana)

Antonio Alatorre, en su *Invitación a la lectura del sueño de Sor Juana*, arguye que algunas de las imágenes poéticas del texto son de carácter

científico (citado por Roffe, 2018). Juan Pablo Anaya y Mayra Roffe proponen la humanidad de la escritora como un artefacto de imaginación científica; un alambique, capaz de destilar y dejar vagar el alma en busca del conocimiento. Si bien es cierto que la idea de la poetisa no es la de imaginar su humanidad como un artilugio, el poema bien puede ser interpretado como el primer ejercicio de protociencia ficción mexicana.

En disyuntiva a esta tesis hay otros historiadores, como Gabriel Trujillo o Adrián Curiel Rivera, quienes coinciden en que el primer fabulador de la ciencia ficción en México, y acaso el escritor del “primer cuento fantástico escrito en Hispanoamérica” (Depetris citado por Roffe, 2018), es el fraile franciscano Manuel Antonio de Rivas, con el relato corto *Sizigias y cuadraturas lunares ajustadas al meridiano de Mérida de Yucatán por un actítona o habitador de la luna y dirigidas al bachiller don Ambrosio de Cheverria, entonador que ha sido de kiries funerales en la parroquia del Jesús de dicha ciudad y al presente profesor de logarítmica en el pueblo de Mama de la península de Yucatán para el año del señor 1775*. Para López Castro (2001), el cuento es un remedo de literatura proto-científica, llegada clandestinamente desde el viejo mundo; “tiene en esencia los elementos no de la utopía renacentista, sino de la agridulce alegoría de Swift junto con la épica estelar desenfadada y satírica de Berjerác” (pág. 34).

Sizigias y cuadraturas lunares también se ha interpretado como una alegoría con intenciones satíricas más que especulativas, pero que muestra un puntual interés por la ciencia de la época. El relato fue descubierto en 1958 entre los legajos del Santo oficio del Archivo General de la Nación, por Pablo González Casanova, y refiere la llegada a la luna de Onésimo Dutalon, científico francés que aborda un carro volante. Con este cuento:

Rivas no solo se inscribe dentro de una tradición que, tras el siglo copernicano y la llegada del heliocentrismo, especula sobre la existencia de habitantes en otros planetas... sino que también abre la

posibilidad de fabular una perspectiva no humana para ejercer la sátira y mira a la Tierra desde otros mundos. (Roffe, 2018)

En torno al debate sobre los orígenes de la ciencia ficción, recordamos que el común de los críticos suele fechar los inicios del género con la aparición de *Frankenstein* (1818). En nuestras latitudes, Curiel Rivera afirma que hay dos obras que anteceden a la novela de Shelley: *Historia cómica de los estados e imperios de la luna* (1657), atribuido a Cyrano de Bergerac, así como *Sigizas y Cuadraturas lunares*. Apoyando esta tesis, Ángel Fernández apunta que, aun cuando los críticos anglosajones han situado el surgimiento de la ciencia ficción moderna con la aparición de la obra de Shelley, la obra del fraile cumple no sólo con las características de aquello que se ha conocido como protociencia ficción, sino que incluye rasgos de lo que se ha definido propiamente como ciencia ficción moderna.

Con el advenimiento del romanticismo mexicano y la sociedad literaria y científica que publicó en el *Ateneo Mexicano* vendrá a resituarse lo fantástico frente a lo racional (Castro, 2001); fruto de estas corrientes es la propensión del pensamiento utópico en el que son recurrentes los libros escritos bajo seudónimo como *Diario de México* (escrito en dos partes, 1805-1817) y *México en el año 1970* (1844), ambas obras firmadas con el seudónimo de *Fósforos Cerillo*. También resultan importantes libros de carácter anónimo, encaminados con intenciones críticas, lúdicas y efímeras, como *Narración interplanetaria*, cuento aparecido en el *Diario de México* en el año 1810 y *Viage a la luna, de dos atrevidos alemanes, verificado en 1835; y la sucinta relación de lo que observaron en aquel planeta, traducido de un periódico de Londres* (1835).

José Joaquín Fernández de Lizardi escribe *El Periquillo Sarniento* (1816) en un momento álgido que sucede entre el quiebre y desilusión del proceso de construcción de la Independencia de México. Para Trujillo Muñoz es otro de los primeros fabuladores especulativos. En los dos primeros capítulos de la obra se nos narra la visita de Periquillo a la isla de *Saucheofú*,

en el mar de China. Tales pasajes pueden ser entendidos como una *utopía de reconstrucción* según la tipología de Mumford, pues Lizardi figura un puente desde un México resquebrajado por los golpes políticos hacia un México menos desencantado. El *idolum* de la obra pretende la restauración de la nación mexicana a través del emprendimiento:

moral de una sociedad colonizada dependiente, pasiva, que permitiera a sus conciudadanos “ampliar sus conocimientos” y adquirir una mayor información sobre “los mejores caminos para lograr una educación que estuviese de acuerdo con las necesidades de la época.” (Francisco Monterde citado por Muñoz, 2016, pag. 105)

Miguel Ángel Fernández (2020) apunta que la consolidación de la independencia nacional (1821) trajo consigo novelas de corte utópico que especularon la renovación de la nación con ideas políticas en obras como *El monedero* (1861) de Nicolás Pizarro Suárez y *La navidad en las montañas* (1871) de Ignacio Manuel Altamirano.

El cuento *Un viaje celeste* (1870) y la novela *Querens* (1890) de Pedro Castera son importantes para posicionar el pensamiento especulativo. La primera obra tiene la facultad de sintetizar “varios rasgos presentes en *Primero sueño* y *Sizigias y cuadraturas lunares*, pero en un contexto que ya es la modernidad” (Roffe, 2018). En *Un viaje celeste* asistimos a un delirio extracorporal; a través de la escritura el personaje sobrepasa los límites de la tierra, con sus conocimientos astronómicos es capaz de describirnos otros planetas habitados por seres diferentes a nosotros.

Por su parte, *Querens* es considerada por muchos como la primera novela de ciencia ficción mexicana. La trama versa sobre un científico que utiliza la hipnosis para trasplantar recuerdos a una mujer. Trujillo interpreta esta obra como un conjunto de “visiones personales fantasiosas y especulaciones científicas, es decir, utopías de imaginación romántica y de la curiosidad románticista” (Muñoz, 2016, pág. 115).

La fabulación de la existencia de otros mundos está también presente en el autor Julio Torri, con su minificción *La conquista de la luna* (1917), en la que nos narra cómo los selenitas son capaces de adiestrar a los seres humanos. Martín Luis Guzmán en *Cómo acabó la guerra en 1917* (1917), “enuncia la existencia de un estado totalitario gracias a la informática y la manipulación de la realidad” (Castro, 2001, pág. 76).

Con *Eugenia, esbozo novelesco de costumbres futuras* de Eduardo Urzáiz (1919), “concluye la etapa clásica de las utopías mexicanas” (Castro, 2001, pág. 128). La novela se sitúa en *Villautopía*, lugar desde donde se cuenta la historia de un mundo organizado “bajo los preceptos de la eugenesia; así como un conjunto de teorías para el supuesto mejoramiento de la especie humana a través de modalidades de intervención biomédica reguladas por el estado” (Roffe, 2018).⁸

Después de las fabulaciones utópicas y de otros mundos devienen obras en las que se deja ver la influencia de la ciencia ficción anglosajona; se trata de ficciones llenas de tecnicismos científicos y de reflexiones filosóficas que cuestionan al ser humano y su entorno (Castro, 2001).

Se trata de la literatura de una época en que se pasa de la conmoción revolucionaria a la utopía agrarista, del México con aires rurales a la ciudad cosmopolita, de las tradiciones inamovibles a la multitud anónima. (Alfonso Reyes citado por Muñoz, 2016, pág. 123)

Baluartes de estas nuevas formas es la escritura de Amado Nervo, que representa a un nuevo tipo de autor que poco tiene que ver con el:

utopista redentor a la Lizardi o de un romántico cuya alma viaja por el cosmos en pos de una verdad trascendente, espiritual, como Castera.

⁸ Curiel Rivera, López Castro, Roffe y Anaya, han notado el parecido que esta novela tiene con la trama de *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, por la idea de que en una sociedad futurista el Estado controla la reproducción. Parece fácil especular que *Eugenia*, escrita tiempo antes que la obra de Huxley, haya sido uno de los libros que influyeron sobre el autor extranjero para desarrollar su obra.

Su narrativa se inscribe en la ciencia ficción de su propia época: especulativa, comprobatoria, prudente en su optimismo, crítica de sí misma. (Castro, 2001, pág. 120)

La idea de *La última guerra* (1898), de Nervo, es “la posibilidad de una nueva insurrección, esta vez encabezada por los insectos quienes... a merced de la evolución, terminarán por imponer su civilización sobre los mamíferos pensantes” (Castro, 2001, pág. 74). Del mismo autor también son importantes los cuentos *El sexto sentido* (1908); *Los congelados* (1911) y los poemas *Yo estaba en el espacio* (1905), *El gran viaje* (1917) y *Kalpa* (1914); así como el ensayo *La literatura maravillosa* (1908).

Hacia 1910 debemos mencionar los cuentos de Carlos Toro *El hombre artificial*, *Cuentos del futuro* y *El dieciocho de mayo*,⁹ así como de Martín Luis Guzmán la novela *La conquista de la luna* (1917) y de Carlos Samper *La vuelta al mundo en 24 horas: novela futurista* (1928).

b) Los propagadores (1934-1963). En este periodo la ciencia ficción comienza a ganar visibilidad entre el público y la crítica. Trujillo (2019) anota que, en esta etapa, la ciencia ficción mexicana recibió influencia de las obras tanto de Edgar Allan Poe, Julio Verne y H. G. Wells. Además, en este lapso surgen las primeras revistas nacionales que publican cuentos del género como *Emoción, magazine quincenal de aventuras* (1934) y *El cuento. Revista de imaginación* (1939). De igual forma comienzan a publicarse traducciones de ciencia ficción anglosajona en los semanarios: *Los cuentos fantásticos* (1948-1953); *Enigmas* (1955-1957); *The magazine of Fantasy and science fiction*; *Galaxy Magazine* (1955) y *Fantasías del futuro* (1957), las cuales tuvieron buena acogida por parte del público lector.

La producción literaria de novelas, cuentos y ensayos son de gran importancia a partir de la obra *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos;

⁹ De acuerdo con sus biógrafos, el escritor zacatecano dejó inédita su obra *México en el año 3000*, novela que a la fecha no ha sido publicada.

a la que le siguen el cuento *Neurocentauro* (1932) de José Martínez Sotomayor; *Un hombre más allá del universo* (1935) y *El hombre que se quedó ciego en el espacio* de Gerardo Murillo (Dr. Atl). Por su parte, *Mi tío Juan* (1934), de Francisco L. Urquiza, narra una serie de experimentos fallidos en donde el tío,

una especie de agrarista científico..., aumenta su tamaño gracias a una serie de pócimas químico-alquímicas. Entonces decide cumplir con el ideal de la Revolución traicionada: detener el crimen y la guerra mundial. (Castro, 2001, pág. 80)

El réferi cuenta hasta nueve (1943) de Guillermo Zarraga, quien escribió bajo el seudónimo de Diego Cañedo, es una obra que atiende al género de la ucronía. Aquí se cuenta el descubrimiento de un manuscrito en el que se describe a un México censurado y dominado por Alemania. En voz de Alfonso Reyes, en este texto coexisten dos narraciones:

La costumbrista, bastante lograda, aunque de escaso alcance por la naturaleza misma del género... y la política, de mucha mayor trascendencia, en que se revisan y exponen... las vicisitudes de la vida pública mexicana, en el pasado inmediato, en el presente y hasta en un porvenir utópicamente forjado mediante la invención literaria. (Roffe, 2018)

La noche anuncia el día (1947), del mismo Cañedo, relata un dispositivo capaz de conocer los pensamientos más recónditos. Destaca en la obra una intención de sátira social que nos “invita a leer la novela como una crítica a los gobiernos que siguieron a la Revolución Mexicana” (Roffe, 2018).

De Juan José Arreola son de gran importancia los relatos *El año 3000 bis* (1945), así como los cuentos *Baby hip*; *Anuncio de balística*; *Parábola del*

trueque y *Alarma para el año 2000*. Rafael Bernal en *Su nombre era muerte* (1947), imagina la historia de un misántropo que, en las selvas lacandonas, descifra la lengua que hablan los moscos. La intención de estos es esclavizar al hombre para beber de su sangre. El protagonista se enfrenta entonces a un dilema “dar paso al imperio de los moscos..., o bien volver a su antigua fe cristiana [...] la novela promueve la igualdad entre todas las criaturas, incluidos los insectos” (Roffe, 2018). Carlos Fuentes, y José Emilio Pacheco, son de gran valía para el género los cuentos *El hombre que invento la pólvora* (1954) y *La última guerra*, respectivamente.

c) Los innovadores (1963-1983). Entre 1964 y 1965, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis realizaron para Radio UNAM, *El mundo de la ciencia ficción*. Once capítulos que introdujeron al radioescucha en el género en cuestión. En voz de los autores se daba muestra de las diferentes modalidades subgenéricas, además que hacían lecturas dramatizadas de textos generalmente inéditos en español.

Después del año 1968, en nuestro contexto histórico y en el ambiente literario, la matanza de Tlatelolco imprime en las letras mexicanas un pesimismo que se decanta en obras de crítica social y política (Muñoz, 2016). Para Paco Ignacio Taibo II, “La ciencia ficción mexicana empieza desde el 68 a tener una fuerte tendencia a incorporar a la narración elementos nacionales y un poco carga tecnológica: las pesadillas del mexicano son tus instrumentos” (citado en Castro, 2001, pág. 120).

En medio de este clima desesperanzador, *Mejicanos en el espacio* (1968) de Carlos Olvera, “da un giro a la ciencia ficción latinoamericana al unir la *ópera espacial* con el melodrama a la mexicana en una obra a la vez vanguardista y nacionalista” (Castro, 2001, pág. 140). Novela de tono sardónico, que mezcla el lenguaje de la *literatura de la onda* con prospecciones irreverentes muy *ad hoc* al dislate nacional de aquella época.

También en este periodo comienza a figurar la narrativa especulativa escrita por mujeres, con ello la apuesta narrativa se diversifica y enriquece.

Marcela del Río publica *Cuentos arcaicos para el año 3000* (1969) y *Proceso Faubritten* (1976); aparece también *Relatos de una ciudad sin dueño* (1980) de Gabriela Rábago Palafox y *La grieta* de Manu Dombieret. En 1973, Tomas Mojarro escribe *Trasterra* y Rene Avilés Fabila los libros: *La desaparición de Hollywood* (1973), *La importancia de ser mutilado* (1973) y *la Máquina de máquinas* (1973).

De esta manera, la producción de literatura especulativa comienza a aumentar a inicios de la década de los sesenta con la aparición de la primera revista de ciencia ficción mexicana: *Crononauta*, dirigida por Alejandro Jodorowski y René Rebetéz, publicada por la editorial *Club mexicano de ciencia ficción y fantasía*. Según Porcayo (2009), es “la primera publicación periódica que intenta desligarse de la tradición norteamericana además que proponía una poética propia”. Cabe señalar que, en 1966, el mismo Rebetéz publica *La ciencia ficción. Cuarta dimensión de la literatura*, obra pionera para el estudio y la apreciación del género.

Por último, resulta significativo el surgimiento del *Primer premio nacional de ciencia ficción* convocado por la universidad de Guanajuato (1975-1982) y la incursión eventual de escritores canónicos que posibilitaron sus obras con las temáticas de la ficción especulativa como Marcela del Río, Carlos Fuentes, María Elvira Bermúdez, Guadalupe Dueñas, Homero Aridjis, Hugo Hiriart y Guillermo Sheridan.

d) La consolidación (1980-2000). En este cerco temporal se conjuntan los escritores que aportaron al género nuevos bríos y que, a su vez, conformaron la primera generación de autores de ciencia ficción. El común de las obras de la época cuestiona la condición humana a través de los desajustes que presuponen los cambios tecnológicos en nuestra psique; conjuntamente impera un tono apocalíptico en donde “las ideas del fin del mundo de las culturas precortesianas toman el centro de las especulaciones a futuro” (Muñoz, 2016, pág. 156).

Castro refiere que la vanguardia narrativa y experimental que impuso el *ciberpunk* en México fue un factor determinante para la configuración del pensamiento literario especulativo de fin de siglo. La doble comunión de distopía e informática; así como la idea de mestizaje entre hombre y máquina, aunada la violencia urbana muy nuestra, darán pauta a la evolución del género. Sin embargo, es importante recalcar que no es que se copiaran al pie las fórmulas de tal narrativa, más bien la forma y el fondo del subgénero se “desmontó, copió... reprodujo y adaptó a la realidad nacional” (Castro, 2001, pág. 177).

Por otro lado, historiadores y creadores coinciden en que tras el desamparado, la melancolía, los trastornos ideológicos, culturales y literarios que presupone la crisis a fin de siglo, los narradores comenzaron a configurar personajes más complejos. De esta forma, la narrativa de la ciencia ficción comienzan a advertir protagonistas psicológicamente más explicados y verosímiles, los cuales dejarán de ser mero receptáculo de monólogos y discursos didácticos.

Jaime Zuñiga Pavlov refiere que en los autores nacidos en los setenta y ochenta se encuentran los signos inminentes de la globalización:

esta nueva prosa latinoamericana... tiene un rostro diferente. Al *realismo mágico* le aparece al camino otra realidad, la de un subcontinente transculturalizado... el héroe...es el prototipo de *un homus urbanus* actual. (Navarrete, 2019, pág. 271)

Al mismo tiempo, en la calidad literaria de los textos se dejan notar estructuras innovadoras, y un mejor manejo del tiempo y el espacio. Así, se observa que la ciencia ficción mexicana:

ya no puede limitarse a imitar a la ciencia ficción anglosajona, sino que debe construir una literatura propia, con una visión distinta, donde

el escritor ya no sea un cantor del progreso sino un perturbador del orden establecido. (Muñoz, 2016, pág. 157)

En esta época también deviene el reconocimiento a través de la conformación de grupos, premios y antologías. Para la proliferación del imaginario prospectivo en México resulta importante, en 1983, la publicación de la revista *Ciencia y Desarrollo*, órgano de divulgación científica del CONACYT (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología), que abre en sus páginas un espacio para los relatos de ciencia ficción.

Un año más tarde la titular de la revista, Celine Armenta, funda el *Premio Nacional Puebla de Cuento de Ciencia Ficción*, distinción que catapultó la creación y proliferación de las *narrativas especulativas* en nuestro país. De igual forma, auspiciado por el CONACYT, resultan importantes el *Primer encuentro de escritores de ciencia ficción (1987)* que se llevó a cabo en la ciudad de México y, en 1991, la *Primera convención nacional de ciencia ficción y fantasía* en la ciudad de Puebla. Tales encuentros tuvieron a bien impulsar la convergencia y el diálogo entre autores que estaban desperdigados por todo el país.

También es importante la aparición del primero de los tres tomos, de la que es considerada la primera antología de ciencia ficción mexicana, *Más allá de lo imaginado (1991-1994)*, compilada por Federico Schaffler, trabajo que presupone “el paso del género de lo marginal hacia lo institucional y al reconocimiento literario” (Schaffler, 2001, pág. 36), además de que conjunta a gran parte de autores que estaban escribiendo ficción especulativa en los ochentas como Héctor Chavarría, Mauricio José Schwarz, Gabriel Trujillo Muñoz, Arturo Cesar Rojas, José Luis Zarate, Gerardo Horacio Porcayo, Gabriela Rábago Palafox, Adriana Rojas, entre otros autores más.

En 1997 aparece también la compilación de Trujillo Muñoz *El futuro en llamas. Cuentos clásicos de ciencia ficción mexicana*; así como la primera antología de escritores mexicanos de ciberpunk *Silicio en la memoria (1998)*

y *El hombre en las dos puertas* (2002), ambas compiladas por Horacio Porcayo.

Para la segunda mitad de los noventa es importante otro par de antologías cuyo tema principal es una perspectiva futurista en torno a la frontera entre Estados Unidos y México, estas son: *Sin permiso de Colon: fantasías del quinto centenario* (1994) de Federico Schaffler y *Frontera de espejos rotos* (1994) de Don Webb.

Los noventa fueron una época importante para creación de redes y agrupaciones en todo el país como la *Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía* (AMCYF) en 1992; el *Círculo Puebla de Ciencia Ficción y Fantasía*; el grupo *Laberinto* formado en Guadalajara; el *Círculo Independiente de Ciencia Ficción y Fantasía* o el colectivo *Charrobot* (1997), bajo la tutela de Gonzalo Martré. Después del boom de la internet, todos estos grupos migran a los blogs.

Tras la conformación de estas asociaciones sigue un periodo de fortificación a razón de las editoriales comerciales que respaldaron al género como *Vid*, *Time*, *Roca*, *Lectorum*, *Novaro*, *Selector*; así como las empresas independientes *Goliardos*, *Ramón Llaca* y *La tinta Indeleble*, *Goliardos*, y *Azoth*.

A inicios de los noventa comienzan los nuevos aportes que pretenden historizar la ciencia ficción mexicana. En 1991, Trujillo Muñoz publica *La ciencia ficción. Literatura y conocimiento*; en 1999 *Los confines. Crónica de la ciencia ficción mexicana* y, en el año 2000, *Biografías del futuro*.

Ramón López Castro aportó a la cronología su estudio *Expedición a la ciencia ficción mexicana* (2001). También teorizan la corriente histórica Federico Schaffler y Miguel Ángel Fernández Delgado, quienes son reconocidos como los eruditos del tema y son quienes han dictado conferencias y publicado libros y artículos sobre literatura fantástica y ficción científica mexicana.

Otras obras especulativas importantes son *El último Adán* (1986) de Homero Aridjis; *Cristobal Nonato* (1987) de Carlos Fuentes; *Absurdo*

concurante (1988) y *Breve eternidad* (1990) de Federico Schaffler; *Al norte del milenio* (1989) de Gerardo Cornejo; *La isla de los magos* (1989) de Gabriel Trujillo Muñoz; *Los mejores cuentos de magia y misterio* (1990) de Alfredo Cardona Peña; *Escenas de realidad virtual* (1991) de Mauricio José Schwarz; *Que dios se apiade de nosotros* (1993) de Ricardo Guzmán Wolffer; *A imagen y semejanza* (1992) de Guillermo Farber; *Tiempo lunar* (1993) de Mauricio Molina; *Xanto Novelucha libre* (1994) por José Luis Zárate; *Mas allá no hay nada* (1996) de Mauricio José Schwarz; *La era de los clones* (1997) de Blanca Martínez, así como la publicación en 1993 de la primera novela de ciberpunk en México: *La primera calle de la soledad* de Gerardo Horacio Porcayo. Por su parte, Alberto Chimal escribe *Gente de mundo* (1998); aparece *Hyperia* (1999) de José Luis Zárate; *¡Bzzzzzt! Ciudad interfase* (1999) de Bef; *Yonke*, libro de cuentos de Pepe Rojo e *Historias de la gay ciencia ficción* (2002) de Imanol Caneyada.

Hasta aquí las divisiones propuestas por los estudiosos de la ciencia ficción mexicana. A través de este recorrido hemos sido testigos de cómo las *ficciones prospectivas* dan cuenta de los imaginarios de cada época; de cómo el género ha mutado, adicionando vivencias que posibilitan nuestra comprensión de la experiencia humana, de cómo nuestra literatura nacional adquiere nuevas formas de enunciarse.

Entendemos que el futuro que invocamos ha pasado por diferentes dinamismos bifocales: superstición – conocimiento; magia – razón; alucinación – objetividad; sueño – especulación. Con ello se da muestra que, más allá de adjetivos definatorios (*protociencia ficción, utopía, distopia, sátira social, literatura especulativa* etc.), las ficciones futurizas mexicanas, extrapolando tanto el pasado como el presente, nos han permitido ampliar los horizontes bajo los cuales podamos comprender nuestra frustración y nuestro miedo al porvenir; a la vez que da fe de nuestro anhelo y esperanza por un futuro menos caótico.

Por lo tanto, a través de la ciencia ficción y sus posibilidades imaginario – cognitivas hemos escenificado lo oculto, lo inmanejable, indecible,

inexplicable. Se trata de equilibrar el presente a través de la voluntad e imaginación creadora; de conjurar el fantasmático futuro y encontrar la epifanía de su misterio, pues el universo del porvenir es también resultado de la imaginación.

Interludio

3.2- La visión de los creadores

Hasta aquí hemos atisbado la visión histórica de la ciencia ficción mexicana en voz de sus ensayistas e historiadores; hemos hecho un recorrido que va desde sus años fundacionales hasta el claudicar del siglo XX.

A continuación, asistiremos a una última directriz, la cual nos permitirá redimensionar los tránsitos y umbrales que las *narrativas especulativas* han tenido que sortear para posicionarse dentro del panorama de las letras nacionales. Nuestro último mapeo será trazado desde la óptica de los hacedores; para delinear este panorama tomaremos en cuenta los testimonios de los autores nacidos en las décadas de los sesenta y setentas, quienes comenzaron a escribir en el umbral de los entre siglos XX y XXI: Gerardo Horacio Porcayo, José Luis Zarate, Pepe Rojo, Alberto Chimal y Bef.

Esencialmente, referenciaremos ciertas dinámicas y/o génesis histórico-literarias que nos ayudarán a entender la proliferación de las narrativas prospectivas desde el México finisecular hasta nuestros días. Así, en memoria y voz de estos autores mexicanos, rescataremos vetas literarias que ellos reconocen como su linaje y, a la par, dejaremos manifiesto que la ciencia ficción mexicana se ha legitimado, no representando en sí misma un particularismo cultural, sino que se ha alineado con las raíces de la tipología de lo fantástico y las influencias de la cultura popular extranjera. Destaco que considero este testimonio de gran importancia para efectos de una mejor interpretación de la ficción futuriza que analizaremos: *Ruido gris* de Pepe Rojo.

Ahora bien, indagar, como antecedente primario, en el panorama de la literatura de ciencia ficción mexicana, nos conduce al terreno de la clasificación asimétrica. Haciendo eco en las disertaciones del sociólogo Boaventura de Souza (2015), observamos que, a inicios de nuestro siglo, permanecía la idea de una literatura periférica que no terminaba de marcharse, de reconocerse, de subteorizarse y de una literatura canónica, establecida, sobreteorizada. Toda dicotomía refleja una condena jerárquica. Una de las partes adquiere predominancia mientras que la otra permanece a la sombra; “la simetría entre las partes es siempre una razón horizontal que oculta una relación vertical” (pág. 158). Asistimos a tales polos de oposición para concebir cómo es que la historiografía de literatura nacional reduce la totalidad de nuestras letras en diferenciaciones canónicas y subgenéricas. En este sentido y para este estudio resulta interesante pensar la literatura desde la periferia, es decir, “Pensar el Sur como si no hubiese Norte” (pág. 10).

Darko Suvin (1984) señala que la ciencia ficción nació y se proliferó como una escritura al margen de literaturas canónicas; resalta su importancia ya que su popularidad fue cada vez más notable en las naciones industriales; además de que:

ha afectado, especialmente, a grupos o estragos clave de la sociedad moderna, como los estudiantes universitarios, los escritores jóvenes y la vanguardia de lectores capaces de apreciar el conjunto de valores nuevos. (pág. 65)

Para Luis Racionero (2001), la corriente de lo subterráneo es un medio de conocimiento alternativo al modelo racionalista convertido en autoritarismo mental. Lo sumergido “representa a la tradición del pensamiento heterodoxo que corre paralelo y subalterno a lo largo de la historia de occidente” (pág.16). Pese a la disconformidad, observamos que hay tiempos en que los polos opuestos se atraen complementando visiones de mundo, manifiesto queda que lo autoritario y alternativo representan “el haz y envés del tapiz de la civilización” (pág. 18).

En México, la proliferación de la ciencia ficción avanza a la par del movimiento contracultural, ese pensamiento lateral que cuestiona los modos de institucionalización y de recepción de una obra de arte. La contracultura mexicana

fue esencialmente reflejo del antagonismo social, representa el ímpetu de los jóvenes que cuestionan las propuestas consagradas en aras de provocar un nuevo camino dentro de las múltiples posibilidades de cultura. “Sucede así que la idea de diferencia, de alternativa, de margen, es una idea integral y concomitante con la idea de centro” (Juanes, 2010, pág. 328).

Recordemos que, en el México de inicios de los sesenta, hay una serie de movimientos y tendencias artísticas que comienza una campaña en contra de la preservación del arte del pasado o del arte avalado institucionalmente, en este sentido “pareciera que el pasado es más valioso que el presente” (Groys, 2016, pág. 216), y que las literaturas canónicas se resisten al flujo del tiempo y sus manifestaciones. En nuestro caso, pensamos a la ciencia ficción mexicana como un ejercicio lingüístico que aconteció y se desarrolló en el umbral de las letras sumergidas; como una literatura que se ocupó del presente imaginando futuros hipotéticos; como un ejercicio de inoculación prospectiva literaria; como: “Un deseo. Una esperanza. Una promesa... Un embrión. Palabras todas ellas de lo que aún no tiene forma... palabras del error que puede ser evitado” (Muñiz-Huberman, 2002).

Para Roseberry y Crehan (citado por Collin, 2012), “la condición inherente a las clases subalternas es su fragmentación y, por ende, la imposibilidad de su organización... y la formación de un bloque o una clase hegemónica” (pag. 12). En base a esta declaración y, a la vez tomando distancia, Zárate, Porcayo Y Bef trazan y diseñan la historia de la ciencia ficción como una composición de multitud de fragmentos de los que rescatamos lo siguiente:

a) Certámenes, grupos y asociaciones (1984-2023). Según refiere Porcayo, no es sino hasta finales del siglo pasado que se hace visible en nuestras letras mexicanas, un movimiento homogéneo dentro de las letras sumergidas. Para aquel entonces la narrativa de la ciencia ficción fue percibida como una constante de obras, relativamente cercanas, que tuvieron encuentro en torno al desaparecido *Premio Puebla*, convocado por la revista *Ciencia y Desarrollo*.

Para José Luis Zarate y Horacio Porcayo (Zarate, 2009), la historia del género se puede dividir en dos grandes hitos; antes y después de este premio, ya que en sus emisiones se premiaron a autores que han posicionado y abonado permanentemente al género, como Mauricio José Schwarz, Héctor Chavarría, José Luis Zárate, Gabriela Rábago Palafox, Juan Hernández Luna y Pepe Rojo. Después de esta distinción, en 1986 se organiza el *Primer encuentro de la nueva generación de escritores de ciencia ficción*; en 1988 se da la creación del *Círculo Puebla de Ciencia Ficción y Divulgación Científica*; en 1992 cobra existencia la *Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía* (AMCyF) que otorgó el premio Sizigias¹⁰ (2001 - 2004); también es importante la aparición del premio nacional *Kalpa*¹¹ (1992 - 1994) de cuento inédito o publicado.

El primer grupo de ciencia ficción en México es el *Club de Ciencia-Ficción*, creado en los años 60 y dirigido por René Rebetez y Alejandro Jodorowsky. Estos autores, “deseosos de fabular ficciones del porvenir, fascinados, como toda su generación, por las prospecciones al futuro, buscaron inocular en el género un sentido más místico y experimental” (Schmelz, 2022). Le sigue a este proyecto el grupo de *La Sociedad Mexicana de Ciencia Ficción* creada en los años 70.

Para 1996 se funda *El Círculo Independiente de Ficción y Fantasía*, bajo la dirección de H. Pascal. En 1997 se conforma *Charrobot*, distinción creada por iniciativa de Gonzalo Martré, la cual tuvo una sola emisión. En el año 2002 el Taller Literario *Terra Ignota* de Nuevo Laredo, Tamaulipas, y la AMCYF convocaron al *Premio internacional de cuento fantástico Terra Ignota*. En el mismo año, la Universidad Autónoma de Tlaxcala y el Instituto de Cultura de la Ciudad de México crean el *Premio internacional Goliardos* que, en conjunción con la editorial VID, convocó al *Premio internacional VID de ciencia ficción y fantasía* (ediciones 1997, 1998, 2002, 2003).

¹⁰ El premio toma su nombre de lo que es considerado como el primer cuento de ciencia ficción escrito en México, por el fraile [franciscano](#) Manuel Antonio de Rivas.

¹¹ El premio debe su nombre al [poema homónimo](#) de [Amado Nervo](#).

También es importante referenciar que, en la primera década del siglo XXI, la organización de diferentes eventos, como las *Jornadas de detectives y astronautas*, que comienza sus actividades en Monterrey en el año 2002, para seguir una ruta itinerante hasta el 2015. En el 2019, inicia el *Seminario de investigación de las poéticas de lo inquietante*. En ese mismo año, se inaugura el *Encuentro de estéticas de la ciencia ficción* en la Ciudad de México. En tiempos de confinamiento, año 2021, el pensamiento especulativo se hace presente con la conformación del *Seminario de literatura fantástica Hispanoamericana; Mexicana*.

En Puebla, en el año 2022 se convoca al *Coloquio nacional de narrativas especulativas de los insólito y el horror*. Con toda esta serie de eventos cada vez más frecuentes queda explícito que las narrativas prospectivas normalizan su visibilización dentro de las letras mexicanas.

b) Revistas y fanzines digitales (1994-2002). El consenso de productores y críticos de la ciencia ficción coincide en que, uno de los factores que ayudó a la consolidación del género, fue la publicación de revistas independientes que atendieron los intereses e inquietudes de su tiempo, además, tales registros le dieron legitimidad.

En los noventa aparecieron revistas y fanzines digitales que resultaron indispensables, que retrataron el espíritu de la época, además de que atisbaron un modo diferente de entender el mundo a través de la literatura. Estas publicaciones, relegadas por el canon literario oficial, siguieron sus propias pautas e hicieron un entramado de voces que dieron pluralidad a la escena literaria, su producción dejó manifiesto que se pueden crear poéticas alternativas de calidad a contrapelo de las políticas culturales imperantes.

Así mismo, en las publicaciones periódicas impresas fueron fundamentales *Estacosa*, bajo la tutela de Mauricio José Schwarz; *La pulpa de la langosta (1994)*, editada por la mancuerna de José Luis Zárate y Gerardo Horacio Porcayo; *Fractal*, publicación que reunía relatos de corte *cyberpunk* bajo la tutela de José Luis Ramírez, Gerardo Sifuentes Marín y

Caín Kuri. Auspiciada por la UNAM se publica *¡Nahual!* (1995), de Andrés Tononi. En 1996 se funda el mítico fanzine *Sub: subgéneros de subliteratura subterránea*, editada por la triada Pepe Rojo, Joselo Rangel y Bef, que atendía a múltiples géneros literarios como la ciencia ficción, el terror, la literatura negra y la narrativa gráfica. Federico Schaffler creó la revista *Umbrales* (1992 - 2000) dedicada al relato fantástico; Gonzalo Martré, funge como titular de la *AMCYF* y crea *Charrobot fanzine* (1997 - 1998).

Un dato relevante es que los fanzines electrónicos surgieron antes de que la internet se popularizara. En la web se crearon las revistas electrónicas, *Otracosa*, de Mauricio José Schwarz; *La Langosta se ha posteado* (todavía vigente y en constante actualización), de Gerardo Horacio Porcayo y José Luis Zárate; así como *El oscuro retorno del hijo del Nahual* (2002) y *Azimov. Ciencia ficción*, de Andrés Tonini. Estas publicaciones propagaron a la literatura prospectiva mexicana e igualmente visibilizaron las novedades literarias de otras latitudes.

c) Antologías y editoriales independientes (1991-2023). En los años noventa la ciencia ficción mexicana ya goza de una proyección que irá en aumento, lo que constituirá la adopción de nuevos lectores a través de la compilación de antologías especializadas.

En el año 1991, es vital la publicación de la primera compilación de relatos especulativos curada por Federico Schaffler: *Mas allá de lo imaginado* (1991-1994), su importancia radica en que fue la primera publicación que tuvo el aval institucional del CONACULTA, a través del programa Tierra Adentro. En palabras de su antologador, el conjunto de relatos dio oportunidad, a través de los medios oficiales, de “motivar la calidad de nuestros textos. De abrir foros..., entrevistas, programas de radio, columnas periodísticas, cursos, talleres y encuentros... y desemboco con el reconocimiento de becas y premios” (Schaffler, 2001, pág. 93).

Bajo la tutela del mismo autor, aparece *Principios de incertidumbre* (1991) que reúne a los ganadores del premio Puebla desde 1984. La serie

de cuentos llamada *Minibuks, colección de ciencia ficción hecha en México* (2009 - 2010) fue curada por Pepe Rojo. *Los viajeros: 25 años de ciencia ficción mexicana* (2012) y *La imaginación la loca de la casa* (2015) fueron ambos proyectos de Bef. Por último, *Una realidad más amplia, historias desde la periferia bicultural* (2018), fue un trabajo de compilación hecho por Libia Brenda.

En la actualidad, en cuanto a las editoriales independientes destacamos la labor de *Odo Ediciones* que publica “literatura mexicana de ciencia ficción y fantasía más todos los géneros aledaños: de la ficción especulativa, la literatura de imaginación y el terror, a lo inclasificable” (Odo Ediciones, 2023). En este sello se han publicado obras de Daniela L. Guzmán, Gabriela Damián Miravete y Pepe Rojo.

Finalmente, en la editorial *Almadia*, han aparecido los títulos *Ansibles, perfiladoras y otras máquinas de ingenio* (2020) de Andrea Chapela, y la antología *Mundos alternos. Selección de cuentos escritos por las pioneras de la ciencia ficción del siglo XX* (2021), curada por Lisa Yaszek.

d) Otros estudios históricos sobre la ciencia ficción mexicana (1991-2016). Estos son de carácter personal, colectivos y académicos. En este rubro vale destacar las obras *La ciencia ficción: literatura y conocimiento* (1991); *Los confines, crónica de la ciencia ficción mexicana* (1999) y *Biografías del futuro: la ciencia ficción mexicana y sus autores* (2000) de Gabriel Trujillo Muñoz; *Expedición a la ciencia ficción mexicana* (2001), de Ramón López Castro; *La ciencia ficción en México* (2004) de Gonzalo Martré; *Breve historia de la ciencia ficción mexicana* de Miguel Ángel Fernández, y *Utopías y quimeras: Un viaje por los territorios de la ciencia ficción* (2016), de Gabriel Trujillo Muñoz.

Postludio

3.3- Balance y fortuna. Tres ejes para entender la ciencia ficción mexicana

Por último, ofrecemos una serie de disertaciones que nos permitan situar al autor que vamos a analizar: Pepe Rojo. Para nuestro fin consideramos importante revisar las genealogías que los escritores de literatura especulativa mexicana han referenciado como influencia de su quehacer literario, es decir, la literatura fantástica mexicana que floreció, sobre todo, a medio siglo pasado. Además referenciaremos recientes disertaciones en torno a la conformación y cohesión de la enclave ciencia ficcional, las cuales señalan cómo a finales del siglo XX la cultura de masas inunda el imaginario colectivo de los jóvenes escritores que viven divididos entre “la tradición mexicana literaria y las influencias extranjeras que llegaban con mucha mayor facilidad conforme México se hundía en las aguas de la globalización comercial” (Navarrete, 2019, pág. 249).

En Pepe Rojo, esto parece estar manifiesto ya que, en su fabulación *Ruido gris*, construye la imagen del cuerpo de su personaje de acuerdo con el pulso de sus tiempos, así el imaginario que él hace de lo cárnico tiene que ver con la divulgación de los medios de comunicación y el azar de sus lecturas. Al respecto de sus influencias escribe que estas son volátiles y cambian día a día:

Por un lado, está la genealogía Dick-Burroughs-Ballard de la ciencia ficción, que junto a Clive Barker y Joe Lansdale en horror y el Gaiman de Sandman formaban el marco de referencias de lo que tratábamos de hacer en Sub. Por otro lado, el cyberpunk y el avant-pop noventero fueron claves para mí. Música por todos lados, desde sicodelia hasta Sonic youth y electrónica. La línea que Greil Marcus traza de dadá a los situacionistas y a los punks también ha sido clave. El diseño experimental, el arte callejero y las intervenciones urbanas en general. Mitos y mitologías. McLuhan, Lacan, Deleuze y Guattari (sobre todo este último). Los teóricos postmodernos que parecen escritores de ciencia ficción (Baudrillard y Virilio se me ocurren ahorita). Tener un interés en todo, aunque sea poquito. Pensar que la experiencia estética depende de nuestros cuerpos y no de los productos culturales. El art brut y los ambientes visionarios. Cómic por todos lados y narrativa gráfica en general. (Rojo, Entrevista a Rojo, 2021)

Al respecto, una de las primeras adjetivaciones que refieren al grupo de autores de ciencia ficción, que comenzaron su carrera a finales del siglo XX, es la de Carlos Monsiváis, quien se refirió a ciertos escritores como *los primeros estadounidenses nacidos en México* (Navarrete, 2019), con tal mote se refería a los autores Alberto Chimal, Isaí Moreno, Daniela Tarazona y Bef.

Por su parte, Alberto Chimal, José Luis Zárate y Bef, a inicios de los años dos mil, dejan manifiesto que hay narrativas laterales al canon que, para visibilizarse, revisitarán una tradición; estos autores se procurarán un linaje de autores, a modo de herencia, que avalen su aura liminar.

Según Bef, bajo la distinción de la *literatura de la imaginación*, se opta por una nueva perspectiva de crear y leer literatura; con tal término se busca la diferencia para agrupar una serie de narrativas alejadas del realismo, al reconocer la corriente fantástica como un sello propio que no se parece a lo producido por otros países. Los autores que engloban tal distinción poseen un punto en común, la hibridación de diferentes tipologías subgenéricas, de este modo se “han logrado llevar a un mismo espacio entes que recientemente o de modo tradicional, habían permanecido en diferentes esferas literarias” (Fernandez, 2014).

Para la legitimización de *literatura de la imaginación* fue importante hacerse de un par de herencias a modo de visibilización: los legados de la literatura fantástica mexicana y la producción narrativa de los llamados *autores raros*. Se denomina como *raros o inclasificables* a aquellos escritores que produjeron sus obras a la sombra de la literatura imperante del medio siglo XX: Francisco Tario, Amparo Dávila, Guadalupe Dueñas, Juan José Arreola, Marcela del Río, Inés Arredondo, Adela Fernández, Efrén Hernández, Emiliano González, etc. Tal adjetivación refiere a una geografía de autores poco conocidos o que fueron poco atendidos por la crítica de su tiempo. Lo *raro* destaca por el tratamiento excéntrico con que estos autores escriben sus obras escapando de la normalidad o por el aura subversiva con que tratan ciertos temas. Alejandro Toledo (1999) emparenta el término de lo *raro* con el de lo *inclasificable*. Sergio Pitol, (citado por Toledo, 1999) hace una tipología sobre la manera en que los textos de esta veta son trabajados por sus autores:

Los *raros* y familias anexas terminan por liberarse de las inconveniencias del entorno. La vulgaridad, la torpeza, los caprichos de la moda, las exigencias del poder y las masas no los tocan, o al menos no demasiado y de cualquier manera no les importa. La visión del mundo es diferente a la de todos; la parodia es por lo general su forma de escritura. La especie no se caracteriza sólo por actitudes de negación, sino que sus miembros han desarrollado cualidades notables, conocen amplísimas zonas del saber y las organizan de manera extremadamente original. (pág. 13)

Conjuntada la apología de los *raros*, con las narrativas fantásticas y los ideales de la ciencia ficción observamos que, entre estas modalidades, existe una relación “hay una despolitización del quehacer literario, una tendencia a una desaparición, casi total, de los temas populares o nacionales” (Suárez, 2003, pág. 18).

A través de la demarcación de la *literatura de la imaginación* podemos hablar de una cohesión instantánea, no permanente, de la ciencia ficción. Es importante el término porque con él se “encierran muchos subgéneros como el horror, la fantasía, la ciencia ficción..., y de manera tangencial la novela negra” (Fernandez, 2014). Con estas tendencias literarias que ganaban adeptos al fin del siglo XX, queda evidencia de algunos rasgos comunes que compartimentan los autores Bef, Gerardo Sifuentes, Gerardo Horacio Porcayo, Bernardo Esquinca, Raquel Castro, Pepe Rojo, Rodolfo J.M, Edgar Omar Áviles, José Luis Zarate, Daniela Tarazona, Libia Brenda, Bibiana Camacho, Francisco Haghenbeck, Mauricio Schwarz, Norma Yamille Cuellar, entre otros más.

De acuerdo con los análisis de Itala Schmelz, la ciencia ficción de finales del siglo XX es una narrativa influenciada por la visión positivista de la modernidad que proliferó exponencialmente en Estados Unidos de América y Europa. En gran medida nuestra ciencia ficción adoptó estas formas extranjeras; haciendo énfasis en el imaginario del “culto al progreso, el consumo de tecnología y la paranoia ante lo diferente (la otredad, lo monstruoso) ... inculcado por la sociedad de consumo y del espectáculo” (Schmelz, 2022, pág. 11).

A decir de Gabriela Navarrete (2019), una vez terminada la segunda guerra mundial son varios los críticos que advierten la influencia homogeneizadora de la cultura norteamericana. En México, para las décadas de los setenta y ochentas, “se percibía a la cultura de los vecinos del norte como el ideal del desarrollo, el culto a la modernidad, a la tecnología y a la ciencia” (pág. 254).

El punto culmen para este tráfico de influencias es el tratado de libre comercio con Canadá y Estados Unidos, que fungió como el escenario bajo el cual transcurrieron las convicciones de los escritores nacidos en los setentas y ochentas. Quizás el fruto más notable de estas apropiaciones es el uso que la literatura especulativa hizo de los llamados subgéneros, los cuales fueron el caldo de cultivo idóneo para hacer crítica de la modernidad (Navarrete, 2019), además esta *hibridación* intergenérica y temática es la que dio su *novum* a la ciencia ficción mexicana.

De este modo, más allá de la idea de que nuestras visiones futurizas son productos periféricos o mestizos, notamos que la modalidad narrativa de la ciencia ficción potencializó una nueva forma de hacer literatura, haciendo frente a una realidad que necesitaba de nuevos códigos para enunciarse. Así, con las visiones que nos otorga esta narrativa, podemos ubicar de qué manera entramos a la multiculturalidad, especulando el porvenir. Navarrete nota que, pese a nuestra fascinación por la tecnología, en nuestras ficciones se nota un desencanto y una resistencia a la globalización. Porcayo refiere que la ciencia ficción mexicana está creando su propio estilo y que:

Una de (sus) principales tendencias... no es mostrar a sus personajes como creadores de la tecnología sino más bien, como sus usuarios. Hay más interés en mostrar la parte “humana” de las sociedades, de definir a los personajes. Es más importante el hombre que las maravillas tecnológicas. Más importantes los conflictos internos que las aventuras exteriores. (Porcayo, 1997)

Capítulo 4

4.1- Referencias biográficas y de creación de Pepe Rojo

Pepe Rojo nació en Chilpancingo, Guerrero, en 1968. Alberto Chimal, lo incluye dentro de la generación de la *Literatura de la Imaginación*, término abarcador que conjunta a las ahora llamadas *narrativas especulativas*.

Como escritor irrumpió en el panorama de literario con el cuento *Ruido Gris* (*Premio Kalpa* de ciencia ficción mexicana, 1996). En 1998 el cuento tuvo otra reedición junto con el conjunto de relatos llamado *Yonke* publicado en el sello *Times Editores*. En esta primera obra se encuentran presentes los temas predilectos del autor: sus fórmulas narrativas, influencias y demás corpus que componen su obra.

Punto Cero es una novela, que se publicó en *Times Editores* en 2000 y tuvo una segunda edición en la editorial *Resistencia* (2012). *Interrupciones* es una colección de textos híbridos que van desde cuentos y ensayos y otros textos de difícil clasificación, fue editado por *NortEstación*, en 2010. *Deshuesaderos* (2021), es un libro de ensayos y crónicas que fue publicado por *Ediciones Periféricas*.

Como editor fue fundador de *Pellejo/Molleja*. Coordinó los fanzines *Número X*; *Sub. Revista de subgéneros, de subliteratura subterránea*. Junto con Bef compiló *25 Minutos en el futuro*, antología de ciencia ficción estadounidense (Almadía, 2013). También editó *Amor forense: Birds in Shorts City* (2015), una colección bilingüe de trabajos experimentales de diferentes autores. Fue curador de la colección *Minibúks*, de ciencia ficción, hecha en México y que reúne más de 20 cuentos que fueron publicados por la UABC entre el 2010 y el 2011. Fue integrante del consejo editorial de la revista *Complot Internacional*, colaboró en el *Suplemento El Ángel* del periódico *Reforma*; fue columnista en *Cine Premiere*, *El Replicante*, *Tierra Adentro* y la revista electrónica *La Langosta se ha posteado*. Su obra ha aparecido en las antologías: *El hombre en las dos puertas*; *Memorias de Silicio*; *Visiones Periféricas*; *El abismo. Asomos al terror hecho en México*; *Los Viajeros. 25 años de Ciencia Ficción en México*, entre otras.

Alberto Chimal (2009) lo ubicaba como un “reviviente”, como un narrador que se dio a conocer como escritor de ciencia ficción y que en su momento animó

varios de los proyectos de revistas y fanzines especializados en subgéneros que se han visto en México. Luego de *Punto Cero*, un cuento publicado en plaquette en 2000, Rojo hizo una grande pausa y volvió a publicar en solitario hasta 2009, cuando lanzó un libro con un título revelador: *Interrupciones*, cuyos textos “híbridos y experimentales siguen muy de lejos la “normalidad” literaria nacional, pero resultantodavía más extraños, y más reconocibles como parte de un proyecto muy personal, porque ya no utiliza abiertamente las claves de la ciencia ficción ni ningún otro subgénero: la etiqueta que Rojo utiliza es *realismo mediático mash up* (pág. 21).

A propósito de esta fórmula bajo la cual Rojo propone cómo ser leído e interpretado, el autor afirma que:

El asunto del realismo mediático tiene que ver con esta idea necia de que los medios de comunicación electrónica han transformado radicalmente las coordenadas de la realidad, y que, para escribir de manera realista en estos tiempos, se tienen que utilizar herramientas que antes eran catalogadas como parte del arsenal de los sub-géneros, en especial de la ciencia ficción. Las categorías que nos servían para entender la realidad a principios del siglo XX se vuelven un obstáculo para ver cómo funcionan las cosas en un mundo donde Mickey Mouse es más real que cualquiera de nosotros, en el que Superman lleva años alimentando a miles de familias que trabajan en las industrias culturales y en el que un considerable porcentaje de la población mundial mantiene intensas vidas virtuales en las redes sociales. (Rojo, Entrevista a Rojo, 2021)

4.2- Ruido gris y el pulso de una época

Para Alberto Chimal (2009), en el panorama literario mexicano finisecular predominaron dos tendencias narrativas; una, la llamada *generación del tiempo y la*

*memoria*¹² que en los primeros años del siglo XXI se disolvió elaborando temas de corte social y de denuncia en un ambiente contagiado por una fuerte carga melancólica tras acercarse el fin del milenio:

en gran medida, éste parecía ser el tema para explotar de la generación nacida en los setenta que escribía para finales de los noventa; el derrumbe de las utopías, el futuro prometido y no concretado.” (Chimal, 2009, pág. 9)

Según Chimal (2009), en contraposición a esta visión decadentista, hay otra ruta temática que encuentra sus temas en el inminente cambio de siglo; que formuló tópicos de algunos temas “novedosos para la época como los nuevos modos de relacionarnos a través del mundo tecnológico y digital” (pág.11). Conforman estas narrativas, predominantemente dos autores: Bef y Pepe Rojo, los cuales son definidos como *La Generación Z*. El término aplica haciendo hincapié a estos autores cuyas voces literarias:

tienen que ver con los zombis o con su espíritu... El zombie es una figura que vuelve de la muerte, que no debería poder moverse y de todas formas se mueve; que es y no es la persona que vivió, y por tanto inquieta y perturba a quienes lo conocieron... su voz cambia: se quiebra, deja de ser lo que era, y al mismo tiempo conserva un eco de sí misma: el germen de su pasado. (Chimal, 2009, pág. 19)

Con esta otra concepción que utiliza las claves argumentativas de la literatura de la ciencia ficción, queda manifiesto cómo cada cambio de siglo presupone un nuevo imaginario sobre lo inquietante que resulta el porvenir. Por ende, la ciencia ficción mexicana escrita al finalizar el siglo veinte y a inicios del siglo veintiuno, demostró su afán por exorcizar el presente fabulando el futuro. En este sentido, el umbral de entre siglos siempre ha presupuesto el sojuzgamiento del imaginario de

¹² Según Chimal son varios los autores que conforman el espíritu de esta época: Joaquín Armando Chacón, Agustín Ramos, Edgardo Bermejo, Alejandra Bernal, Marcela Rodríguez Loreto, Andrés Acosta o José Ramón Ruisánchez.

las antiguas ideas preconcebidas, pues al cierre de ciclo los optimismos claudican, las utopías no avecinan y las inquietudes del porvenir cambian acorde al pulso de la época.

La ciencia ficción mostró su vigencia fabulando historias que ya se venían configurando con las inquietudes de décadas atrás, que venían formulando un nuevo modo de relacionarnos con lo que nos rodea a través de la tecnología. Mucha de la ciencia ficción distópica auguraba que nuestras invenciones futurizas se parecían mucho a la realidad que se estaba configurando en el umbral del naciente siglo. Además, existía el pensamiento, entre ciertos escritores especulativos, de que de alguna manera la ficción se estaba materializando en la realidad; que la metáfora se estaba encarnando en nuestro entorno.

Para medir el pulso de la época bastaba buscar una línea de fuga que hiciera hincapié en nuestras preocupaciones sobre el porvenir, atendiendo los intereses populares de aquel tiempo. Había que pensar en los códigos de un género que, bajo su fórmula de retroalimentar el presente para intentar entrever el futuro, psicologizara nuestros miedos y deseos individuales para hablar sobre la colectividad. En este sentido la ciencia ficción resultó útil pues, a pesar de ser denostada por los críticos de la época, mostró que:

La metamorfosis ha(bía) sido anunciada por charlatanes, escritores y cineastas que trabajan en géneros menospreciados, desde los comics..., pasando por la literatura... y el cine de horror..., llegando a la ciencia ficción, en un viaje que nos lleva del robot y el cyborg hasta el bestiario cyberpunk ...
La nueva carne es producto de locos y charlatanes. (Rojo, 2009)

4.3- *Ruido gris*, una fabulación maquínica con resonancias en nuestro presente

En *Ruido gris* se narra un futuro distópico en el que un personaje, para sobrevivir en un mundo mediatizado, acude al implante de una cámara de grabación en su ojo, afiliándose así a las labores de los *reporteros oculares*. A través de su nueva

facultad es capaz de grabar y transmitir en tiempo real noticias a un canal de televisión en donde las muertes y las tragedias son el espectáculo de cada día. El personaje narra cómo la mitad del costo de su operación corrió a cargo de *la compañía*, la cual tiene los derechos de transmisión y, además, refiere cómo las terminaciones nerviosas de sus ojos y cuerdas vocales fueron conectadas a un transmisor subcutáneo que envía las señales al canal de video. De este modo, su ser cárnico se transforma en “una especie de *nodo de transmisión*” (Rojo, 2020). Bajo esta condición se le permite trabajar para sobrevivir en un mundo ampliamente tecnologizado e influido por los medios de comunicación.

En el eslabón evolutivo propuesto en la historia, la supuesta mejora del cuerpo, a través del mestizaje técnico-humano, lleva al *reportero ocular* a cuestionarse en repetidas ocasiones sobre su naturaleza híbrido-disociada. Ante este panorama, el personaje, también llamado *Desencantado*, repiensa su condición dual. En sus cavilaciones rumia la contradicción de no saberse hombre o máquina, cuestionando así la *ciborguización* como finalidad social; como excusa para la reintegración del ser humano a un mundo mediatizado.

Ahora bien, las facultades del actante han sido mejoradas para tratar de ayudarlo a integrarse a un mundo en donde tendrá que cumplir los estándares de lo que se considera social y maquinamente aceptable. De esta manera, el autor reflexiona cómo lo tecnológico puede ser visto como un *grillete* (Preciado, 2020) que repercute en la sensibilidad humana.

En el cuento, quien opera la máquina y, a la vez, funge como una falaz promesa de vida en un mundo distópico, es una corporación externa y automatizada: *la compañía*, que utiliza la ingeniería genética para dominar y moldear subjetividades. A partir de esto, *Ruido gris* también puede ser leído como una esperanza de vida ante un mundo distópico que apuesta por un posthumanismo despiadado; un alegato a favor del ente sometido y sublevado a los escrutinios de las demandas del mundo moderno; una réplica a favor del cuerpo y su sensibilidad orgánica.

Lo que interesa, de aquí en adelante, es la metáfora del cuerpo maquínico, protésico y perfectible; esa idea del cuerpo y la psique que cambia de acuerdo a los adelantos de la técnica y la imaginación artística. En torno a estas fabulaciones la ciencia ficción mexicana deja notar una sensibilidad diferente, al igual que una estética y una nueva conexión emocional del hombre con el entorno y consigo mismo.

Capítulo 5. *Ruido gris* de Pepe Rojo. La sublimación maquínica en la ciencia ficción mexicana

5.1- La individuación como preámbulo para la concepción del mestizaje tecnohumano

Previo a nuestro análisis del hombre-máquina como un ente corpóreo-sensitivo, conviene repensar las condiciones bajo las cuales el hombre colectivo se desligó de la comunidad hasta adquirir un carácter de singularidad. La noción de comunidad que utilizamos viene de la definición que nos aporta Franco Berardi (2017) como: “esa subjetividad colectiva... resultado de una forma de pertenencia imaginada, como una tribu, una nación o una creencia” (pág. 27).

Según David Le Breton (1990), nuestra actual concepción del cuerpo parte del ascenso del individualismo; “ese proceso de recomposición que hace el sujeto de los flujos de información; de los sonidos y formas del mundo que se entrecruzan, además de la convivencia con el otro como sentimiento, deseo y emoción” (Berardi, 2017, pág. 29).

La iglesia y el pensamiento de la época del medievo rechazaron fervientemente este proceso, ya que el hombre no podía ser pensado fuera de la colectividad. J. Burckhardt (citado por Breton, 1990), señala que una nueva noción del sujeto comenzó a formarse en ciertas esferas privilegiadas de los planos económicos y políticos, específicamente en el enajenamiento de los comerciantes y banqueros quienes todo calculaban a voluntad y beneficio propio.

Por su parte, Daniel Arasse (2008) refiere cómo a la sombra del soberano y el mecenas comenzó a concretarse la individualidad del artista, el cual se retrataba en las obras pictóricas que le habían sido encargadas. De algún modo el pintor se las ingeniaba para figurar en el cuadro bajo un detalle ínfimo a desconocimiento de su bienhechor, y así, de manera velada, podían convivir en un mismo lienzo el hombre acaudalado y el mundano; la prostituta y la Virgen.

Volviendo a Breton, él también cuenta cómo la elaboración de retratos individuales y la aparición de la firma en las obras de los pintores serán un factor importante para la distinción del individuo medieval. Es importante recordar que el proceso de individuación corre a la par de la desacralización de la naturaleza. Desde este ángulo insólito, el cuerpo es separado del ánimo, se vuelve motivo de interés y extrañeza. Una vez que el hombre se aparta del yugo de la religión se da cabida para concebir a la naturaleza como una gran máquina:

como un mecanismo que brindaba sus secretos si se le analizaba como un conjunto de cuerpos en movimiento [...] La mecánica derrumbaba los dogmas agotados y hacía posible una emocionante y escéptica investigación de la naturaleza. (Makari, 2021, pág. 32)

Después de que la visión religiosa queda abolida por un pensamiento racional positivo y laico, son los anatomistas del siglo XIV quienes dan otro nuevo sentido y valor al cuerpo. Son ellos quienes, con su afilado escalpelo e indiferentes a las tradiciones religiosas, inician las primeras disecciones oficiales, introduciendo así una nueva idea de corporalidad ya que, para llegar al secreto que oculta la carne y meditar sobre la muerte, los practicantes de medicina se vieron en la necesidad de ahondar en las capas de la organicidad que nos habita. De esta manera se da un paso hacia una nueva idea del cuerpo como motivo de estudio que va de lo particular a lo popular (Breton, 1990). Tales prácticas tienen su punto culmen con Vesalio (1514 - 1564), puesto que, con sus estudios, comienza una nueva genealogía de la idea del hombre.

Le Breton (1990) nos cuenta que gracias a la llegada del periodo de la ciencia moderna y los adelantos científicos que suponen las obras de Copernico, Bruno, Kepler y Galileo, la sociedad erudita “pasa del mundo cerrado de la escolástica, al universo infinito de la filosofía mecanicista [...] del mundo del aproximadamente, al mundo de la precisión” (pág. 63). En este desplazamiento de lo teológico a lo tecnológico, el pensamiento religioso sigue perdiendo fundamento y predominancia: “Las nuevas formas de conocimiento, el naciente individualismo, el ascenso del

capitalismo liberan a algunos hombres de su fidelidad a las tradiciones culturales y religiosas” (pág. 64).

Nishida Kitaro (1989) postula que, antes de Descartes, “la filosofía medieval fue una filosofía cristiano-griega que no se enfrentó al problema de la realidad, sino que siguió considerándola desde el punto de vista helénico” (pág. 21). Para Le Breton (2002), Descartes es uno de los primeros exponentes de la ruptura entre el espíritu y el cuerpo, ya que en la dualidad cartesiana el cuerpo será concebido como una máquina que alberga al alma y al entendimiento. En sus *Meditaciones* se lee: “Como un reloj compuesto por ruedas y contrapesos... considero al cuerpo del hombre” (pág. 77).

De este modo, a través del ascenso del individualismo occidental, siempre bajo el halo de la inquietud profana, el hombre comenzará a ser propiedad de sí mismo, de sus pensamientos y convicciones (Breton). Por ende, con las disertaciones filosóficas, mecanicistas y la científicas comienza a pulular el interés por dominar el mundo y al hombre por imitarlo, reconstruirlo o bien eliminarlo. Una vez inoculada la virtud de la razón y la confianza en los sentidos es que comienza la exploración del pensamiento científico. Pasamos de una *scientia contemplativa* a una *scientia activa* (Breton, 1990), lo que en cierta medida implica poseer y dominar la naturaleza.

De aquí en adelante comienza la escalada de la idea del sujeto moderno; la de un ser individual que rompe con lo que le rodea; que hace un quiebre con el cosmos a través de su capacidad de raciocinio. Además, con la difusión de la idea del sujeto autónomo se da pauta a conformar la imagen de un ser que es capaz de formarse una subjetividad, entendida esta como un “proceso de autopoiesis y autocreación del ego, que comprende complejas y continuas negociaciones con la norma y los valores dominantes” (Braidotti, 2015, pág. 49).

Aunado a todo esto se advierte una última mutación, la más acuciante, que servirá para asir el significado del mundo: de pronto el hombre se descubre como un ente con sensibilidades, las cuales, de acuerdo con el paso del tiempo, son predominantes unas sobre otras.

Un paso más adelante, el positivismo científicista del siglo XIX comienza a entender el origen de las enfermedades. Las intervenciones quirúrgicas corrigen los malestares que nos aquejan. Esta serie de prácticas dio impulso a la idea, muy arraigada en el siglo XX, de que el cuerpo humano es perfectible. Además, predomina la recalcitrante noción de una norma que toda cultura que se diga humanista debe de tener, la regla canónica proviene del modelo europeo que refiere como:

el humanismo se ha desarrollado históricamente como un modelo de civilización, que ha plasmado la idea de Europa como coincidente con los poderes universalizantes de la razón autoreflexiva... Europa (como) un atributo de la mente humana que puede prestar sus cualidades a cualquier objeto apropiado. (Braidotti, 2015, pág. 26)

Por consiguiente, un nuevo imaginario del cuerpo surgió en los años sesenta del siglo pasado: el cuerpo se transforma en *alter ego* (Breton, 1990). Desde entonces, a nuestra actualidad “la condición humana es corporal. Asunto de identidad tanto individual como colectiva, el cuerpo es el espacio que se muestra para que los demás lo lean e interpreten” (Breton, 2013, pág. 27). Quién no quepa en él puede marcar diferencias, cincelar, quitar, agregar.

En suma, la fabulación de los cuerpos representa el sentido y el miedo que damos a nuestra existencia finita y por ello imperfecta. De alguna manera la literatura prospectiva, en nuestro caso la ciencia ficción, pretende susurrarnos que el futuro no aparece de la nada, que está ahí tomando forma en nuestra inmediatez, ante nuestros ojos miopes, en la subjetividad que profesamos y en la técnica que practicamos.

A través de fabular entendemos y desplegamos el sentido del mundo con relatos. “Traducimos, memorfoseamos y metaforizamos todo... incluso en la época moderna, desencantada, científica, racional e ilustrada” (Huston, 2017, pág. 17). El mito del ciborg en *Ruido gris* viene a mostrarnos que “no solamente “dios” ha muerto, sino también la “diosa”... los dos han sido revivificados en los mundos

cargados de mitoelectrónica y de políticas biotecnológicas” (Haraway, 1991, pág. 277).

5.2.- La carne visibilizada a través de la *Megamáquina*

Siguiendo las lecturas de Le Breton y Mumford, argüimos al cuerpo como un ente simbólico que: “Por estar en el centro de la acción individual y colectiva... es un elemento de gran alcance para un análisis que pretenda una mejor aprehensión del presente” (Breton, 1990, pág. 7).

La fabulación es una de nuestras técnicas de supervivencia. La psique es una ficción que se dilata hasta materializar nuestra carne a la que caracterizamos a contraluz de las ideologías en turno. La fabulación de los cuerpos representa por mucho el vínculo entre el pasado y el presente; entre el presente y el futuro. En este sentido, *Ruido gris* es una recreación sobre lo corpóreo y su incapacidad para alinearse a las normas de la artificialidad que potencia los sentidos a beneficio de los intereses de la *megamáquina de información*.

Con el término de la *megamáquina*¹³, Mumford (2017) repiensa el modelo de gobierno monárquico estudiándolo como “mito y como institución activa” (pág. 314). Su estructura está conformada por la conjunción de cuerpos que se interponen para generar fuerza motriz. El soberano coordina “hueso, músculo y nervio humano” (316); a la vez esta estructura de poder reduce las subjetividades de sus súbditos a meros elementos mecánicos.

La también llamada *gran máquina* funciona conjuntando intereses políticos, económicos y burocráticos. Para ponerla en marcha es necesario que el amo administre el conocimiento. Una vez que los saberes sobre el dominio de la naturaleza han tendido sus raíces, se organizan bajo el dispositivo de la escritura;

¹³ De aquí en adelante, nos apropiamos y ampliamos el concepto de Mumford, con él nos referiremos a los cuerpos técnicos laborales organizados por los medios de comunicación que se describen en *Ruido gris*.

el manual como guía, como lineamiento de una organización capaz de dar órdenes y ver que estas se cumplan.

La *megamáquina* está compuesta por tres intereses primarios: una *máquina invisible* que a distancia opera órdenes; una *máquina laboral* que coordina cuerpos y hará trabajos concretos para empresas colectivas, y una *máquina militar*. En el último escalafón hay una estructura de “minoría dominante, (que) creará una estructura uniforme, omniabarcante y superplanetaria diseñada para operar de forma automática”.

Extrapolando la analogía de Mumford a *Ruido gris*, observamos que nuestro personaje pertenece a esta minoría que conforma a la *gran máquina de información*; esa organización colectiva, automatizada, que merca con las tragedias de una ciudad a través del *mercado de la muerte* (Dalton, 2019). No olvidemos otro ingrediente conformante de esta minoría; el morbo de los televidentes interpretados como una sociedad teledirigida y subordinada.

Bajo estas condiciones, *Ruido gris* se nos presenta como una tragedia de adaptación que acontece en un supuesto México distópico. Aquí se desenvuelve nuestro personaje, el *Desencantado*, para el cual la sola supervivencia resulta amenazante, pues no hay capacidad de sustento o de una vida digna, sino se alinea con la *megamáquina de información*.

Mumford compara la máquina con el cuerpo. En *Ruido gris* el cuerpo se compara y se acopla a la máquina. La representación del historiador es colectiva, mientras la de Rojo es individual. El cuerpo del *reportero ocular* se nos presenta como un acoplamiento de orgánico con inorgánico; su carne, nervios y psique han sido intervenidas y acopladas a una *extensión maquínica del ojo*. En su singularidad este amalgamamiento implica un duelo, el de la psico compatibilidad pues, como refiere, muchas de las crisis de identidad son consecuencia de posibles trastornos de integridad corporal o de las modificaciones plásticas del cuerpo (Le Breton). De este modo, ante la *megamáquina*, nuestro personaje se nos presenta como una “marioneta dócil de... tecnología triunfal” (Michel Guillou, citado en Breton, 1990, pag. 247).

El cuerpo de nuestro personaje es una máquina biológica que multiplica sus funciones asistiéndose de artefactos mecánicos para cumplir sus roles laborales y así dominar el entorno. Cuando la tecnología de vigilancia se internaliza, indefectiblemente queda implícita una mutación. Berardi nos aporta una línea de reflexión para entender estos cambios en la sensibilidad que va de lo mecánico a lo tecnológico, según el autor:

En la era mecánica, la máquina estaba frente al cuerpo y transformaba el comportamiento humano aumentando la potencia corporal por medio de la imposición externa... Ahora la máquina ya no se halla frente al cuerpo, sino al interior del cuerpo mente. Debido a esta transformación, la naturaleza del poder político ha cambiado. (Berardi, 2017, pág. 186)

Bajo esta óptica, observamos cómo la *máquina laboral* regula cuerpos, aplicando leyes de producción. En nuestra ficción una nueva máquina laboral interna ejecuta las coordenadas de la represión política, además el sujeto mismo se convierte en su propio verdugo.

En *Ruido gris* la colonización del cuerpo y su ánima, a razón de la *megamáquina de información*, desterritorializa al sujeto social. La supuesta autonomía del ciborg resulta ser una falacia y el control de los medios de comunicación como una prótesis corporal hace del sujeto un ente dislocado que pedazo a pedazo se reorganiza para incrementar su rendimiento.

5.3.- Dualismo, desterritorialización y mutación sensitiva como dislocación del sí mismo

En occidente, el pensamiento religioso nos configuró como organismos duales. Esta racionalidad binaria se ha interiorizado en nuestra psique como una máscara penetrante y ensordecedora. Este dogma inoculado por el pensamiento místico nos figura como sujetos contradictorios, esencialmente como un acoplamiento de materia-espíritu, mente-cuerpo. Con base en esta fragmentación, organizamos al

mundo con base a las dicotomías de hombre-mujer, el bien y el mal, ilusión-realidad, etc. Bajo este pensamiento dicotómico, en lo más recóndito de nuestro ser, damos sentido y razón al mundo, bajo estas contraposiciones nos guiamos y transformamos, pero también vivimos en un eterno conflicto con nosotros mismos.

Esta visión ha sobrevivido adherida a disciplinas teóricas como la filosofía (que aspira a encontrar la verdad y el conocimiento sobre la ignorancia), la psicología (que piensa en la relación mente y cuerpo), la ética (que se fundamenta en encontrar el bien sobre el mal) y, en nuestro caso, a las especulaciones de la ciencia ficción (que conjunta dos visiones aparentemente divergentes, la objetividad de la ciencia y la simulación literaria). Doctrinas, todas ellas, que aspiran a la reescritura racional de la naturaleza del hombre.

La ciencia ficción a través de la imagen del ciborg reproduce este dualismo místico para implantarse otro de una suerte muy diferente: el dualismo del hombre-máquina para la época moderna y el del hombre cibernético para la posmodernidad. Con esta imagen de fondo, la ciencia ficción pretende sumergirse en las contradictorias subjetividades contemporáneas y analizar la manera en que estamos mutando de lo interior a lo exterior.

Ya hemos visto que la concepción del sujeto moderno implica varias rupturas: la primera con los dioses; la segunda con la colectividad y la tercera con las tradiciones que por mucho tiempo se solidificaron en nuestro inconsciente. No obstante, en nuestra prospectiva literaria, otra suerte de batalla es librada por nuestro personaje: la disociación ciborg, que en el *reportero ocular* implica la batalla del hombre consigo mismo y con la comunidad.

Rojo entiende esta condición híbrida como una dislocación del sujeto y, con esta intención, el personaje de *Ruido gris* pierde la opción de apropiarse del mundo a través de la colectividad. El *reportero ocular* se convierte en un desterritorializado que falsea en la oportunidad de forjarse una identidad a través de la refracción del otro como espejo.

Siguiendo a Berardi (2017) en la disociación de nuestro personaje predomina más el modo de vida *conectivo*, entendido como “una concatenación operativa entre agentes de significado (cuerpos o máquinas)” (pág. 46); que el arraigo de vida que supone “el placer de la *conjunción*: tú y yo, esto y aquello, la abeja y la orquídea... ese placer de volverse otro” (pág. 21).

Esta distinción en nuestros modos modernos de comunicarnos es la idea central con que Berardi aborda cómo en nuestra actualidad estamos siendo testigos de una mutación sensitiva, lo que implica un ensombrecimiento de la empatía como uno de los modos de identificarnos con el otro y con lo que nos rodea.

Si hay una ficción a la que *el Desencantado* se aferra para situarse en el mundo, es la de la representación de sus fantasmáticos recuerdos protésticos. En ellos encuentra la relación placentera que tuvo con el mundo, su edén extraviado. Su memoria expandida es como una televisión que proyecta las imágenes sobre él mismo. Esto nos recuerda a Mac Luhan cuando escribe: “Usted es la pantalla. Las imágenes lo envuelven. Usted es el punto de visión. Esto crea una especie de interioridad, algo así como una perspectiva invertida” (MacLuhan, 1969, pág. 45).

El Desencantado, tras una cirugía, ha adquirido la capacidad de registrar y almacenar todo lo que ve y escucha, un disco duro implantado en su cuerpo hace su memoria casi eterna. Unos cuántos comandos traen su pasado al presente. Con esta extensión de la memoria es capaz de archivar cualquier evento. De esta forma se emparenta con el personaje *Funes el memorioso*. En ambos personajes no hay volatilidad en la memoria; esa tendencia a olvidar les ha sido negada, al personaje de Borges de manera natural, al *reportero ocular* de modo tecnológico (Vallejo, 2017).

Al igual que en la historia de Rojo, para los tiempos que corren, la memoria es lo preponderante y el olvido algo difícil de obtener. Nuestros recuerdos vagan en el ciberespacio frente a la pantalla de desconocidos. No hay derecho al olvido, ni a la privacidad. “La privacidad es un lujo para un hombre de mi condición” (Rojo, 2012, pág. 100) dice una y otra vez *el Desencantado* a lo largo del cuento.

La consciencia del personaje parece en un remolino de imágenes de sí mismo como síntoma de melancolía. En todo el cuento el personaje sigue rumiando su pasado como su único lugar seguro en el mundo; su melancolía es la del ciborg. Lopez- Pellisa habla de esta condición anímica:

Los ciborgs sufren de melancolía. Una melancolía que no es enfermedad del alma sino una consecuencia del desarraigo [...] Su existencia protéctica les hace saber de su extrañeza en el mundo y esa extrañeza es el origen de la melancolía (López-Pellisa, 2015, pág. 127).

De este modo, sin el otro al que acudir, su pasado se come su presente y su futuro. Su ánima se vuelve un montón de imágenes memorables, en las que parece haber una voz susurrante que, entrelíneas, nos dice que, tras la evolución biotecnológica:

el inconsciente... tiene un pasado, ese pasado que sobrecarga al individuo de mil maneras y somete a interpretación tanto sus lapsus como sus sueños, sus fobias como sus deseos y, en suma, sus relaciones con otros, con la vida, con la muerte. (Auge, 2012, pág. 35)

Otra de las tribulaciones de nuestro personaje es la falta de desmemoria, pues esta también sirve para esa autoficción que es el uno mismo. Ante las remembranzas del personaje, sus recuerdos se vician, su identidad flaquea y se vuelve a moldear. Su memoria imborrable le recuerda de su extrañeza en el mundo. Su pasado es la amplificación de seres inmateriales. Todas esas rememoraciones implican un duelo y es que "cuando el pasado sigue físicamente vivo en el presente, ¿Cuándo llega el futuro?, ¿para qué quieres que llegue?" (Rojo, 2012, pág. 110).

Su rareza como cuerpo intervenido es otro motivo de su recogimiento, además, la soledad fabulada por Rojo se multiplica en una sociedad teledirigida, pues todo mundo está absorto en sí mismo, buscando desesperadamente afirmar su yo para ser reconocidos como seres únicos. En este sentido, el otro colectivo deja de ser una identificación *conjuntiva* para volverse un ente fantasmático

conectivo (Berardi, 2017). Ante este panorama el sujeto maquínico carece de los lazos de la comunidad para abrigarse de la frialdad de la máquina.

A causa de su ciborguización, *el Desencantado*, a lo largo de todo el cuento, piensa en el ruido gris que se origina en su cabeza; sigue pensando en una salida para esta condición, es por ello que una y otra vez fantasea su muerte. “Pertener a la industria del entretenimiento provoca una peste existencial” (Rojo, 2012, pág. 109). Su situación como ciborg es dramática: “Verse en un monitor es darse cuenta de todo lo que no conoces de ti y de lo mucho que eso te disgusta” (pág. 110). Al igual que las notas amarillistas que transmite, el mundo se percibe como una saturación, una hartura, que esta representada en su monólogo interior:

El futuro es una repetición constante de lo que ya has vivido, quizás algunos detalles puedan cambiar, quizás los actores sean diferentes, pero es lo mismo. Y cuando no lo has vivido, seguramente ya viste algo parecido en alguna película, en algún programa de TV o escuchaste algo parecido en una canción. (Rojo, 2012, pág. 102)

El ruido gris que zumba en su cabeza es un recordatorio del proceso de su desprendimiento de identidad. “La desaparición de sí mismo se hace siempre a través de la interioridad” (Breton, 2019, pág. 18), y del silencio; un no lugar en el mundo al que el *reportero ocular* aspira a regresar de manera duradera o mínimamente provisional.

Así su condición de hipervigilante implica la desposesión de sí mismo. Su afección es su yo difuminándose detrás de cada conexión. El actante aspira “a salirse del espectáculo -incluso cerrando los ojos- ... (buscando) el sueño de libertad que implica desconectarse” (Breton, 2019, pág. 47).

En una parte del cuento el *Desencantado* acude a la poca intimidad que le queda a través del alcohol. De esta manera, el simbolismo queda declarado: lo etílico como desinhibición, como inconsciencia, como préstamo de otra de nuestras múltiples personalidades, como una desaparición intermitente de un yo sufriente. En esta embriaguez el *reportero ocular* sigue rumiando su pasado como su único lugar seguro en el mundo.

Por tanto, en *Ruido gris*, lo que en la tecno-cultura del relato se rechaza es lo orgánico, la memoria y lo sensitivo. De acuerdo con los adelantos tecnológicos, nuestro cuerpo cada vez es más conquistado; primero, las funciones de “los órganos ejecutores (mano y pie); luego, las funciones de los órganos de los sentidos (ojo y oído); finalmente, las funciones del órgano de control (cerebro)” (CONACULTA-CENART, 2004). En este sentido Paul B. Preciado nos advierte para nuestra contemporaneidad:

Las aplicaciones descargables en *Google Play* o de *Apple Store* son los nuevos operadores de la subjetividad. Recuerda entonces que cuando descargas una aplicación no la instalas en tu ordenador o en tu teléfono móvil, sino en tu aparato cognitivo. (Preciado, 2020, pág. 79)

Berardi nos insinúa que, ante la inmediatez de esta mutación, ya no es la historia como devenir la que nos servirá para entender estos cambios, sino que la comprensión se sucede de un marco evolutivo:

Hoy en día la tecnología digital se basa en la inserción de memes neurolingüísticos y dispositivos automáticos en la esfera de la cognición, en la psique social y en las formas de vida. Tanto metafóricamente como literalmente, podemos decir que el cerebro social está sufriendo un proceso de cableado. (Berardi, 2017, pág. 34)

5.4- Invisibilización

La idea de una cierta evanescencia del hombre contemporáneo se instaló en la antropología, la sociología y la filosofía recientes con pensadores como Byung Chul-Han, David Le Breton, Rosi Braidotti y Franco Berardi. Siguiendo estas líneas, *Ruido gris* está situado en tiempos convulsos. Su especificidad es el vértigo de una modernidad que todo cosifica y desavanece, incluso al sujeto orgánico. En este sentido, nuestro cuento se torna fértil al análisis si lo ligamos con el mito del *hombre invisible*.

Este mito nos puede servir para palpar la tesitura de nuestro cuento y de la época actual. Con él podemos hablar de la crisis y la disolución del llamado ser humanista que situó al hombre racional en el centro del universo a la vez que dicotomizó al mundo en taxonomías colonizadoras (Braidotti, 2015). Ante la crisis del humanismo deviene otro prototipo de subjetividad encarnada en el sujeto posthumano que reconcilia los caminos bifurcados por los que deambuló el humanismo. La imagen del ciborg, como la vinculación opuestos, bien nos puede ayudar a resituarse este mito.

La desrealización es el mundo natural de *el Desencantado*. El vértigo de la modernidad es el pulso que lo habita, pues sobrevive inmerso en la vorágine que supone la constante monitorización de desgracias. De este modo queda manifiesto como: “El mundo del apresuramiento no es habitable” (Han, 2021, pág. 95), como el “frenesí de la comunicación e información... hace que las cosas desaparezcan... (pues) La digitalización desmaterializa y descorporeiza el mundo” (Han, 2021, pág. 10).

En el universo de nuestro personaje, partes de su cuerpo están desapareciendo; su humanidad está siendo suprimida por un orden digital que “desnaturaliza las cosas del mundo *informatizandolas*” (Han, 2021, pág. 13). Los reporteros oculares, buscando siempre la espontaneidad que requiere el *mercado de la muerte*, observan cómo los sujetos que aparecen en sus noticias se descosifican, cómo las subjetividades se convierten en un caudal de voces, cómo el ser humano pierde su aura. En el mundo posible de *Ruido gris*, no sólo el *reportero ocular*, a través de la supresión de sus capacidades orgánicas, desaparece:

El otro como misterio, el otro como mirada, el otro como voz desaparece. El otro, despojado de su alteridad, se rebaja hasta convertirse en un objeto disponible y consumible. La desaparición del otro se extiende también al mundo de las cosas. Las cosas pierden su propio peso, su propia vida y su independencia. (Chul-Han, 2021, pág. 71)

Como expresa Javier Moreno: “La tecnología ha redefinido las posibilidades de lo humano hasta límites insospechados” (Moreno, 2022, pág. 8). En *Ruido gris* nuestro personaje sobrevive en el mundo a razón de una política laboral transhumana que dicta un modo de vida alineado a las exigencias de la *megamáquina de información*. Con esta idea, Rojo pone en crisis las formas de trabajo derivadas de la informatización.

Nuestra realidad actual no dista mucho de un cierto modo de invisibilización; actualmente somos *algoritmizados*, nuestros deseos son escaneados y formateados. El algoritmo se adelanta a nuestras subjetividades monitoreando y abduciendo nuestra esencia. Para Javier Moreno (2022), en un futuro, la libertad sólo será una ilusión provista por el tecnocapital, pronto estaremos comenzando a recorrer el camino hacia una nueva prótesis subjetiva.

Según la perspectiva de invisibilidad que nos ofrece Moreno, la máquina tiene la capacidad de interpretar al mundo con base en algoritmos: “Al principio fue la carne y la carne se hizo datos” (Moreno, 2022, pág. 203). Con esta idea explora cómo en el porvenir las máquinas serán quienes resuelven los trabajos pesados. El único propósito del hombre será proporcionar información, la cual servirá para darnos derecho a una vida digna. En su especulación teórica, nuestra subjetividad estará datificada, no habrá oportunidad para el secreto. A través de la recolección de nuestros gustos y deseos seremos plenamente transparentes como materia prima para los intereses de la *gran máquina de información*.

Ruido gris también nos plantea el ascenso de la cibernética como una tecnología que se internaliza en el cuerpo a modo de “neocolonización tecnológica que impone un cierto tipo de racionalidad por medio de la instrumentalidad” (Hui, 2020, pág. 60). En el manual de vida de nuestro personaje, se lee:

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 AL COMUNICACIÓN. (Rojo, 2012, pág. 103)

Con la sucesión de la vida como manual, observamos que el *reportero ocular* carece de los recursos internos para adaptarse a un mundo en donde se pierde el valor de lo humano, puesto que, en una sociedad demandante que impone competitividad y eficacia: “el ser uno mismo no se produce de manera natural, en la medida en que hace falta en todo momento estar en el mundo, adaptarse a las circunstancias, asumir su autonomía, estar a la altura” (Breton, 2019, pág. 12).

En este sentido, *Ruido gris* nos advierte de algo que estamos perdiendo en medio del proceso de “la mutación que está experimentando la sensibilidad y la *sensitividad* en la actual transición tecnológica” (Berardi, 2017, pág. 14). La metáfora del *hombre invisible* no es tan catastrófica como parece. Como nos lo explica Berardi; no es que el sujeto contemporáneo esté desapareciendo, “más bien se está disolviendo en el aire y sobreviviendo en una forma diferente, bajo apariencias mutadas” (pág. 10).

5.5- Lo posthumano a propósito de *Ruido gris*

Ya hemos visto que, en occidente, una nueva idea del cuerpo comenzó a escribirse a partir del Renacimiento, además de que, a mediados del siglo pasado, otra naciente idea de sujeto comenzó a afianzarse conforme a los adelantos tecnológicos se estaban sucediendo.

El molde de nuestra representación occidental sobre el cuerpo está influido por el dualismo y por la idea de lo humano eurocéntrico como “convención normativa... (como) el estándar humano (que) representa la regularidad, la regulación y la reglamentación” (Braidotti, 2015, pág. 39). Como argumentan Deleuze y Guattari, este no es el único devenir, esta idea solo “constituye... la historia del capitalismo que impide el devenir de los pueblos sometidos” (citado por Hui, pág. 109).

En las inmediaciones de los años sesenta Braidotti (2015) refiere la crisis del ser humanista; esta idea aflora en la disciplina crítica y teórica del pensamiento postestructuralista. Según la autora, esta vertiente descubrió que el: “Hombre, lejos de ser el canón de proyecciones perfectas... era de hecho un concepto histórico y como tal era contingente y variable respecto de los valores y los lugares” (Braidotti, 2015, pág. 36).

Con esta idea de fondo, la filósofa postula un *posthumanismo crítico* que pretende dar respuesta a ciertas cuestiones encaminadas a reflexionar en el qué hacemos con las formas de humanismo que nos heredó al modernidad: ¿Qué hacemos con ese ser cartesiano que dicotomizó cuerpo-mente, razón-pasión; que diferenció además a las personas de las cosas; que disciplinó subjetividades para manipular la idea del progreso? ¿Después de esta crisis de la idea del hombre moderno, qué viene? ¿Bajo qué parámetros podemos pensar nuevamente lo humano?

Braidotti (2015) señala que el discurso de la condición posthumana tiene dos corrientes conceptuales: la línea de *los discursos del mainstream*, que va desde la potencialización humana, “las obstinadas discusiones económicas sobre los robots, las prótesis tecnológicas, las neurociencias y los capitales biogenéticos, hasta las más confusas visiones *new age* del transhumanismo y la tecnotranscendencia” (pág. 12). La segunda corriente es la de la *cultura académica* en la que lo posthumano es, “alternativamente, celebrado como frontera de la teoría crítica y cultural, o rechazado como último elemento de moda de los tediosos *post*.” (pág.12) En ambos casos se habla de la descentralización de una cierta idea de hombre.

En torno a estas conceptualizaciones, asumimos que *Ruido gris* tiende un diálogo fructífero con ambas posturas. Su vinculación con la cultura del *mainstream* viene de la relación que guarda con historias que conectan los personajes del tipo *sintético*. Con este término, Salvador Luis (2020) refiere a entidades que vinculan “lo humano con lo cibernético, con tecnologías que simulan movimiento, experiencia, además que imitan conciencia biológica y que figuran preferentemente en historias de ficción científica” (Salvador, 2020, pág. 21). Bajo la máscara de estos

personajes la ciencia ficción crea mundos posibles (utópicos o distópicos) condimentados con un interés crítico por las sociedades tecnocientíficas, de aquí su ligación con la *cultura académica*.

Roger Bartra (2018) ratifica que el imaginario del tecno-humano pasó al lenguaje de la cultura popular tras el advenimiento de una época postindustrial y transhumana: “De esta manera queda manifiesta la idea del ciborg como uno de los artefactos que inaugura el imaginario distópico de hasta al menos los años ochenta, hasta nuestros días” (pág. 68).

Con estas reflexiones, entendemos que *Ruido gris* problematiza sobre la definición clásica de ser humanista, ese sujeto orgánico, racional y sensitivo que ha predominado como estandarte canónico de nuestras aspiraciones ideológicas europeizantes. Además, el ciborg de Pepe Rojo analiza la manera en que estamos cambiando desde el interior al exterior. A través de su personaje podemos ver cómo se “amplifica y explicita ese subconsciente colectivo, debatiendo los miedos que se puedan tener al futuro, las esperanzas que en él depositan o las preocupaciones que se tienen en el presente” (Sequeiros, 2018, pág. 3).

El pensamiento mecánico de los siglos XVII y XVIII convirtió al cuerpo en herramienta de praxis social. En el siglo XX, J.-F Lyotard afirma que: “Los progresos técnicos y científicos convirtieron al cuerpo humano en una mercancía” (citado por Breton, pág. 219). La humanidad que nos habita se tecnificó, llegando así a la idea del “cuerpo como un objeto más de la Era de la reproductibilidad técnica” (Breton, pag. 214).

En el cuento, nuestro personaje se nos presenta como una máquina frágil y sensitiva que tendrá que caracterizarse al compás de las exigencias laborales de los medios de información. Ante la precarización de trabajo en un mundo tecnificado, su yo orgánico tiene que reconciliarse con los artefactos técnicos de manera estructural. La intención es potencializar el sentido de la vista para así asir lo inasible. Tras esta intervención, el personaje ha adquirido cualidad de herramienta, dejando a la deriva a su ser sensible. El drama del narrador es escapar de identidades reificadas.

Abogando por un posthumanismo psíquico y corporal, Sterlac afirma la necesidad de reinventar nuestras coordenadas con la realidad:

después de 2000 años de investigar la psique humana sin notar ningún cambio real y discernible en nuestra mirada histórica y humana, quizás necesitemos hacer una aproximación más fisiológica y estructural. Considerar que solo a través un rediseño radical del cuerpo podremos llegar a filosofías y pensamientos significativamente distintos (Sterlac, 2016).

Nos incumbe la imagen del ciborg porque, a través de ella, podemos hablar de la posthumanidad; y también porque, en la actualidad, como bien refiere Salvador Luis, esta representación, aunada a la de lo sintético “ha dejado de ser una referencia futurista entre amos y esclavos para convertirse en exploraciones sobre lo que significa ser humano” (Robin Murphy citado en Salvador, 2020, pág. 14).

5.6- El mito del ciborg

Según Mauricio Molina, la mitología de los *seres creados, no engendrados* es tan abundante como las mutaciones por las que hemos transmigrado para configurar nuestra idea de humanidad. Estas fabulaciones han pasado por diferentes modalidades; van desde la creación de vida a razón del halo divino, la magia, el pensamiento mecanicista, los descubrimientos biológicos y, recientemente, las referencias a la inteligencia artificial. “De este modo el mito del ser artificial se reelabora y actualiza a la par que nosotros mismos” (Molina, 1995, pag.110).

Según Iglesias (2016) los primeros seres sintéticos que desarrolló la literatura occidental son de origen mítico y divino. Los primeros seres míticos aparecen en *La Ilíada*, su fisonomía es la “representación estándar de la imagen del robot: seres artificiales antropomórficos animados, con raciocinio y dotados de la facultad de habla, creados a semejanza de la figura de los dioses” (pág. 18). Las primeras figuras de los autómatas vienen del antiguo Egipto y son representaciones de los dioses con extremidades mecánicas, movibles y semi-parlantes.

En la tradición judaica, aparece la figura del *homúnculo*, una imitación del hombre producto del artificio. En la Europa medieval, sobresale la figura de *El Golem*, ese ser creado por principios alquímicos y esotéricos “que da muestra de toda una tradición literaria que muestra las diferentes posibilidades de traer vida a una figura que originalmente está formada de barro u otro material dúctil” (Casillas, 2016, pág. 35).

Como lo hace notar el mismo Casillas (2016): “La creación de pequeñas figuras autónomas se inscribe a las esferas sociales: la lúdica y la religiosa” (pág. 25). En el Renacimiento, el saber operacional de la naturaleza otorga el modelo para la creación de los autómatas como entes recreativos, son ellos “quienes fungen como los primeros seres mecánicos... que semejan a la vida natural con sus mecanismos de relojería” (pág. 46). Toda esta tradición tendrá su culminación en la época del romanticismo con la creación de *Frankenstein*.

Es así que “del mismo modo en que los *golems* surgieron de la magia cabalística, los autómatas del desarrollo de la mecánica, o Frankenstein del descubrimiento de la electricidad” (Molina, 1995, pág. 109), los robots explorados por la ciencia ficción vienen de la mano del conocimiento científico-mecanicista y, además, por su connotación de productividad, son los seres predilectos del capitalismo. Como refiere Jack Burnham (citado por Iglesias, pág. 24): “Las historias de los autómatas siempre ha evolucionado paralelamente a la de la tecnología.” Con la época industrial llegamos a la imagen del robot, el término que fue inventado por Karel Kapek para su novela *R.U.R.* (1918). El robot es una invención que representa el carácter utilitario e instrumental; básicamente es un esclavo mecánico, una extensión que auxilia al hombre como fuerza de trabajo, una prolongación maquínico-productiva de la carne.

Visto desde nuestra inmediatez, en nuestros tiempos no hay nada delimitado con propiedad, “los seres, al perder sus fronteras, cambian... de forma, de aspecto, de dimensión, e incluso de reino” (L. Febvre citado por Le Breton, 1990, pág. 34). Para Sterlac el cuerpo es arquitectura evolutiva, carne circulante. En nuestra actualidad asistimos al mestizaje tecno-humano a través de marcapasos, auxiliares

auditivos, procreación asistida, corazones artificiales, prótesis, trasplantes de órganos, manipulación genética, cuerpos comatosos, etcétera. “Sin pensarlo, somos frontera, una mezcla de realidad, mito y tecnología” (2016).

En 1960, el fisiólogo Manfred Clynes y el psiquiatra Nathan Clyne, “acuñaron el término “cyborg”, de la unión de *cybernetic* y *organism*, como una entidad humana que podría ser mecánicamente optimizada para soportar las condiciones extremas del espacio exterior” (Casillas, 2016, pág. 185). El objetivo de la NASA era modificar al individuo de manera psicofísica para que se pudiera acoplar a entornos desconocidos, en específico al espacio exterior donde las condiciones eran físicamente adversas. Con este rediseño del hombre nos acercamos al estadio posthumano como un “momento soñado muchas veces por la ciencia ficción” (Casillas, 2016, pág. 189).

Según Naief Yehya (2001): “La idea del *cyborg* y/o el transhumanismo sólo se pudo haber desarrollado en tiempos híbridos que oscilan entre la afición de los seres humanos por las máquinas y las posibilidades que estas otorgan” (pág. 47). Esencialmente, la imagen del ciborg hace vaivén entre dos significaciones: La metáfora del robot como fuerza de trabajo y la idea del posthumanismo como “un hombre corregido en sus defectos y carencias y, a la vez, potencializado en sus facultades, mediante el empleo y la implantación de tecnología en su cuerpo” (López-Pellisa, 2015, pág. 127).

Para los años sesenta el ciborg se convierte en el centro de un nuevo paradigma. La literatura de ciencia ficción, la filosofía y las artes performáticas abogan por un nuevo prototipo de hombre. Para estas disciplinas la evolución humana no puede darse por concluida, ya que el camino para una nueva condición humana está condicionado por la tecnología.

Donna Haraway (1983) recrea al robot como una máquina primitiva, dependiente, que necesita de alguien que la manipule. El ciborg, por el contrario, se muestra como un ente ambiguo, que resulta estar “inquietantemente vivo” mientras nosotros parecemos estar “aterradoramente inertes.”

Según las indagaciones de Yuk Hui (2020), se suele concebir a máquina y ecología como mutuamente opuestas. Hay una convención tácita en interpretar a las máquinas como artificiales y a la ecología y sus seres como naturales y orgánicos. Según el filósofo de la tecnología: “La concepción mecánica de las máquinas ya había quedado obsoleta al ser completamente sobrepasada por la cibernética del siglo XX; en reemplazo hemos asistido al surgimiento de un mecano-organicismo” (pág. 111). Lo que quiere decir que la cibernética no es lineal como suelen ser las primeras máquinas inventadas por el hombre, sino que es reflexiva, recursiva. Con esta reflexión llegamos a la imagen del ciborg como un ente organicista, un acoplamiento, una retroalimentación de natural con artificial. “En otras palabras, la cibernética se propone eliminar dualismos, quiere crear una conexión entre diferentes ordenes de magnitud, entre lo macro y lo micro, la mente y el cuerpo” (pág. 113).

En este sentido, la imagen del *reportero ocular* implica un nuevo paradigma, un vaivén entre la contradicción y el acoplamiento; una “ruptura a la que se le otorga el privilegio de la reconciliación” (Breton, 1990, pág. 170).

Junger Habermas manifiesta que “Lo posthumano suscita, al mismo tiempo, entusiasmo y ansiedad” (citado por Braidotti, 2015, pág. 12). Entusiasmo por que queda manifiesto que:

Los seres humanos, como figuras creadas, poseen la capacidad de crear... artificialmente un ser; no por vía sexual, ni dejando pasivamente que la naturaleza lo haga en su lugar, sino produciéndolo por vía del artificio, a través del arte o de la técnica. (Casillas, 2016)

Y ansiedad porque, detrás de estos seres, queda manifiesto un temor a que la parte mecánica o sintética se rebele y corrompa la unidad original.

Ruido gris se adhiere a esas ficciones del cuerpo extendido, se plantea como un catalizador que aborda las prácticas en las que el cuerpo se torna perfectible, se esculpe y es motivo de diferentes mutaciones con la idea de potencializarlo, diferenciarlo, de hacerlo útil y práctico. En este sentido, el cuento pertenece a esas

ficciones teóricas en las que se pone énfasis en la fantasía del hombre artificial, que se instaló en la psique del mundo a través de la literatura en donde estaba presente “el horror a lo mecánico que simula y sustituye lo humano” (Molina, 1995, pág. 106), en donde la naturaleza como “atomización del sujeto acentúa aún más el distanciamiento respecto de los elementos culturales tradicionales” (Breton, 1990, pág. 15).

En el *Manifiesto ciborg* (1984), se busca una nueva categoría analítica que ponga tensión en la creciente hibridación entre la sociedad y las tecnociencias. En este camino se encuentra con la imagen del ciborg; con esta irónica y blasfema imagen se ocupa de las contradicciones de la contemporaneidad. El ciborg surge como símbolo y como mito de identificación: “Un ciborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (Haraway, 1984, pág. 250).

En su ensayo, la autora argumenta cómo en nuestra actualidad la imagen del ser sintético es capaz de:

abarca(r) nuestra realidad social y corporal y como un recurso imaginativo sugerente de acoplamientos muy fructíferos [...] A finales del siglo XX, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo, en una palabra, somos *cyborgs*. (Haraway, 1984, pág. 254)

Por tanto, para la teórica, más allá de nuestras diferencias genéricas duales, nos hemos convertido en seres limítrofes que colindan entre lo natural y lo artificial. Sin percatarnos nos hemos convertido en seres post-genéricos, post- raciales, post-humanos.

Esta es precisamente una de las ideas predominantes que surgieron en la bisagra de los entre siglos XX y XXI: la idea de que nos estamos transformando en nuevas entidades, emergiendo como promesas aberrantes y peligrosas, estamos resurgiendo como especímenes “limítrofes e híbridos cargados de simbología y que se escapan a los reduccionismos modernos entre natural-artificial, material-cultural, sujeto-objeto, etc.” (Merino, V, Julio 2011).

Rojo imagina al *reportero ocular* como un ser inacabado que se tiene que producir a sí mismo para tener una interacción retorcida con lo social, aunque esto implique eliminar sus reacciones básicas esenciales. En sus crisis existenciales se dice a sí mismo: “No quiero pensar, no estoy hecho para pensar, sólo para transmitir. Pero en cada transmisión siento que hay algo que pierdo y que no volveré a recuperar” (Rojo, 2012, pág. 116).

Como afirma el artista performático Sterlac (2016): “Protéticos siempre hemos sido”. Auto transformación es igual a autoexploración, reconciliación de cuerpo y mente. Para la época en que fue escrito nuestro cuento es común la idea de los cuerpos circulantes, de los auxiliares electrónicos perceptivos o de supervivencias sintéticas.

La protésica corporal nos viene a mostrar que la distinción entre las personas y las cosas no está nada clara. Cosas y personas se complementan para potencializarse. Roberto Esposito (2017) sostiene que nuestra experiencia como humanos está determinada por saber que no somos cosas, sino seres pensantes y conscientes a través de una sensibilidad. Con esta idea como argumento, hemos establecido relaciones de dominación con los instrumentos: las personas dominan las cosas y no al contrario. Visto de esta manera, en el mundo posible de *Ruido gris*, queda la duda de hasta qué punto nuestro personaje es una persona o una cosa. El monólogo del narrador gira en torno a esta cuestión: “No soy un cuerpo, soy una máquina..., cuya única finalidad es grabar y grabar y grabar para que todo mundo pueda ver lo que no les gustaría vivir.” (Rojo, 2012, pág. 111)

Hay una escena en la que la empatía del reportero ocular entra en crisis a causa de sus obligaciones para con la *gran máquina*. Su drama es tener que transmitir a las personas en sus desgracias, descosificarlos para que finalmente se vean reducidos a:

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 quería contar. Eran escenografía (Rojo, 2012, pág. 119).

Ante la prótesis ocular de *el Desencantado*, el etnocentrismo humano entra en crisis, queda falseado y suplido por un cuerpo como herramienta de trabajo funcional. El cuerpo humano como un engranaje más de la *gran máquina de información*. La subjetividad humana como el lubricante de la mecánica general del mundo. Resulta trágico comprobar que “El hombre se convierte en su propia prótesis” (Breton, 1990, pág. 240).

La imagen del ciborg se nos presenta así como una trasmigración hacia un nuevo ser fronterizo; con ella podemos tender un puente para repensarnos como entes orgánicos alineados con la tecnología e inmersos en un mundo que todo lo cosifica. De esta manera, la prospección de Rojo es verificable en nuestra realidad. La metáfora del ciborg sigue vigente y, aunque es cierto que han cambiado sus tonalidades, aún así su imagen posee una resonancia tan poderosa que vislumbra cómo los avances científicos han tendido un puente hacia la realización de sueños tecnológicos: la creación de seres sintéticos o vida artificial o de criaturas híbridas que oscilan entre lo humano; lo no humano y lo no tan humano.

Según lo postulado por Esposito (2015), hay un intermedio que une a las personas y las cosas: el cuerpo. En nuestro caso, pensamos en la imagen del ciborg que se presenta como una entidad que pertenece a dos formas distintas en un mismo cuerpo: híbrido de persona y cosa en donde la primera ya no domina ni es dueña de sí misma, sino que, más bien, pareciese que son las cosas las que gobiernan, que tienen una vida propia asociada a la nuestra, es decir que, en vez de apropiar, somos apropiados.

En el relato los cuerpos son zoológicos experimentales en donde al ser se le fragmenta. El sujeto único se toma como forma de un engranaje más de una *megamáquina de información* para la cual sólo ciertas partes del cuerpo son servibles. El cuerpo del *reportero ocular* no es enteramente biológico, sino tránsito cárnico, un nodo:

Mis ojos provocan que promulgue con multitudes. Miles de personas ven a través de ellos para poder sentir que su vida es más real, que su vida no esta tan podrida y agusanada como la de las personas a la que yo veo. Yo soy el

guante social con el que ellos se pueden enfrentar a la realidad. Yo soy el que se ensucia y evito que su vida huelga mal. Yo soy un buitre que utiliza la desgracia ajena para sobrevivir. (Rojo, 2012, pág. 110)

El cuento también imagina, fruto del hibridismo, una afección en el cuerpo a raíz de la sobreexposición de tecnología eléctrica. Hay un *virus virtual*, el llamado síndrome de exposición continua de electricidad, SECLE. Se trata de una *enfermedad artificial*, para la cual el cuerpo ya no es un factor de riesgo. El virus es, según el narrador, “una enfermedad a la que estamos expuestos por vivir en este mundo. Es la enfermedad de los medios, del entretenimiento barato; es la enfermedad de la civilización. Es nuestra penitencia por haber pecado de mal gusto” (Rojo, 2012, pág. 108).

Danton, en su ensayo *El consumo de la muerte en las televisiones nacionales: necroliberalismo y la nación cyborg en Ruido Gris de Pepe Rojo*, ahonda en este virus simbólico:

Un aspecto especialmente inquietante de la existencia de esta enfermedad es que la corporación mediática sigue produciendo reporteros oculares, aunque sabe que este proceso resultará en un número significativo de muertes por la peste electrónica. Los pobres del pueblo siguen convirtiéndose en reporteros oculares porque no tienen otra opción, y la compañía felizmente consume su *zoê*, desgastando sus cuerpos en su proyecto de subir sus *ratings*. (Dalton, 2019)

Hay otra represión fantásmica en *Ruido gris*, en el instructivo que armoniza la historia haciendo ver a nuestro personaje sobre sus nuevas funciones. El manual al que acude el *reportero ocular* es un manifiesto de la *Compañía* de televisión que le hace perder su aura, el ser que es ajeno a sí mismo tras convertirse en un artefacto de control remoto que reprime sus estado naturales.

LOS ERRORES MAS COMUNES DE UN REPORTE OCULAR SE DEBEN A LOS REFLEJOS DE SU PROPIO CUERPO. UN REPORTERO TIENE

QUE VIVIR BAJO UNA CONSTANTE DISCIPLINA QUE LE PERMITA EVITAR LOS REFLEJOS APARENTEMENTE INVOLUNTARIOS. (Rojo, 2012, pág. 100)

Así el manual de operaciones intercalado en el cuento nos deja notar un cuerpo intervenido que ha hecho una ruptura con los sentidos, con la realidad y la inteligencia como signo inequívoco de la modernidad. Esto resuena en lo antes visto con Mumford, quien piensa en el instructivo de la *máquina laboral* como un modo de supresión de subjetividades. Este manual o *literatura basura* funge como la guía para un vida más provechosa para la *megamáquina* de información.

Pepe Rojo, en su libro *Interrupciones* (2009), nos habla de una *literatura fantasma*, y dice que son leyendas escritas que abundan en nuestro derredor, las cuales aparentemente no se ven pero están ahí, modelando decisiones, forjando subjetividades, en su cuento *Literatura fantasma*, se lee:

Una camiseta con un slogan que no entiendo, Un anuncio me explica el glamour. Un flyer me invita a un reventón. Una señal de tránsito indica las reglas. “Soy ciego”, reza un letrero a mano sobre el pecho de un individuo con lentes oscuros. Mi nombre en un grano de arroz. Una manta intenta cambian mi postura política. Otra hace lo mismo con mi posición religiosa... Hoy en día, las paredes (y los objetos) no solamente escuchan, también hablan. (Rojo, 2009, pág. 18)

En *Ruido gris* se encuentra una notación que nos interesa resaltar, y es que, con el auge de los medios masivos de comunicación, queda manifiesto cómo para la industria del entretenimiento, a través de la vulgarización de la muerte, los ojos son un sentido que se beneficia de la creciente cultura del entretenimiento. Por lo tanto, la vista es el sentido primordial de la modernidad que deja de ser privado para convertirse en una perspectiva de la comunidad. Sobre esta ciborguización ocular hablaremos en nuestro último apartado.

5.7- Una ciborgozación sitiada: *Ocularcentrismo* cibernético

“Yo soy el cine ojo. El ojo mecánico. Yo, máquina, os muestro el mundo como sólo yo puedo verlo. Desde ahora y para siempre me libero de la inmovilidad humana, estoy en el movimiento ininterrumpido, me acerco y me alejo de los objetos, me deslizo por debajo, salto por encima de ellos, avanzo.”

Dziga Vertov

La imagen del *reportero ocular* con su *mirada tentacular* (Wajcman, 2011) da pauta a reflexionar sobre cómo “el sentido de la mirada se convirtió en el sentido hegemónico de la modernidad” (Breton, 1990, pág. 112). El personaje representa a una nueva civilización de seres sintéticos que se enfrentan a un mundo catastrófico en donde imperan los valores de una sociedad informática. Bajo esta cláusula, nuestro híbrido disociado cuenta con sus sentidos truncados, pues solo se privilegia al sentido de la vista.

El *Desencantado* de Rojo hace énfasis en la idea de cómo la biotecnología abandona su aura científica para alinearse a las reglas del capitalismo a través de una mutación corporal situada en el ojo. “Ver todo y ser visto viendo todo” (Wajcman, 2011, pág. 48), así trabaja el *ojo absoluto* del personaje que no da tregua a la posibilidad de la oscuridad del secreto. El silencio que ha sido truncado por una estática televisiva, un ruido gris que aqueja su cabeza y que cambia la naturaleza de su deseo y lo desnaturaliza.

Como bien afirma David Le Breton: “Las imágenes son en día la prueba más fehaciente de que nuestro sentido de realidad se evanece. El mundo se ha vuelto muestra..., se organiza, en primer término, en las imágenes que lo muestran” (Breton, 2019, pág. 193). El mundo se vuelve imagen. El hombre se vuelve mirada, el *ojo panóptico* que dirime los otros sentidos.

McLuhan define el arte como la traducción gráfica de una cultura. Todo arte es modelado por la manera de percibir el espacio. Para los pueblos primitivos y prealfabéticos, tiempo y espacio son una sola unidad. Se vive “en un espacio acústico, sin horizontes, sin límites, olfatorio, más bien que en un espacio visual.” (MacLuhan, 1969). Tras la invención del alfabeto y la escritura, el lenguaje se convierte en el mapa social por excelencia. Del órgano dominante que era el oído, pasamos a la vista que, con: “La introducción del alfabeto fonético dio forma a tres mil años de historia occidental: con este medio, la comprensión pasa a depender exclusivamente del ojo” (MacLuhan, 1969).

Juhani Pallasmaa, (2005) expone su preocupación por el predominio cada vez mayor del sentido de la vista. El cuerpo como lugar de multi-percepciones, pierde predominancia a través del ojo. “Todos los sentidos, incluida la vista, son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar... El ojo es la extensión de la piel” (pág. 10).

Además, señala una jerarquización de los sentidos. Según su categorización, la vista es considerada como el más noble y fiel de ellos: “El ojo es el órgano de la distancia y de la separación, mientras que el tacto es el de la cercanía, la intimidad y el afecto. El ojo inspecciona, controla e investiga, mientras que el tacto se acerca y acaricia” (Pallasmaa, 2005, pág. 30).

En sus reflexiones la vista y el oído son sentidos socialmente privilegiados: “La vista aísla, direcciona... el oído es omnidireccional y está en todos lados” (pág. 50); mientras que los otros tres sentidos son privados: el olfato es “memoria retiniana... las ventanas de la nariz despiertan una imagen olvidada... la nariz hace que los ojos recuerden” (pág. 55). Para el tacto: “La piel es la textura, el peso, a la densidad y la temperatura de la materia.” (pág. 58) En cuanto al gusto, “nuestra experiencia sensorial del mundo se origina en la sensación interior de la boca” (pág. 60).

Para Descartes la vista es el más noble de los sentidos. Heidegger, Foucault y Derrida han expuesto que la cultura de la modernidad continúa con el privilegio de

la vista que se refuerza con las invenciones tecnológicas y la multiplicación de imágenes por todos lados (Breton, 2019). “Hoy en día el ojo tecnológicamente expandido y fortalecido penetra profundamente en la materia y en el espacio y permite al hombre mirar simultáneamente a los lados opuestos del globo.” (Pallasmaa, 2005, pág. 21). Con el sentido de la vista potencializado podemos ver lo profundo y lo inmenso.

Nuestro ciborg, con su *prótesis de la mirada*, vive una nueva condición nada agraciada. La máquina que se insertó en sus nervios le recuerda que no hay oscuridad, ni privacidad: “Todo el día hay un indicador en mi retina que señala mi estatus de transmisión.” (Rojo, 2020, pág. 100). Además, un simbólico murmullo electrónico, el ruido gris de la estática televisiva proveniente de sus funciones artificiales, funge como recordatorio de su nueva condición posthumana. Esta afección le acarrea una crisis: no saberse identificar como persona o cosa.

La pulsión pigmaliónica impuesta por la *gran máquina* de información que predica la modificación corporal y al ser humano como cámara manipulable a distancia remota, hace del sujeto individual un objeto “sin consciencia que se diluye en el automatismo de la cotidianidad” (Breton, Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea, 2019, pág. 246). Ante este panorama, el reportero ocular rumia el ruido gris que acosa su cabeza, continúa pensando en una salida para su afección.

Ante esta disociación que involucra a lo maquínico y lo orgánico, su sensibilidad ha quedado corrompida. Su posición en el mundo es la de un relegado. Con su parte mecánica se convierte en una cosa de carne que transita en el aparato televisor como centro de referencia y de integración de los medios electrónicos. Con su visión enfocada se convierte en un ser que rumia la pérdida de su yo. Con su visión periférica es un melancólico suicida.

La imagen final del relato refiere al ciborg fantaseando su propia muerte como la única manera de escapar de su condición sintética:

Me gustaría subir al edificio donde hice mi primera transmisión. Acomodaría dos cámaras externas, una en *long shot*, otra en *medium shot*. Me acercaría

al borde del edificio, dando la espalda a la calle... y apretaría el botón de mi muslo. De pronto, una luz roja iluminaría mi mirada... El viento empezaría a soplar, y mis cabellos estorbarían a la cámara que está en mis ojos... Daría un paso hacia atrás y empezaría a caer. Y quizás, solamente quizá, me olvidaría del zumbido por primera vez. (Rojo, 2012, pág. 119)

El hibridismo del reportero ocular implica tres rupturas: con el otro, con el cosmos y consigo mismo, lo que se traduce en marginación, posición desde la que se reflexiona sobre la violencia, la sociedad, la amenaza de la cultura digital. Se podría concluir que finalmente el ser humano no es más que un ser frágil, un puñado de información, unas cuantas imágenes memorables a modo de recuerdos.

Ruido gris resulta fiel a las preguntas de fondo que han inspirado a la imaginería de la ciencia ficción. Al respecto de las cuestiones al inicio planteadas, podríamos concluir que el cuerpo es un campo de tensión. A casi 30 años de su publicación: “Algo sobre la integración de la máquina al cuerpo para conectarse a redes globales de comunicación” (Rojo, 2020) sigue vigente.

Actualmente, a través del engranaje que aceitamos como comunicadores y espectadores de nuestra realidad, estamos en una constante monitorización que nos sitúa como simples componentes más de la gran máquina de vigilancia y espectáculo. La vigilancia permanente que anteriormente era manipulada desde afuera, ahora se encarna desde nuestro interior.

Hoy en día, todos somos protésicos. Tendemos a adorar las extensiones tecnológicas “como una forma de divinidad, hasta el extremo de convertir(nos) en una criatura de su propia maquinaria” (Mac Luhan citado por Moreno, 2022, pág. 9). Al igual que en la historia de Rojo, para los tiempos que corren, el *ocularcentrismo* tecnológico es lo normal. Hay un ojo panóptico, como un “nuevo señor feudal” (Han, 2021, pág. 45) que está en un no lugar y en todos lados.

Conclusiones

A través de este estudio podemos apreciar que la ciencia ficción mexicana tuvo su consolidación, proliferación y posicionamiento al finalizar el siglo XX, y que sus argumentos delirantes tuvieron la capacidad de “conectarse con la dimensión social de su tiempo a partir de una esfera de lo marginal” (Berardi, 2017, pág. 29). Esto debido a que sus preocupaciones estaban enfocadas en la víspera del cambio de siglo y las inquietudes fueron propiciadas por los avances científicos y tecnológicos. En cierto modo, a razón de fabular el futuro, los escritores ya habían experimentado un cierto fin del mundo y del ser humanista o se habían acercado virtualmente a ello.

Al prospectar el porvenir, nuestra ciencia ficción entrevió que nuestro mundo simbólico estaba colapsando. Ante este panorama, solo quedaba fabular distopías, ya que las utopías, desde hace tiempo, eran inverosímiles, puesto que ya no era creíble formular mundos agraciados a partir de los eventos y las circunstancias que nos rodeaban. Frente a los cambios políticos y tecnológicos, nuestro entorno estaba perdiendo consistencia. Todo esto se podía palpar en el aire de los tiempos en razón de una nueva colonización a la que también estábamos sometidos, pero ahora de una manera silenciosa; el TLCAN y la inminente globalización eran muestra de ello. Gran parte de nuestra crisis como nación finisecular viene de “un proceso de sumisión simbólica y cultural” (Navarrete, pág. 352). En cierta medida, esta colonización refirió el fin del mundo, o más bien, del fin de cierto mundo.

La ciencia ficción entrevió y fabuló todo esto y, para ello, se valió de la imaginación literaria y de la elaboración de ficciones teoréticas. A través de ellas, intentó explicar una fenomenología con la intención de cartografiar los deseos, miedos y esperanzas que circularon en el pulso de la realidad mexicana de fin de siglo, en las que estaban sucediendo constantes cambios políticos, sociales y tecnológicos. El umbral de entre siglos supuso que los códigos que compartíamos y con los que figurábamos la realidad se estaban volviendo incomprensibles. El canónico ser humanista se estaba disolviendo, estaba mutando en un nuevo ser

que pretendía reunir disparidades orgánicas y tecnológicas, además de que se estaban sucediendo nuevas mutaciones en nuestra psique, fruto de estas conjunciones dispares. Ningún otro género literario percibió tan bien esta crisis.

Gabriela Navarrete (2017) afirma que, en las décadas de los setenta y ochenta, en México se percibía la cultura estadounidense “como el ideal de desarrollo, el culto a la modernidad y la tecnología y a la ciencia, representados claramente en las series y películas de ciencia ficción” (pág. 254). Sin duda, nuestro género, para enarbolar su discurso, se asistió de los imaginarios del vecino país del norte para fijar su crítica a la modernidad. Su lenguaje tuvo que valerse de variadas connotaciones ideológicas que van desde el cine, los cómics, la moda, las fantasías futuristas y la novela gráfica. Por paradójico que resulte, con toda esta serie de influencias, la ciencia ficción mexicana intentó advertir y desvincularse del proceso de colonización y, al emplear los códigos del enemigo, mostró los inconvenientes de una modernidad omni-abarcante.

Según Itala Schmelz (2022), haciendo eco en las teorías de Bolívar Echeverría, la ciencia ficción que comenzó a pulular en los años setenta era de *estética barroca*, llamada así por su afán de apropiación para hacer contenido paródico y burlón e imitar los contenidos de la literatura extranjera. No obstante, la ciencia ficción mexicana más elaborada se irá depurando poco a poco hasta que, en las inmediaciones de los años ochenta, aparece una ciencia ficción más formal, crítica y rebelde. Es en este último periodo, que abarca de los años ochenta a nuestra actualidad, en que queda manifiesto cómo la ciencia ficción son “textos que proyectan, disputan o delinear la emergencia de nuevos sujetos sociales, de nuevas formas de sociabilidad, de nuevos espacios simbólicos en relación con los discursos fundacionales” (Teresa Lopez Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares, 2020, pág. 23).

No podemos dejar de entender nuestro género especulativo sin voltear a ver el desarrollo del género a partir del cine. Según Miguel Ángel Fernández, el imaginario prospectivo de la ciencia ficción en México comenzó a afianzarse con los filmes de la segunda mitad de la década de los cuarenta, justo como competencia a la cinematografía estadounidense. En este periodo, se filmaron obras de muy baja

calidad que, en el mayor de los casos, “lo único que trasgredió fueron los límites de la ciencia ficción” (Fernández, 2006, pág. 136). Es así que el género se conformó por la coexistencia con otras visiones. Nuestra perspectiva histórica de los primeros capítulos dio muestra de cómo la ciencia ficción mexicana es sincretismo puro, que adquiere su cualidad a través de una sátira desmitificadora, de crítica social, que comenzó con *Sizigias y cuadraturas lunares...* (1775) y que siguió hasta los años noventa.

Atendiendo a las clasificaciones de literatura de *ciencia ficción dura y blanda*, nuestras ficciones prospectivas se circunscriben como blandas, en tanto que buscan formular una consciencia del futuro a través de planteamientos sociales, los cuales buscan crear consciencia para volverse diagnóstico y advertencia. También podemos decir que el género reveló su *novum* tras emerger en condiciones muy diferentes a las de los países centrales productores de tecnología. Por ende, nuestras fabulaciones científicas se basaron en sus propias filosofías, modos de colonización, modernización y acopios de los diferentes signos de la globalización, mostrando así su propia excepcionalidad.

En este sentido, nuestras ficciones son completamente ajenas a las experiencias de otras latitudes, pues nuestra imaginación literario-tecnológica, así como nuestra visión de la técnica y sus implicaciones, se basan en filosofías y epistemologías diferentes, particulares.

Es así que *Ruido gris* planteó sus preocupaciones sobre el significado de lo que representa ser humano en un México de constantes cambios. Si el siglo XXI suponía en muchos discursos un devenir optimista, la ciencia ficción mexicana pensaba que el porvenir no constituye tal sentimiento de seguridad. Muy al contrario, nuestro pensamiento especulativo dio muestra de una crítica a la cultura tecnológica, a la deshumanización, aislamiento y disociación a la que nos someten los adelantos tecnológicos.

Con *Ruido gris*, queda explícito cómo nuestras fabulaciones tienen que ver con nuestra identidad, con la manera en que percibimos y transformamos la experiencia del mundo, pese a que “todo el mundo ha sido sincronizado y transformado por una gigantesca fuerza tecnológica” (Hui, 2020, pág. 17). De este

modo, deducimos que nuestra ciencia ficción se basa en filosofías, en ciertos modos de colonización, modernización y globalización diferentes, lo cual indefectiblemente denota su *novum*.

El cuento *Ruido gris* aporta una nueva idea sobre una subjetivación posthumanista convenida por el impacto de la *megamáquina* de los medios de comunicación masiva. De esta forma, la historia se muestra como una fabulación de *optimismo cruel*,¹⁴ que es notoria cuando nuestro personaje nos confía su fantasía de acoplarse a un mundo tecnificado con la intención de identificarse como forma parte de algo. En este estudio exploramos las consecuencias de este optimismo caníbal que promueve la potenciación del cuerpo con la intención de acoplarnos a un mundo mecanizado, tecnologizado y cibernético. Adherida a esta idea, visualizamos que no solo el cuerpo se precariza, sino también nuestras coordenadas corporales, mentales y sensitivas.

Como ha señalado nuestra lectura, *Ruido gris* presupone un futuro difícil de transitar; el *idolum* que suponía la tecnología se deshilacha y da paso a la depresión, a la disociación y a un amasijo de emociones incoherentes. Es así que el cuento se presenta como una tragedia sobre el cuerpo y la mente, ambas se presentan como una herramienta de interacción alineada con la cibernética para procurarse una tenue supervivencia.

La transhumanización y sus consecuencias para el aliento humano es un signo inequívoco de la ciencia ficción escrita en los noventa. Rojo ahonda en esta idea cuando imagina una modificación psíquica que da pauta a pensar en una nueva organización de la realidad a través de una memoria protéctica, en este sentido vemos cómo la máquina sabe más del personaje que él mismo.

Para el *Desencantado*, mientras que sus capacidades maquínicas han aumentado, su ser sensible poco a poco comienza a desvanecerse. Su extrañeza, a raíz de su contrato con la *gran máquina de información*, le condiciona como un

¹⁴ Según Laurent Berlant una relación de *optimismo cruel* es “aquella que se establece cuando eso mismo que deseamos obstaculiza nuestra prosperidad” (Berlant, 2020, pág. 19).

ser desolado, como un extraño en el mundo que se ve privado de la interacción con el otro. Su única convivencia es consigo mismo, con su pasado a través de su memoria tentacular. Esto convierte a *el Desencantado* en un ser que corre a la par de una desestabilización de la vida orgánica; ese ser reensamblado que la cibernética tanto soñó.

En nuestro estudio, notamos que la ciencia ficción mexicana hizo su entrada triunfal a través de la llamada *paraliteratura* como una narrativa que se consolidó en la literatura mexicana de los años noventa. Más allá de la idea de que la ciencia ficción es un producto periférico y/o mestizo, notamos que esta modalidad narrativa potencializó una nueva forma de hacer literatura para hacer frente a una realidad que necesitaba de nuevos códigos para enunciarse, debido al inminente advenimiento tecnológico. Lo simbólico de los seres limítrofes o híbridos nos ayudó a analizar la internalización y reconocimiento de los miedos del yo originados, sobre todo, después del inminente crecimiento industrial y mecánico.

Ruido gris abre diálogos fructíferos con la posmodernidad a través de la imagen del ciborg. Con este cuadro aborda al cuerpo y su metamorfosis como síntoma de autoexploración, de diferenciación; a la vez que pretende fabular una nueva manera de reimaginar las relaciones sociales y nuestra condición en el mundo tecnológico. De ese modo, Rojo anticipa las reflexiones de Franco Berardi cuando afirma que la tecnología está cambiando las coordenadas bajo las cuales procesamos la realidad. *Ruido gris*, tras fabular la intervención del cuerpo (a razón de mutilarlo, desmontarlo, fusionarlo y reconstruirlo) imagina una nueva gramática, una nueva consciencia, sensibilidad y entendimiento del mundo.

Ruido gris nos habla de ese desplazamiento sensorio que ha producido notables alteraciones en la personalidad humana. Para el *reportero ocular*, su psique, al igual que su cuerpo, ha sido fragmentado en razón de una promesa de vida que resulta fraudulenta. Este *optimismo cruel* explora la desadaptación de una vida condicionada. La ciencia ficción de Rojo, y en su caso su *novum*, radica en observar cómo aquel presente se estaba plastificando para llegar a convertirse en un acontecimiento.

Si formulamos una pregunta con base en los filósofos que nos auxiliaron para analizar nuestro texto, sería formulada en estos términos: ¿Cómo negociamos las nuevas formas de subjetividad que escapan a la dualidad de personas y cosas? Desde esta cuestión, quisimos abordar los nuevos modos de relacionarnos con el mundo, a la vez que cuestionarnos sobre el devenir posthumano postulado en *Ruido gris*.

Para el autor Roberto de Esposito (2015): “El cuerpo humano se ha convertido por tanto en el canal de flujo y en el... operador de una relación cada vez menos reducible a una lógica binaria” (pág. 26). La idea del cuerpo como ese “lugar sensible donde las cosas parecen interaccionar con la gente hasta el punto de convertirse en una especie de extensión simbólica y material de esta” (pág.59) queda demolida. Las cosas parecen dotadas de cierta sensibilidad tras ser prácticas y útiles, una especie de vida subjetiva les resguarda. Así, Esposito postula que nuestra experiencia humana está organizada en el entendido de que hay una división entre las personas y las cosas.

Para Braidotti, un nuevo ser posthumano tendría que negociar con otras formas de saber no hegemónicas, con otros cuerpos sensibles que impliquen la reelaboración de una nueva subjetividad para establecer nuevas relaciones entre entes humanos y no humanos, entre personas y cosas.

En este sentido, Donna Haraway argumenta a favor del ciborg como una estampa mítica de la posmodernidad, “como una ficción que abarca nuestra realidad social y corporal y como un recurso imaginativo sugerente de acoplamientos muy fructíferos” (Haraway, pág. 254).

En este tenor y ante esta pregunta, Rojo parece responder desde la ficción que, al parecer, sólo siendo más cosas y menos personas seremos capaces de diseñar nuevas ontologías y sistemas de supervivencia. Solo haciéndonos menos personas y más cosa, podremos establecer nuevos vínculos con nuevas especies y subjetividades, así como con sistemas no humanos (Esposito).

Más allá de la idea de que la ciencia ficción es un producto periférico y/o mestizo, notamos que esta modalidad narrativa, a través de personajes híbridos, potencializó una nueva forma de hacer literatura que hacía frente a una realidad que necesitaba de nuevos códigos para enunciarse, debido al inminente advenimiento tecnológico. El modo en que se especula el futuro claudica continuamente y esto queda reflejado en el modo en el que visualizamos la construcción de nuestras narrativas prospectivas. Pareciera que nuestras ficciones sobre el futuro, cada cierto tiempo, enmudecen para estimular recargas de asombro y digerir nuestro presente.

Actualmente, la ciencia ficción mexicana es escrita por generaciones jóvenes e inquietas, que repiensen en el porvenir desde otras aristas. No son narrativas catastróficas ni anti utopistas, ese devenir ya ha sido asumido o lo estamos viviendo, más bien se plantean un futuro rescatable, como una condición que todavía podemos evadir. Se trata de una nueva mitología de la realidad, un pacto al que todavía podemos acceder a través de modificar nuestra relación con el mundo, con el otro y con la naturaleza. Un nuevo modo de ver la realidad que tiene que ver con esquivar un futuro no deseado. Una ciencia ficción que va extrapolando el presente hacia el futuro para mejorar nuestras condiciones presentes, con el fin de redefinir y determinar el rumbo de una nueva realidad.

La ciencia ficción como un género que periódicamente palidece, nos viene a enseñar que "los no-muertos regresan en vestimentas ligeramente diferentes, en cada oportunidad para ser leídas a contrapelo de los movimientos sociales o eventos específicos y determinantes" (Cohen, 2021). Además, como afirma López – Pellisa (2020), el siglo XXI es el momento de las narrativas de lo insólito y de la imaginación pues: "El cambio de siglo ha propiciado un cambio en la recepción del cultivo de lo fantástico que podríamos describir como el proceso de naturalización del género en la tradición cultural de occidente" (pág. XVIII).

Para finalizar diremos que, en torno a los periodos que hemos apuntado y que oscilan entre la *protociencia ficción* y la utopía; entre la modernidad mecanicista hasta la actualidad cibernética, notamos que la ciencia ficción se ha establecido como una clave argumentativa capaz de ayudarnos a imaginar otros mundos en pos de nacientes visiones que nos ayuden a interpretar el futuro del ser humano, su

tecnología y, en ello, el porvenir. Con la ciencia ficción situamos lo que nos perturba para tener conocimiento de nosotros mismos, solo así podemos trascender, corregir y reinventar la realidad que nos origina.

Por último, desde la antigüedad, nada escapa a lo imaginario, toda ficción es una manera de entendernos. Nuestra ciencia ficción, como ejercicio prospectivo literario, es una gradación de realidad que representa y cuestiona nuestro entorno inmediato, a la vez que pretende instaurar una consciencia de lo que fue y lo que no; de lo que aspiramos ser y de lo que podemos evitar como individuos, como sociedad.

Anexo A

Entrevista al autor realizada el 27 de enero de 2020

Pepe, me resulta particularmente interesante que un autor proponga cómo quiere ser leído. ¿Qué es el realismo mediático *mash-up*? ¿*Mash-up* puede ser un equivalente al *cut and paste* o el *sampleo*?

El asunto del realismo mediático *mash-up* es una especie de asociación libre que di como respuesta cuando alguien me preguntó cómo podría clasificar lo que escribo, hace ya bastante tiempo. El asunto del realismo mediático tiene que ver con esta idea necia de que los medios de comunicación electrónica han transformado radicalmente las coordenadas de la realidad, y que, para escribir de manera realista en estos tiempos, se tienen que utilizar herramientas que antes eran catalogadas como parte del arsenal de los subgéneros, en especial de la ciencia ficción. Las categorías que nos servían para entender la realidad a principios del siglo XX se vuelven un obstáculo para ver cómo funcionan las cosas en un mundo donde Mickey Mouse es más real que cualquiera de nosotros, en el que Superman lleva años alimentando a miles de familias que trabajan en las industrias culturales y en el que un considerable porcentaje de la población mundial mantiene intensas vidas virtuales en las redes sociales.

Por supuesto que lo de *mash-up* proviene de esa genealogía que trazas, del *cut and paste* burroughsiano al *sampleo* electrónico, y está relacionado con las substancias que dan forma a nuestras vidas, y con la fragmentación semio-material a la que estamos sujetos. Se calcula que, en una ciudad grande, una persona cualesquiera recibe alrededor de 10,000 mensajes diarios, mensajes que, además, no recibimos de manera íntegra. Entre espectaculares, *banners* en nuestras pantallas y mensajes impresos en casi todos los objetos que utilizamos, es una proeza concentrarse para hacer cualquier cosa. De hecho

—*instrucciones de uso*— el monólogo interior, por ejemplo —*esta caja es propiedad de sabritas*— es un fenómeno casi imposible—*nevermindthebollocks*— en nuestra sociedad —*compra barato*— donde hay interrupciones —*california*

oranges— constantes en el flujo de conciencia—*apagar alarma*— que dificultan la concentración —*alto*—. Digamos que la parte *mash-up* es la manera de lidiar y darle forma a este fenómeno, que incluiría, además, repensar la propiedad intelectual y el espacio privado. Además, la idea de *mash-up* me permite incorporar en mi escritura textos encontrados, mezclar géneros como el ensayo y la ficción, y publicar utilizando diversos medios y formatos. A veces me siento más como dí-yei que escritor.

Alberto Chimal te ha perfilado dentro de la generación de las filas de la literatura de la imaginación ¿te sientes parte de este modo de hacer literatura y qué compartes con esta modalidad literaria?

Esto me provoca sentimientos encontrados. Por un lado, los escritores de la literatura de la imaginación que Alberto menciona son casi todos muy buenos amigos míos, personas a las que quiero y admiro y junto a las cuales me he formado como persona y escritor. Digamos que hemos luchado en las mismas trincheras. Son, además, los escritores con los que acabo platicando y fiesteando cuando nos topamos en encuentros, ferias o festivales. Es mi tribu, pues.

Por otro lado, me preocupa mucho que se esté tratando de posicionar a la literatura de la imaginación en un momento en el que en otros ámbitos se discute una crisis de la imaginación, que me parece mucho más grave e importante que los asuntos literarios. Esta crisis de la imaginación se puede resumir en esa frase que Frederic Jameson comenta haber escuchado en círculos marxistas en su libro *Arqueologías del futuro*: “es más fácil imaginar el fin del mundo que alternativas al capitalismo”.

En ese sentido, la crisis de la imaginación se vuelve un problema clave de nuestra civilización, y el papel de ésta debe ser cuestionado constantemente, principalmente porque esas categorías de la “imaginación” por las que “peleábamos” hace casi treinta años se han convertido en los géneros dominantes del mercado actual, y no solo del literario, sino también en el cine y ni hablar de los videojuegos, donde el ‘realismo’ es casi inexistente. Así que aliarme a las fuerzas de la imaginación en

este contexto no me parece cómodo. Esta “imaginación” se ha vuelto el modo dominante del mercado mundial, lo que me hace dudar de su capacidad para cambiar cualquier cosa.

Personalmente, creo que la imaginación está cooptada por la idea de producto, en especial la del “libro”, que mantiene las ideas en el mercado, y las vuelve inútiles ante la realidad, que es donde la imaginación tendría que hacer contacto. Creo que en pocas épocas la imaginación ha sido tan fructífera como ahora. Hay mil series de TV, y mil novelas y mil películas que sostienen nuestro momento histórico como una época “dorada” de la imaginación, al mismo tiempo que la imaginación queda neutralizada y su poder de transformación se vuelve pura impotencia. Creo que este “triumfo” de la imaginación está estrechamente ligado a la manera en que la realidad ha cambiado. Lo “especulativo” está en todos lados, en la literatura, en la filosofía: es un sustantivo de moda. En el fondo, lo que realmente se ha convertido en “especulativo” son las finanzas.

Todas tus publicaciones son de editoriales independientes. ¿Te consideras parte de ese pensamiento y carácter heterodoxo y cómo es tu historia en este rubro en la ciudad de Tijuana, donde hay influencia de tantas culturas?

Tema complicado. Hay un orgullo (necio y tonto) en permanecer ligado a editoriales independientes, pero, por otro lado, eso ha disminuido el número de lectores que tengo, y también ha dificultado seguir publicando. La carencia de espacios editoriales nos empujó a la autopublicación desde los 90 y me siento parte de esa tradición en México, publicando Sub con Bef, Joselo Rangel, Ricardo Mejía Malacara y Rodrigo Cruz y en Editorial Pellejo con otros muchos colaboradores. O incluso las colecciones de minibúks acá en Tijuana. La libertad que la autopublicación permite no se encuentra en ningún otro lado, lo más parecido son las editoriales independientes. Creo que lo más interesante que ha pasado en México, por lo menos para mí, se ha dado en la periferia editorial. En el momento en que nosotros empezamos a autopublicar estábamos tan cerca de los subgéneros

literarios como del *underground* como de la literatura y el diseño experimental, y esa mezcla ha marcado el tipo de cosas que me gusta hacer y con las que prefiero involucrarme.

Incluso el hecho de mudarme a Tijuana y estar tan lejos del mundo literario que gira alrededor del DF me ha obligado a buscar otras maneras de publicar y hacer mi chamba, desde intervenciones como “Desde Aquí se ve Futuro” hasta las minipublicaciones en inglés y en español que he estado moviendo últimamente, pasando también por los susodichos minibúks. Tijuana se presta para ese tipo de gestos, pues no hay de otras por acá, que fue en donde aprendí de fanzines y donde conocí a varios de los escritores y artistas más interesantes de mi generación.

¿Cuáles son tus influencias artísticas y cómo ves el panorama de la literatura mexicana contemporánea?

Fuf. Con esta no acabo nunca, y lo peor es que puede cambiar de día a día. Por un lado, está la genealogía Dick-Burroughs-Ballard de la ciencia ficción, que junto a Clive Barker y Joe Lansdale en horror y el Gaiman de Sandman, formaban el marco de referencias de lo que tratábamos de hacer en Sub. Por otro lado, el *cyberpunk* y el *avant-pop* noventero fueron claves para mí. Música por todos lados, desde psicodelia hasta *Sonic youth* y electrónica. La línea que Greil Marcus traza de dadá a los situacionistas y a los *punks* también ha sido clave. El diseño experimental, el arte callejero y las intervenciones urbanas en general. Mitos y mitologías. McLuhan, Lacan, Deleuze y Guattari (sobre todo este último). Los teóricos postmodernos que parecen escritores de ciencia ficción (Baudrillard y Virilio se me ocurren ahorita). Tener un interés en todo, aunque sea poquito. Pensar que la experiencia estética depende de nuestros cuerpos y no de los productos culturales. El *art brut* y los ambientes visionarios. Cómicos por todos lados y narrativa gráfica en general.

De la literatura mexicana actual en realidad sé poco. Estar acá en Tijuana me ha alejado de eso. Pienso en *Canción de Tumba* y *Uncle Bill* como referentes para

mí. Extraño mucho a Rafa Saavedra. *Suicidios Minúsculos* me entusiasmó mucho. Yépez siempre produce reacciones lúcidas, y se lo agradezco mucho. Me fascina leer fanzines, de los que hay muchos y muy buenos.

¿Qué es para ti la otredad? Son varios los autores que ven tu obra como inclasificable, en varios de tus relatos das voz a las cosas, éstas se rebelan, se humanizan, ¿qué quieres decir con ello?

Mmmm. La otredad es la desesperada esperanza de salirse de uno mismo. Es muy cansado ser uno mismo todo el día, decíamos cuando pegábamos *posters* que decían “Tú no existes” en las calles del DF. Hay una genealogía que va desde el muñeco vudú hasta la paleta Payaso, pasando por Hello Kitty, que me interesa mucho. Es como un intento torpe por entender la vida privada de las cosas, y pensar que el pensamiento y la vida se da fuera del cuerpo del individuo y se negocia con otros seres y con otras sustancias constantemente. Es resistir la realidad, tal y como se vende por todos lados. Y la propiedad privada, tanto intelectual como material. Es tratar de pensar otras formas de ser, y de estar. Y, por lo tanto, de gozar. Los objetos que nos rodean sufren intensamente de los pesares que nos aquejan, en un momento histórico donde la gran mayoría de las personas se la pasan muy mal: son objetos que piden a gritos ser amados, que en nuestros tiempos es igual a ser comprados. Es buscar salidas.

Lo de inclasificable lo leo como un halago, pues normalmente no sé qué estoy haciendo, y me he movido en muchas disciplinas y terrenos creativos, así que me da gusto que eso se refleje por aquí y por allá. Me gusta tanto como me angustia no saber lo que hago.

En tu obra el tratamiento del cuerpo es medular, se rebela, se modifica, pareciera que postulas una nueva carnalidad, si es así ¿podrías abordar un poco sobre esto?

Creo que las transformaciones a las que se ha visto sujeto el cuerpo humano durante los últimos cincuenta años son uno de los mayores cambios históricos que me ha tocado vivir. El cuerpo es el terreno de la crisis en un mundo que tiende a la abstracción de absolutamente todo. El miedo a la carne permea nuestra civilización, que intenta inmovilizarla por medio de pantallas, y que despliega un aparato tecnológico para su constante modificación. Drogas por todos lados. Si ves un local que anuncia “modificación corporal”, puedes pensar rápidamente en cuatro o cinco opciones sobre a qué se dedican ahí adentro. El cuerpo es plastilina orgánica, al mismo tiempo que las experiencias fuera- de-cuerpo se vuelven el modo de comunicación y entretenimiento más usado en nuestros días, pero es también el mecanismo mediante el cual ya nadie deja de trabajar, nunca, quizás a excepción de cuando estamos dormidos (o desconectados). La violencia ejercida sobre el cuerpo me ha parecido una de las vías más interesante para explorar la subjetividad contemporánea desde un punto de vista materialista, porque, además, el cuerpo es la vía más intensa de placer con la que contamos. El miedo al cuerpo es el miedo al placer, tanto como al dolor y a la muerte. Las transformaciones del cuerpo también nos proveen, en algunos casos, de nuevas maneras de experimentar placer, y creo que vivimos en tiempos en los que necesitamos inventar nuevas formas de gozar.

La idea cronenberguiana de la nueva carne siempre me ha parecido sugerente y seductora, aunque creo que hoy se vive de una manera mucho más habitual, mientras que hace treinta años la violencia ejercida sobre el cuerpo era vista como algo más crudo; ahora esta violencia se lee de una manera más sistémica, y pienso en la necropolítica de Mbembe, o incluso en un aceptamiento más tácito de ella, como la máquina fármaco-pornográfica en la que actualmente vivimos, según Beatriz Preciado. “La anatomía es industria” escribía Bruce Sterling, contraponiéndolo al “anatomía es destino” de Freud.

Bibliografía

Arrese, D. (s.f.). *El detalle*.

Auge, M. (2012). *El futuro*. Argentina: Adriana Hidalgo.

- Auge, M. (2012). *El futuro*. España: Adriana Hidalgo.
- Barceló, M. (2015). *Ciencia Ficción. Nueva guía de lectura. Todo lo que usted siempre quiso saber sobre ciencia ficción y, desgraciadamente, nunca se atrevió a preguntar...* Barcelona, España: Ediciones B.
- Bartra, R. (2018). *Los salvajes en el cine*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BEF, P. R. (16 de Julio de 2020). RUIDO GRIS Pepe Rojo y BEF. (P. Salmerón, Entrevistador)
- Berardi, F. ". (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires / Argentina: Caja negra.
- Berlant, I. (2020). *El optimismo cruel*. Buenos Aires/ Argentina: Caja Negra.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Breton, D. L. (1990). *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Breton, D. L. (2013). *El tatuaje o la firma del yo*. España: Casimiro libros.
- Breton, D. L. (2019). *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Madrid, España: Siruela.
- Campra, R. (2008). *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. España: Renacimiento.
- Capanna, P. (1966). *El sentido de la ciencia - ficción*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Columba.
- Casillas, R. I. (2016). *Arte y robótica*. Madrid: Casimiro.
- Castro, R. L. (2001). *Expedición a la ciencia ficción mexicana*. Mexico, D.F.: Lectorum.
- Chimal, A. (2009). *La generacion Z y otros ensayos*. México: Conaculta.
- Chul-Han, B. (2021). *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. México: Taurus.
- Cohen, J. J. (17 de noviembre de 2021). <https://www.docsity.com>. Obtenido de <https://www.docsity.com>: <https://www.docsity.com/es/cohen-la-cultura-del-monstruo-siete-tesis/8101470/>
- CONACULTA-CENART. (2004). *Tekhné 1.0. Arte, pensamiento y tecnología*. México: CONACULTA-CENART.
- Dalton, D. (29 de Agosto-Diciembre de 2019). <https://balaju.uv.mx>. Obtenido de <https://balaju.uv.mx/index.php/balaju/article/view/2585/4533>: <https://balaju.uv.mx/index.php/balaju/article/view/2585/4533>
- detalle, E. (2008). *Daniel Arasse*. España: Adaba.
- ediciones, O. (04 de Abril de 2023). <https://odoediciones.mx/>. Obtenido de <https://odoediciones.mx/>: <https://odoediciones.mx/>
- El arte transhumano de Sterlac*. (27 de Agosto de 2016). Obtenido de www.artellimite.com: <https://www.artellimite.com/2016/08/27/arte-transhumano-sterlac/>

- Esposito, R. (2015). *Las personas y las cosas*. Madrid: Katz.
- Fernandez, B. (14 de 02 de 2014). *20minutos.com.mx*. Obtenido de 20minutos.com.mx:
<https://www.20minutos.com.mx/noticia/b117674/literatura-de-la-imaginacion-encierra-diversos-generos-bef/>
- Fernández, M. Á. (2006). Querida, convertí la pantalla de plata en cobre. Del cine mexicano de ciencia ficción bestiario de la mitología popular nacional, 1941-1981. En I. Schmelz, *Un futuro más acá* (págs. 131-148). México: Landucci S.A de C.V/UNAM.
- Fernando Ángel Moreno. (2009). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción (1, 2008, Madrid)*. Madrid: Asociación Cultural Xatafi: Universidad Carlos III de Madrid.
- Ferrini, F. (1971). *Qué es verdaderamente la ciencia ficción*. Alcobendas, Madrid: Doncel.
- García, R. I. (2016). *Arte y robótica*. Madrid, España: Casimiro, libros.
- García, R. I. (2016). *Arte y robótica. La tecnología como experimentación estética*. Madrid: Casimiro.
- Gattégno, J. (1985). *La ciencia ficción*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gondolfo, E. E. (2017). *El libro de los géneros: ciencia ficción. Policial. Terror. Literatura fantástica*. Buenos Aires: Recursos editoriales.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo*. Buenos aires, Argentina: Caja negra.
- Han, B.-C. (2021). *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*. México: Penguin Random Mouse.
- Haraway, D. (s.f.).
- Haraway, D. (30 de 11 de 1984). <https://xenero.webs.uvigo.es>. Obtenido de <https://xenero.webs.uvigo.es>:
https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/beatriz_suarez/ciborg.pdf
- <https://www.peperojox.xyz/intervenciones>. (18 de Mayo de 2023). <https://www.peperojox.xyz>. Obtenido de <https://www.peperojox.xyz>: <https://www.peperojox.xyz/intervenciones>
- Hubner, K. (1996). *La verdad del mito*. México: Siglo XXI.
- Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Argentina: Caja Negra.
- Huston, N. (2017). *La especie fabuladora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Jackson, R. (1986). *Fantasy: Literatura y subversión*. Buenos Aires, Argentina: Catalogos editora.
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo*. Mexico: Itaca.
- López-Pellisa, T. (2015). *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MacLuhan, M. (1969). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. España: Paidós.

- Makari, G. (2021). *Alma máquina*. México: Sexto piso.
- Mayra Roffe / Juan Pablo Anaya. (28 de Mayo de 2022). *aparatocifi.press*. Obtenido de [aparatocifi.press: aparatocifi.press/indice/primer/index.html](https://aparatocifi.press/indice/primer/index.html)
- Merino, N. S. (V, Julio 2011). Donna Haraway. La redefinición del feminismo a través de los estudios sociales sobre la ciencia y la tecnología. *Eikasa. Revista de filosofía*.
- Molina, M. (1995). *Años luz*. México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Moreno, J. (2022). *El hombre transparente. Cómo el <<mundo real>> acabo convertido en big data*. España: Akal.
- Mumford, L. (2018). *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. Madrid: Pepitas de calabaza.
- Mumford, L. (2021). *Historia de las utopías*. Barcelona: Pepitas de calabaza ed.
- Muñiz-Huberman, A. (2002). El futuro es un espejismo. *Tierra Adentro*, 6.
- Muñoz, G. T. (2016). *Utopías y quimeras. Guía de viaje por los territorios de la ciencia ficción*. Ciudad de México: Jus, Libreros y Editores S.A de C.V.
- Navarrete, G. V. (2019). Bernardo Fernández Belfrage y la escritura pop de la ciencia ficción distópica. En G. V. Navarrete, *El siglo XXI. Nuevas poéticas de la narrativa mexicana* (págs. 249-278). Ciudad de México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Ortiz, M. (2016). *Del cuerpo*. Madrid, España: Tusquets.
- Palafoxiana, B. (s.f.). *Biblioteca Palafoxiana*. Obtenido de bdmx.mx.
- Pallasmaa, J. (2005). *Los ojos de la piel*. España: Gustavo Gilli.
- Porcayo, J. L. (26 de Noviembre de 1997). <https://lalangostasehaposteadoblogspot.blogspot.com/>. Obtenido de [https://lalangostasehaposteadoblogspot.com/](https://lalangostasehaposteadoblogspot.blogspot.com/): [https://lalangostasehaposteadoblogspot.com/2009/11/perspectiva-de-la-ciencia-ficcion.html](https://lalangostasehaposteadoblogspot.blogspot.com/2009/11/perspectiva-de-la-ciencia-ficcion.html)
- Preciado, P. B. (2020). *Un apartamento en Urano*. España: Anagrama.
- Ramírez, J. A. (2005). Superpigmalión, el artista contemporáneo, ampliado y mejorado. En F. T. (Eds.), *Pigmalión o el amor por lo creado* (págs. 241- 260). Barcelona: Anthropos / Universidad Politécnica de Valencia.
- Roffe, J. P. (2018). <https://aparatocifi.press/seleccion/index.html>. Obtenido de <https://aparatocifi.press>: <https://aparatocifi.press>
- Rojo, P. (2001). *Interrupciones*. México: NorEstacion.
- Rojo, P. (18 de noviembre de 2009). <https://revistareplicante.com/wp-content/uploads/2011/10/T%C3%B3came-estoy-enfermo.pdf>. Obtenido de <https://revistareplicante.com/wp-content/uploads/2011/10/T%C3%B3came-estoy->

enfermo.pdf: <https://revistareplicante.com/wp-content/uploads/2011/10/T%C3%B3came-estoy-enfermo.pdf>

- Rojo, P. (2009). *Interrupciones*. Tijuana, B. C.: Nortestación.
- Rojo, P. (2012). México: Pellejo molleja.
- Rojo, P. (09 de Enero de 2018). Entrevista a Pepe Rojo. (F. P. Ortiz, Entrevistador)
- Rojo, P. (16 de 07 de 2020). Obtenido de https://www.google.com/search?sca_esv=565923685&rlz=1C1VDKB_esMX982MX982&srf=AM9HkKlc3QhXgoCYVKQr9g1NNsrCBuVDQ:1694873836700&q=pepe+rojo+ruido+gris&tbm=vid&source=Inms&sa=X&ved=2ahUKEwj4veaHqa-BAxUMJEQIHeOSArAQ0pQJegQICxAB&biw=1366&bih=611&dpr=1#fpstat
- Rojo, P. (27 de Enero de 2020). Claves especulativas para acercarse a la obra de Pepe Rojo. (F. P. Ortiz, Entrevistador)
- Rojo, P. (2020). *Ruido gris*. México: FCE.
- Rojo, P. (27 de Enero de 2021). Entrevista a Rojo. (F. P. Ortiz, Entrevistador)
- Romero, M. A. (2019). *El ciberespacio en la narrativa de ciencia ficción mexicana de la década de 1990; el movimiento cyberpunk en México*. Hermosillo, Sonora: Universidad Autónoma de Sonora.
- Salvador, L. (2020). La contiguidad del personaje sintético: de la antropogonía a la "sintetogonía". En S. Luis, *Lo sintético. Narraciones sobre robots, seres poshumanos e inteligencias artificiales* (págs. 13-22). USA: HAL 9000 EDITOR.
- Sanz, N. M. (28 de Julio de 2011). *www.revista de filosofia.org*. Obtenido de *www.revista de filosofia.org*: http://www.espaiperformatiu.udl.cat/?page_id=637797&lang=es
- Schaeffer, J. -M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid-España: Ediciones Akal.
- Schaffler, F. (2001). Más allá de lo imaginado. *Tierra Adentro*, 93.
- Schmelz, I. (2022). *Codigofagia. Cine mexicano y ciencia ficción*. Ciudad de México: Akal.
- Scott, R. (Dirección). (1982). *Bladerunner* [Película].
- Sequeiros, B. (2018). *Sociología y ci-fi: repensando los procesos de cambios sociales desde la ciencia ficción*. España: Ediciones Nudos.
- Statusmutante. (10 de Septiembre de 2011). *Wikilibro: ciencia ficción*. Obtenido de Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported: Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported
- Sterlac. (27 de 08 de 2016). *Youtube*. Obtenido de Youtube: <https://arteallimite.com/2016/08/2016/arte-transhumano-sterlac/>
- Suárez, M. G. (2003). Francisco Tario. Cuentos completos, Tomo I. En F. Tario, *Obras completas. Francisco Tario* (pág. 9). Ciudad de México: Lectorum.

- Suvin, D. (1984). *Metaforfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Teresa Lopez Pellisa y Silvia G. Kurlat Ares. (2020). *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I: Desde los orígenes hasta la modernidad*. Madrid, España: Nexos y diferencias.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editorial .
- Vallejo, C. (2017). *Te vas a morir...* México: Secretaria de Cultura.
- Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Wunenburger, J. -J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del sol.
- Yehya, N. (1997). *El cuerpo transformado*. México: Paidós.
- Yehya, N. (2001). *El cuerpo transformado*. México: Paidós .
- Zarate, G. H. (12 de Noviembre de 2009). *lalangostasehaposteadotk.blogspot.com*. Obtenido de lalangostasehaposteadotk.blogspot.com: <http://lalangostasehaposteadotk.blogspot.com/2009/11/perspectiva-de-la-ciencia-ficcion.html>
- Zavala, A. J. (1989). *Filosofía de la transformación del mundo. Introducción a la filosofía tardía de Nishida Kitaro*. México: El Colegio de Michoacán.
- Zavala, A. J. (s.f.). *Filosofía de la transformación del mundo*. Colegio de Michoacán.

