

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

ALTERNATIVAS AL APOCALIPSIS: FICCIÓN DISTÓPICA EN LA AMÉRICA LATINA
DEL SIGLO XXI

A DISSERTATION SUBMITTED TO
THE FACULTY OF THE DIVISION OF THE HUMANITIES
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

BY

EDUARDO RODRIGUES LEÃO

CHICAGO, ILLINOIS

AUGUST 2022

ÍNDICE

Abstract	iii
Agradecimientos	v
Introducción	1
Capítulo 1. Vacas suicidas y campos de gusanos: el agronegocio apocalíptico	19
Capítulo 2. La plaga somos nosotros: violencia contagiosa y apocalipsis zombi	56
Capítulo 3. Entre cíborgs y orishas: el nuevo sueño bolivariano.....	95
Capítulo 4. Hacia las estrellas: distopía caribeña, utopía andina	133
Conclusión	173
Bibliografía	180

ABSTRACT

In the present study, I argue that contemporary Latin American writers have responded to the various catastrophes and apocalyptic events of the twenty-first century not only by addressing them thematically but also by envisioning alternative modes of being, alternatives that have to do with our relationship with our bodies, the environment, and the Other. I understand the apocalypse in literature as a secularization of the Judeo-Christian narrative of the end of the world and I focus on one of the most important aspects of apocalyptic fiction: the revelation. That is, the announcement of a new order to come. In this sense, my corpus includes novels from six countries that deal with issues such as the climate crisis, agribusiness expansion, authoritarianism, biological weapons, and pandemics. I contend that the following Latin American authors engage with the cataclysmic potential of these forces and posit alternatives to these catastrophic powers through various ways, including a revision of our relationship with corporeality, with the non-human world, with the economy, and with the ghosts of colonialism.

In chapter one, I argue that Ana Paula Maia's *De gados e homens* (2013) and Samanta Schweblin's *Distancia de rescate* (2014) feature protagonists whose acute sensibility to the environment enable them to read the early signs of an approaching apocalypse that others barely perceive. Against the damaging effects of agribusiness in Brazil and Argentina, Maia and Schweblin stage practices of care that include an openness to communication with other animals and a preemptive analysis of environmental risk. Chapter two focuses on Mexican author Yuri Herrera's *La transmigración de los cuerpos* (2013) and the Brazilian novel *Corpos secos* (2020), written by Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso and Samir Machado de Machado. These novels discuss the cracks in the social fabric and in the economy of their literary

universes and highlight the importance of language and facts amid an epidemic and a zombie apocalypse.

The second half of this study takes a more openly political turn. In chapter three, I analyze the fictional transnational organizations in Pola Oloixarac's *Las constelaciones oscuras* (2014) and Rita Indiana's *La mucama de Omicunlé* (2015). These works not only suggest that the Bolivarian dream of Latin American integration is still alive in our political imaginaries but also set forth a region still plagued by the ghosts of Argentinian and Dominican dictatorships, where cyborgs, Afro-Caribbean deities and transgender subjects have an antiauthoritarian and environmental role to play. Finally, chapter four addresses the dystopian and utopian impulses in Erick Mota's *Habana underguater* (2010) and Alison Spedding's *De cuando en cuando Saturnina: una historia oral del futuro* (2004). I argue that, from opposite ends of the spectrum, these authors advocate for the construction of a Cuba and a Bolivia based on personal and collective freedoms, where their hacker protagonists right the wrongs of private organizations and allow for the constant improvement of existing utopias.

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría primeramente agradecerle a mi directora de tesis, Victoria Saramago, por la paciencia y por el apoyo incondicional no sólo a lo largo de los últimos tres años sino a lo largo de los últimos seis. Tú, mejor que nadie, Victoria, fuiste testigo de la transformación que ha sido este doctorado para mí, desde la transición de una carrera en lengua portuguesa a un archivo hispánico que yo apenas conocía hasta la adaptación a las exigencias de la academia estadounidense y a la propia escritura de la tesis a partir de tus comentarios siempre específicos y pertinentes. Muitíssimo obrigado.

Muchas gracias también a Danielle Roper y a Alejandra Uslenghi, quienes antes de formar parte de este comité fueron mis profesoras y contribuyeron directamente al desarrollo del sentido crítico que me exigió esta tesis. Gracias por su generosidad y por sus comentarios en nuestras reuniones.

Quisiera agradecerles también a las personas que he conocido estos años en el Department of Romance Languages and Literatures de la Universidad de Chicago, a mis profesores y a mis colegas, especialmente a los colegas de mi generación: Daniela, Enrique, Isabela, Krizia, Laura y Meriam. No sé qué tan sano hubiera llegado a este momento sin la amistad de ustedes.

Finalmente, gracias a mis padres, quienes siempre apoyaron mi interés por las lenguas.

INTRODUCCIÓN

“Brasil, el país del futuro”. Para una persona como yo, nacida en los años iniciales de la redemocratización, entre finales de los ochenta y principios de los noventa, este epíteto, título del libro de Stefan Zweig de décadas antes, se convirtió en lugar común. Lo predicaban con tanta frecuencia el gobierno y los medios nacionales e internacionales que muchos miembros de mi generación lo empezamos a dar por sentado. Para los que crecimos en los años noventa y atestiguamos la estabilización económica derivada del *Plano Real* de 1994, la inflación y la crisis económica eran temas de un pasado reciente que esta nueva nación prometedora a la cual nos sumábamos parecía superar con rapidez. Igualmente, la llegada del siglo XXI trajo la salida de Brasil del mapa mundial del hambre, altas tasas de crecimiento económico, el ascenso de más de veinte millones de personas a las clases medias e incluso un retroceso considerable en los índices alarmantes de deforestación del siglo anterior. El país navegaba con liderazgo la ola de la llamada Marea Rosa en Sudamérica y la de otros bloques transnacionales como los BRICs.

En ese entonces, ser el país del futuro inspiraba confianza en el incipiente proceso democrático coronado por la Constitución de 1988 y en la economía que se democratizaba y le otorgaba un poder de compra inaudito a una porción considerable de la población. Obviamente, estos cambios sociales no tuvieron lugar de manera fácil y despertaron una reacción por parte de aquellos que no aceptaban cuotas sociales y económicas para estudiantes en desventaja en las universidades públicas o de aquellos que se quejaban de que los aeropuertos empezaron a parecerse a estaciones de autobuses por el perfil socioeconómico de los pasajeros. Aún así, el país se presentaba como la vanguardia del antiguo Tercer Mundo, ahora llamado Sur Global,

dejando atrás el mundo polarizado de la Guerra Fría y adentrándose en el nuevo milenio con una fuerte política capitalista de bien estar social.

No obstante, la crisis económica originada en el mercado estadounidense en 2008 finalmente llega a Brasil a principios de la década del 2010 y, en el 2013, se convierte en crisis también política cuando millones de brasileños toman las calles de los grandes centros urbanos para protestar. La frágil conciliación de clases que el gobierno del Partido dos Trabalhadores había alcanzado a lo largo del nuevo siglo empezaba a desmoronarse y, tras unas difíciles elecciones presidenciales en 2014, la presidenta Dilma Rousseff, a través de un proceso de *impeachment*, es depuesta de su cargo a mediados de su último mandato. El proceso indebido de *impeachment* agudiza la crisis política que hasta el momento de la escritura de esta tesis no se ha resuelto.

Es de esta comprensión de la historia como una serie de altos y bajos, en vez de una marcha imparable hacia el progreso, que surge esta disertación. Del avistamiento del lado oscuro del país del futuro. En vez de un progreso que acecha justo a la vuelta de la esquina, el futuro se convierte en oasis dentro de un presente catastrófico. La etiqueta de ‘país del futuro’ revela su faceta nefasta ya que, si uno vive en el país del futuro, no se puede quejar del presente porque los problemas del presente en algún punto, bajo ciertas circunstancias, se resolverán en un futuro siempre cercano y a la vez siempre inasequible. La crisis democrática se agudiza y se vuelve económica, social, ambiental y, más recientemente, sanitaria. Brasil no es la excepción en la América Latina del siglo XXI. En el 2006, Felipe Calderón inicia una sangrienta guerra a las drogas que hasta la fecha ha matado miles de mexicanos. Con la caída de los precios del petróleo, lo cual había sostenido el gobierno revolucionario chavista, Venezuela, a mediados de los años 2010, vive una crisis económica que genera una crisis humanitaria comparable a la de

Siria en número de refugiados. En cuanto al Caribe, las islas sufren cada vez más los efectos del cambio climático y, encima, la pandemia de COVID-19 asola el mundo en un momento en el que el continente ya se veía fragilizado por otras crisis.

Así, esta pérdida personal de inocencia y optimismo se convierte en el motor de este trabajo. Recurrimos a la literatura apocalíptica no sólo con ganas de entender, a través del arte, las múltiples crisis que asolan América Latina en este primer cuarto del siglo XXI, sino también con ganas de buscar respuestas, o más bien alternativas a las mismas. ¿De qué manera los escritores de nuestro tiempo plasman estas crisis en sus obras? ¿Las verán como vicisitudes de la post modernidad o más bien como una continuación de problemas endémicos e históricos? ¿Se plantearán alternativas a las catástrofes o se entregarán al pesimismo de las distopías que tanto poblaron el imaginario occidental del siglo XX?

Todas estas catástrofes han exacerbado nuestras nociones de vulnerabilidad interconectada y activado nuestra imaginación apocalíptica. Sin embargo, existe una disputa en curso sobre la gravedad de estos problemas catastróficos que se traduce en una crisis de representación, en América Latina y en otros lugares. ¿Cómo representar una catástrofe en la que algunos se niegan a creer? ¿Cómo generar un sentido de urgencia sin desensibilizar a tu audiencia? Argüimos que los escritores latinoamericanos – desde los más establecidos actualmente como Yuri Herrera y Samanta Schweblin, hasta los considerados “de nicho” como Erick Mota y Alison Spedding – han respondido a estas crisis del siglo XXI no sólo abordándolas temáticamente sino también imaginando modos alternativos de ser y estar en un mundo en crisis. Alternativas que tienen que ver con nuestra relación con el cuerpo, con el ambiente y con el Otro.

Algunos críticos ya han identificado las dimensiones apocalípticas de la literatura latinoamericana de los siglos XIX y XX (Parkinson Zamora 1989; Fonseca 2020). Otros han leído el potencial escatológico de obras más contemporáneas que representan, por ejemplo, la crisis ambiental (Leone 2016; Lehnen 2020). Sin embargo, hasta la fecha, pocos trabajos han examinado a fondo cómo la literatura latinoamericana contemporánea se apropia de los tropos apocalípticos para abordar los problemas actuales y las catástrofes que afligen a la región y al mundo. Como consecuencia, ignoramos uno de los aspectos más importantes de la ficción apocalíptica: la revelación. Es decir, el anuncio de un nuevo orden por venir. Sin un análisis adecuado de cómo la literatura puede revelar, o desvelar, un nuevo orden, la cuestión de cómo representar e investigar las catástrofes desde un punto de vista latinoamericano permanece opaca.

Este trabajo remedia esta laguna mediante el análisis de novelas apocalípticas de escritores latinoamericanos contemporáneos. Se trata de textos cuyos personajes afrontan la posibilidad del desmoronamiento del orden social a su alrededor, ya sea por una crisis ambiental, política, sanitaria o bélica. La consciencia y el miedo de un fin que se acerca los moviliza y genera posibilidades insólitas. Entiendo el apocalipsis en la literatura como una secularización de la narrativa judeocristiana del fin del mundo, un cataclismo que destruirá la Tierra y el orden social establecido. A través de un examen detallado de novelas que ponen de relieve temas como la crisis climática, la agroindustria, el autoritarismo, las armas biológicas y las pandemias, argumento que los autores latinoamericanos se involucran con el potencial catastrófico de estas fuerzas y plantean alternativas a estos poderes catastróficos de varias maneras, incluyendo una revisión de nuestra relación con nuestros cuerpos, con el mundo no humano, con la economía y los fantasmas del colonialismo. Postulo que, a través de elementos narrativos apocalípticos y de la ciencia ficción, estos autores entablan una conversación global sobre riesgo y vulnerabilidad.

En la era de la responsabilidad global, hay en estas obras una profunda consciencia de la distribución desigual del riesgo en la región y el mundo. En última instancia, mi trabajo contribuye a la noción de una América Latina insertada en los circuitos de la literatura global no sólo como una región de recepción de la literatura producida en otros lugares, sino también como una región productora de nuevas narrativas. Al involucrarse en narrativas y géneros de alcance transnacional, estos autores ofrecen otra versión del fin del mundo que puede contribuir a una comprensión global de cómo estamos alterando el planeta.

Puesto que es la narrativa estructuradora de este trabajo, merece la pena elucidar con más atención los vínculos entre apocalipsis y literatura. Éste es un tema que ha sido cada vez más discutido en los últimos años. En *The End of the World: Apocalypse and its Aftermath in Western culture* (2011), Maria Manuel Lisboa discute los distintos resultados del fin del mundo y sus nuevos recomienzos desde el texto bíblico hasta escritores como José Saramago. Ya Barbara Broadman y James E. Doan, en la antología *Apocalyptic Chic: Visions of the Apocalypse and Post-Apocalypse in Literature and Visual Arts* (2017), reúnen textos críticos cuyos temas incluyen la relación entre el apocalipsis y, entre otros, el nacionalismo, el terrorismo e incluso la moda. Más específicamente en el campo latinoamericano, *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea* (2012), organizado por Geneviève Fabry et al., presenta una variedad de textos críticos que abordan desde la popularidad del tema en la literatura del Cono Sur hasta la poesía del siglo XX y la literatura de Roberto Bolaño. Estas colecciones evidencian la amplitud del tema, el cual puede abordarse de manera más formal desde la conexión entre textos contemporáneos y el texto bíblico o de manera más cercana a los estudios culturales.

No obstante, es *The sense of an ending* (1967), de Frank Kermode, que presenta el punto de partida para mi reflexión. Se trata de una serie de ensayos en los que aclara no sólo los significados del apocalipsis en la cultura occidental sino también sus consecuencias para la creación literaria. Con el texto bíblico en mente, el autor señala que los primeros cristianos poco a poco aprendieron a mirar hacia el fin del mundo de manera distinta. Puesto que muchos intentaron precisar la posible fecha para la realización de los hechos del libro final de la Biblia y fallaron, se desarrolló la noción de que el fin del mundo ya no era inminente, sino inmanente. Es decir, la sensación predominante es la de que uno vive siempre *in media res*, o sea, entre el origen del mundo y el fin que un día llegará – aunque este fin no haya pasado todas las veces en las que ha sido anunciado. Tal estado de suspensión, o de transitoriedad, lleva al autor a concluir que las ficciones apocalípticas que creamos como humanidad se refieren más bien a un intento de hacer que nuestras efímeras vidas tengan sentido. Al crearnos ficciones apocalípticas, lo que estamos haciendo es justificar el presente, y las ficciones en las que nos enredamos nos sirven para que nos comprendamos dentro de una lógica que conecte el principio y el fin. La historia de la literatura, por lo tanto, se construye a través del perenne intento de encajar el momento en que se vive, con cierto grado de anticipación del futuro, dentro de una narrativa lógica que ofrezca consuelo, que tenga sentido para nosotros humanos que nos hemos dado cuenta de que, aunque lo anticipemos, probablemente no atestigüemos el fin (29-30). En ese sentido, comprendo la escritura apocalíptica en la América Latina contemporánea como un deseo de conciliar pasado, presente y futuro a través de una narrativa que camina hacia lo horripilante y lo escatológico. Al suscitar la paranoia y el terror como elemento afectivo principal, estas narrativas espeluznantes chocan a sus lectores y los llevan a reflexionar acerca de futuros alternativos menos extremos.

Otro autor que ha pensado en cómo el discurso apocalíptico se seculariza y se manifiesta a través del texto literario es Douglas Robinson (2000). Basado en la literatura anglosajona, Robinson destaca cinco posibles hermenéuticas, o sea, maneras de interpretar el apocalipsis: la bíblica, la aniquiladora, la continuadora, la ética y la romántica. La bíblica se refiere al fin de la historia controlado por Dios para que un nuevo orden divino se revele; la aniquiladora también discute el fin de la historia, pero sin Dios y con el olvido como resultado final; ya la continuadora prescinde de un fin y más bien postula un cambio que altera y renueva el status quo; la ética se refiere más bien al conflicto apocalíptico como una transformación individual de un personaje, para su crecimiento personal; finalmente, la romántica se relaciona a un cambio de visión respecto del mundo y su revelación como verdadero paraíso existente (373). Tales manifestaciones del conflicto apocalíptico en la literatura, por lo tanto, reflejan una variedad de abordajes frente a la idea del fin, el cual puede asumir dimensiones personales, sociales, políticas, históricas y religiosas. Ya que mi abordaje se aleja, por un lado, de una interpretación cristiana del fin de los tiempos y, por otro, de una mirada estrictamente pesimista y obliteradora, del esquema de Robinson me interesan más las tres últimas hermenéuticas. Por lo tanto, en las novelas que me propongo analizar, subrayaré los cambios sociales y políticos dentro de sus universos, así como las transformaciones de sus personajes como sujetos frente a la comunidad y frente a sus propias visiones de mundo.

Otra manera productiva de acercarse al tema es a través del punto de vista del propio autor como sujeto social y político. En su estudio hemisférico *Writing the apocalypse* (1989), Lois Parkinson Zamora refuerza la idea de que el apocalipsis va más allá de la idea de destrucción. Es decir, tiene que ver también con la revelación de un nuevo orden. Al analizar a Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Julio Cortázar, en comparación con autores

estadounidenses, la autora subraya la relación entre la literatura y la sociedad desde donde ésta se escribe. Para ello, Zamora comenta que en la tradición judeocristiana el narrador del apocalipsis es siempre un sujeto descontento frente a su situación actual. Se trata de un sujeto que ve la degradación del mundo con claridad y, por lo tanto, anuncia la llegada de una nueva era en la cual Dios enviará señales y castigará a sus súbditos antes de salvar a sus verdaderos seguidores. De esa forma, el apocalipsis también podía ser comprendido no como fuente de desesperación y miedo, sino también de alivio para los seguidores de la religión, puesto que su sufrimiento en el presente sería recompensado en el futuro, con la llegada de Dios (2). Tal abordaje es bastante útil a esta investigación en el sentido de que conecta ejemplos de escrituras apocalípticas a la sociedad y al momento político en que surgen. Al hablar del apocalipsis, mi intención es incorporar ambos matices que el término suscita, tanto su acepción escatológica como su acepción renovadora. En ese sentido, los autores que discutiré podrían alternativamente ser entendidos como sujetos que, desde su posición, usan su escritura para denunciar las contradicciones que todavía afligen a América Latina y, en última instancia, apuntar hacia algunos elementos que se destacarían en la construcción de un nuevo orden.

No obstante, el apocalipsis no se manifiesta de la misma manera en los textos que abordaré en este trabajo. En este punto, surge la cuestión del género literario. Algunas de las novelas que analizo encajarían, por ejemplo, en lo que se podría llamar, dentro de la jerarquía del gusto, la “alta literatura”. Es decir, propuestas literarias únicas que desafían las convenciones lingüísticas y de género en la discusión de sus temas relevantes y de aspiración universal. Ya otras podrían clasificarse más bien como “literatura de género” o “de nicho”, o sea, proyectos cuya forma y contenido siguen más de cerca las supuestas reglas de los géneros literarios a los

cuales pertenecen.¹ A mi parecer, tales jerarquías merman la conexión entre distintas obras y limitan el alcance de mi trabajo como crítico. ¿Cómo discutir Ana Paula Maia y Samanta Schweblin sin pensar en sus afinidades con los géneros detectivesco y gótico? ¿Cómo pensar la literatura de Pola Oloixarac y Rita Indiana sin las contribuciones de la ficción especulativa? ¿Cómo no incluir en este trabajo los textos de Erick Mota y Alison Spedding sólo porque se encuentran bajo la sección de ciencia ficción? El apocalipsis, como hilo conductor de esta investigación, es el verdadero pegamento de esta variedad de textos. El diálogo entre estas distintas tradiciones es lo que muchas veces nos revela nuevas ideas.

Dicho esto, si hay un género literario que se ocupa de la especulación acerca de futuros posibles, ya sean deseables o indeseables, éste es la ciencia ficción. Aunque, como veremos, lo más común hoy en día es retratar el fin del mundo desde una perspectiva negativa, no todos los textos que trataré podrían clasificarse como distopías, en el sentido estricto de la palabra. Por eso, prefiero discutir lo que se ha establecido en la crítica como “impulsos distópicos”, más que distopías en sí. Eso es lo que nos permite discutir textos de distintas tradiciones literarias dentro del campo de ficciones apocalípticas. Para ello, repasemos lo que la crítica literaria de la ciencia ficción nos puede decir sobre el espectro utopía/distopía.

Al tratar de impulsos distópicos, se vuelve imposible no asociarlos a la tradición de la ciencia ficción que florece a partir del siglo XIX. De hecho, la crítica se ha dedicado extensivamente a este género literario, destacándose, por ejemplo: *Metamorphoses of science fiction* (1979), de Darko Suvin, autor que subraya características importantes del género como el

¹ Rachel Haywood Ferreira (2011) y Emily Maguire (2021) nos ayudan a reflexionar acerca de la artificialidad de la separación de géneros literarios. Haywood Ferreira comenta que, aunque la fantasía y la ciencia ficción hayan gozado de poco prestigio a lo largo de la historia de la literatura latinoamericana, muchos de los autores considerados canónicos – Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes, por ejemplo – han escrito textos que podrían ser así etiquetados (10). Maguire relata que estos géneros sólo pasaron a tener más alcance cuando el mercado editorial latinoamericano empezó a categorizar cuentos y novelas abiertamente bajo estas categorías (169).

extrañamiento cognitivo y su relación con la utopía; *Science fiction: history, science, vision* (1977), de Robert Scholes y Eric S. Rabkin, quienes señalan los descubrimientos científicos que más llaman la atención de autores de ciencia ficción; y, en América Latina, *El mundo de la ciencia ficción: sentido e historia* (1992), de Pablo Capanna, uno de los primeros intentos de dibujar las bases del género desde el mundo hispánico.

Sin embargo, un análisis más sistemático de los impulsos distópicos dentro del género no se produjo hasta los años noventa, con M. Keith Booker. Para Booker (1994), la literatura distópica es una literatura fuertemente basada en la crítica a las condiciones sociales y políticas existentes, ya sea a través de un examen de las premisas utópicas sobre las cuales se construye la sociedad o a través de la extensión de estas premisas a distintos contextos que revelarán sus contradicciones de manera más clara (3). Su aportación también resulta del diálogo con grandes críticos de la modernidad. Según Booker, estos pensadores se involucran en discusiones de carácter distópico en la medida que debaten los límites y las consecuencias del pensamiento ilustrado desde finales del siglo XVIII. Friedrich Nietzsche, por ejemplo, nota las similitudes entre el pensamiento religioso y el pensamiento científico, que ha convertido la sociedad en algoritmos y estadísticas; ya Theodor Adorno critica la industria cultural y las banalidades que transmiten a la población. El autor, además, señala que no se trata exactamente de un género, sino de, como estamos utilizando en esta investigación, un impulso que puede estar presente en distintos tipos de textos (3). De ahí que en este trabajo no adopte la distopía como género literario sino como fuerza narrativa. Obras como *Habana Underguater* (2010), del cubano Erick Mota, por ejemplo, son más fácilmente identificables como distopías, pero en novelas como *Las constelaciones oscuras* (2014), donde los impulsos distópicos son más bien espectrales, esta clasificación es menos evidente. Las dos contribuyen igualmente al debate en cuestión.

En cuanto al campo de la teoría de la literatura producida en español, la crítica ha tenido preocupaciones ligeramente distintas. Puesto que en América Latina y en España la ciencia ficción no cuenta con el mismo prestigio de que goza el género en Estados Unidos e Inglaterra, por ejemplo, muchos de los esfuerzos críticos se concentran en delimitar el género y clasificar los textos que a él pertenecen. Fernando Ángel Moreno, por ejemplo, señala que, aunque la literatura fantástica haya logrado establecer sus elementos fundamentales, la ciencia ficción sigue sin delimitaciones claras en el mundo hispánico. No obstante, en su *Teoría de la literatura de ciencia ficción* (2013), a pesar de su minuciosa tipología de tiempo, espacio y personajes, el autor tampoco ofrece una definición muy operativa: “género de ficción proyectiva basado en elementos no sobrenaturales”.

Yolanda Molina-Gavilán, en su *Ciencia ficción en español* (2002), por otro lado, se acerca al tema de manera más interesante para este trabajo. Aunque también comenta la marginalidad de la ciencia ficción en el mundo hispano, prefiere no proponer definiciones categóricas del género puesto que teóricos como Tzvetan Todorov y Darko Suvin han presentado abordajes casi opuestos, pero los cuales la autora juzga complementarios². Su hipótesis preliminar es la de que es posible hacer una síntesis de tres posturas comunes respecto de la ciencia ficción hispana: que tiene la producción anglosajona como importante influencia, que es posible hablar de características propias, y que, en cada país de habla hispana, por su turno, el género también presenta sus idiosincrasias (2-3). Su obra explora los mitos (históricos, religiosos, literarios etc.) con los cuales dialoga la ciencia ficción, su potencial como comentario social, político y de género, y, finalmente, sus aportaciones e innovaciones léxicas a la lengua

² En ese sentido está de acuerdo con Pablo Capanna, para quien “en todos estos intentos de definición no hay sustanciales contradicciones; sino simplemente un énfasis distinto puesto sobre aspectos complementarios del fenómeno” (22).

española. Respecto a la imaginación apocalíptica, Molina-Gavilán analiza lo que llama ‘mitos posholocáusticos’ y destaca que estos mitos pueden ser encontrados en la producción hispana principalmente a partir de los años sesenta, como en los cuentos “Primera necesidad” (1968), del uruguayo Carlos María Federici, “La tercera fundación de la ciudad de Buenos Aires”, del argentino Emilio Rodríguez, y la colección mexicana *Más allá de lo imaginado* (1991); además de la novela *Transparencia* (1982), del cubano Ángel Arango (92). De esa manera, autores como Molina-Gavilán buscan establecer una base teórica para que los estudios críticos sobre la ciencia ficción poco a poco se establezcan en los círculos académicos del mundo hispano, generando atención hacia un género que muchas veces se percibe como extranjero pero que muchos autores hispanos de gran calidad literaria han trabajado.

Ya en la academia estadounidense, una importante crítica que se ha encargado de organizar la historia de la ciencia ficción en América Latina es Rachel Haywood Ferreira (2008). En su artículo “Back to the future: the expanding field of Latin-American science fiction”, la autora establece una cronología del género en la región, destacando tres años claves para comprender no sólo el género sino también su recepción crítica: 1875, 1957 y 2000. Frente a tales esfuerzos esenciales, críticos como Elizabeth Ginway y J. Andrew Brown (2012) han preferido evitar ejercicios descriptivos de catalogación y organización canónica en favor de otro tipo de teorización del género en América Latina. En su antología de textos críticos acerca de la ciencia ficción latinoamericana contemporánea, los autores proponen un estudio detallado de la sensibilidad de la ciencia ficción desde el punto de vista latinoamericano, es decir, una región donde el impacto de los avances tecnológicos debe ser comprendido en conjunto con su historia de desigualdades sociales, dictaduras y políticas neoliberales. Ginway y Brown destacan además

la importancia de la ciencia ficción latinoamericana en un momento en que la anglosajona empieza a evaluar su legado colonialista (10-11).

Es, por lo tanto, con este abordaje teórico que en esta investigación miro hacia la ciencia ficción latinoamericana y sus ecos en otros tipos de texto. No con la intención de clasificar qué obras pertenecen o no a este género, o agruparlas en subgéneros, sino desvelar qué tipo de sensibilidad y expresiones culturales comunican estas obras a través de sus impulsos distópicos. Se trata de textos que surgen a partir del inicio del siglo XXI, cuando muchos países de la región empiezan a sentir los efectos de la apertura política y económica tras años de dictaduras, o de batallas contra las drogas y las guerrillas internas. Tales obras, pues, revelan nuevas preocupaciones de un subcontinente cuya historia está traspasada por los choques entre los procesos modernizadores y sus diferentes culturas. En ese sentido, el impulso distópico y apocalíptico de estas obras revela nuevas actitudes, no sólo frente al mercado y a la política, sino también al medio ambiente y a cuestiones identitarias de raza y género en un contexto poscolonial, por ejemplo.

En cuanto a la elección de mi *corpus*, dada la propia naturaleza transnacional de nuestros apocalipsis contemporáneos, busqué textos de distintas tradiciones dentro de América Latina que aún así compartieran ciertas características. Como dos de los países que cuentan con las tradiciones de ciencia ficción más robustas de la región, incluyo en esta investigación una novela argentina y una cubana. Del Caribe investigo, además, una narrativa dominicana que le debe mucho a la misma tradición cubana. Asimismo, puesto que tiene rasgos muy específicos a pesar de su poca fama, quise incluir también un representante andino del género a través de la elección de una novela boliviana (aunque escrita por una autora británica). Todavía en el campo de la *ficção científica*, examino también una narrativa brasileña. Finalmente, tres de las novelas de este

corpus – aunque de manera muy amplia se acercan a la ciencia ficción, puesto que son ficciones apocalípticas – tienen muy poco que ver con el género, en comparación con las cinco anteriores. Son novelas de Argentina, Brasil y México que dialogan fuertemente con cierta tradición nacional de prestigio y cuyos autores, no por casualidad, son reconocidos como unos de los más importantes de la actualidad en sus respectivos países (los hispanos prácticamente en todo el continente y más allá), a saber, Samanta Schweblin, Ana Paula Maia y Yuri Herrera. Así, veo en este diálogo entre ciencia ficción y realismo, autores consagrados y “de nicho”, Andes y Caribe, una oportunidad para que las distintas facetas del fin de los tiempos manifiesten conexiones inesperadas y productivas. En los dos primeros capítulos de la tesis me concentro en los protagonistas de las novelas como profetas apocalípticos dotados de una sensibilidad inusual, capaces de leer las señales de la incipiente catástrofe y, a través de su relación con el ambiente y con los demás, de dejarnos entrever alternativas a estas fuerzas destructivas. Ya en los dos capítulos finales, mi enfoque sigue en las posibilidades presentadas por las acciones de los protagonistas, pero pasa a incluir también la relación que los textos tienen con los proyectos de nación desde donde se escriben. Es decir, el fin del mundo se puede experimentar de maneras individuales muy distintas, pero es importante también señalar que estos autores están íntimamente conscientes de cómo estas catástrofes reflejan y amenazan los ideales nacionales, y hasta regionales, que se han cultivado en América Latina a lo largo de los últimos dos siglos.

En el capítulo inicial, “Vacaciones suicidas y campos de gusanos: agronegocio apocalíptico”, analizamos *De gados e homens* (2013), de la brasileña Ana Paula Maia, y *Distancia de rescate* (2014), de la argentina Samanta Schweblin. En estas obras el apocalipsis se dibuja de manera todavía muy sutil. Sus señales iniciales son casi ilegibles para la mayoría de los que lo viven. Así, analizamos el punto de vista de los protagonistas de estas novelas y la relación que tienen

con el ambiente a su alrededor. En la novela brasileña, un trabajador rural lee en la inquietud inusual de las vacas que abate diariamente indicios de un desorden no sólo ambiental sino también metafísico. Ya en el texto argentino, madre e hija luchan por abandonar un pueblo vacacional cuyos campos de soja amenazan la vida de humanos y no humanos. Juntas, las novelas anuncian una zona rural plagada por ríos contaminados, paisajes vacíos, indigentes famélicos y niños deformados. Como contrapartida a esa antesala del fin del mundo, argüimos que las autoras proponen una relación más cercana al mundo no humano, una observación cuidadosa de nuestro entorno. Si las primeras señales del apocalipsis son casi imperceptibles, uno debe estar abierto a ver y a escuchar lo que comunican los animales no humanos; una debe desarrollar una mirada preventiva capaz de anticipar los peligros ambientales que nos acechan.

Ya en el capítulo dos, “La plaga somos nosotros: violencia contagiosa y apocalipsis zombi”, nuestro objeto de investigación son las novelas *La transmigración de los cuerpos* (2013), del mexicano Yuri Herrera, y *Corpos secos* (2020), escrita a ocho manos por los brasileños Luisa Geisler, Natalia Borges Polesso, Marcelo Ferroni y Samir Machado de Machado. En este caso, el apocalipsis deja su etapa inicial y se instaura de manera incontestable a través de epidemias que adquieren tintes de plaga bíblica: en el caso mexicano, una enfermedad que causa la implementación de una cuarentena generalizada; en el brasileño, un apocalipsis zombi que colapsa la unidad nacional. Los protagonistas paulatinamente se dan cuenta que sus sociedades, en realidad, ya estaban enfermas antes de la infección. En nuestro análisis, observamos que la peste suspende el funcionamiento regular de la vida y revela lo que hay por detrás del velo de la cotidianidad: sociedades sin cohesión, regidas por leyes patriarcales opresoras, donde las posibilidades de solidaridad quedan prácticamente truncadas. Frente a estos mundos disueltos, analizamos cómo estos autores plantean una revisión de las bases de sus

sociedades. En el caso mexicano, la palabra como instrumento para dirimir conflictos sociales aparece como alternativa a las disputas familiares multigeneracionales; en el brasileño, el replanteamiento feminista de la alianza patriarcal y liberal que subyuga el bienestar de la población a las vicisitudes del mercado internacional se presenta como posible solución.

Una vez explorados ciertos aspectos del preludio del apocalipsis y de su instauración en distintos entornos sociales, en esta segunda mitad de la tesis buscamos analizar propuestas de tono más político como reacción a las diferentes crisis apocalípticas. En cuanto al tercer capítulo, “De cibernets y orishas: el nuevo sueño bolivariano”, concentramos nuestra lectura en las novelas *Las constelaciones oscuras* (2014), de la argentina Pola Oloixarac, y *La mucama de Omicunlé* (2015), de la dominicana Rita Indiana. Basados en la idea de la creación de órganos transnacionales como la Organización de las Naciones Unidas en aras de promover valores como la paz y la solidaridad, discutimos las novelas en cuestión en conjunto puesto que en éstas figuran organizaciones que dialogan con la tradición instaurada por el sueño decimonónico de una América Latina unificada. En la novela argentina, los gobiernos de la llamada Latam han desarrollado una sociedad tecnológica de alta vigilancia y control de datos genéticos de su población. Ya en la dominicana, acuerdos firmados por países miembros de la Alianza Bolivariana han causado una catástrofe ambiental que pone en riesgo la vida de humanos y otros seres habitantes de la isla y del Caribe. Demostramos que, aunque la idea de una América Latina integrada política y económicamente sigue en el imaginario de autores de la región, los fantasmas de las dictaduras militares del siglo XX igualmente persisten como recordatorios de los peligros que acechan nuestros países. No es del todo sorprendente, por tanto, que estas autoras recurran a personas y seres que todavía escapan al alcance del panóptico controlador del estado: los sujetos trans y los cibernets.

El capítulo cuatro, “Hacia las estrellas: distopía caribeña, utopía andina”, busca otras conexiones entre el Caribe y Sudamérica. Nos enfocamos aquí en las novelas *Habana Underguater* (2010), del cubano Erick Mota, y *De cuando en cuando Saturnina (Saturnina from time to time): una historia oral del futuro* (2004), de la antropóloga y escritora inglesa Alison Spedding, radicada en Bolivia. Ambas novelas plasman, aunque de maneras muy diferentes, naciones que se erigen tras eventos catastróficos y cuya configuración política tiene carácter aún más especulativo que en el capítulo anterior. En el texto cubano, la isla ha sido repartida en distintos territorios dominados por organizaciones religiosas, incluyendo católicos, protestantes y santeros, y relegando al antiguo gobierno cubano a un área limitada de lo que solía ser La Habana. En el sudamericano, una revolución aymara extingue el Estado boliviano y funda una nación indígena descentralizada y sin gobierno formal. Argumentamos en este capítulo final que estos autores, ya sea desde la posición distópica o utópica del espectro, reivindican una participación política activa de sectores de la población de estos países tradicionalmente ausentes de la vida política, específicamente los aportes de las culturas afrocaribeñas y autóctonas andinas.

Finalmente, cuando propongo que la literatura ofrece alternativas en contra del apocalipsis, no lo digo ingenuamente esperando que nosotros lectores, indignados con las injusticias plasmadas en estas novelas, nos transformemos en una turba armada y sacrifiquemos al ogro del pueblo. Más bien, me refiero a la línea de investigación desarrollada por autores como Patrick Murphy (2015), quién se pregunta si la literatura y la ecocrítica pueden considerarse formas de activismo. Según el autor – aunque *stricto sensu* la respuesta sea negativa – el arte y la ecocrítica contienen un elemento “propagandístico” y “agitador” que contribuye al éxito potencial del activismo a través de su efecto en la conciencia social (16). La literatura y el

cine, en su repetición y variación de temas, son entonces medios de transmisión ideales porque el compromiso afectivo e intelectual que exigen de lectores y espectadores puede tener un impacto duradero (xv). No será una novela la que nos salvará de condiciones climáticas extremas o de gobiernos totalitarios genocidas. Sin embargo, el arte, en su cualidad representativa de horizontes políticos posibles, puede darnos valiosas pistas en un mundo donde la catástrofe parece inevitable.

CAPÍTULO 1. VACAS SUICIDAS Y CAMPOS DE GUSANOS: EL AGRONEGOCIO APOCALÍPTICO

Si son cuatro los jinetes que anuncian el apocalipsis contemporáneo, dos de ellos seguramente son la ganadería y la agricultura industriales. Está claro el rol decisivo que estas actividades económicas juegan en la intensificación de la crisis ecológica que combatimos en este siglo. La liberación de gases del efecto invernadero y el elevado consumo de agua, por ejemplo, contribuyen directamente al aumento desproporcionado de la temperatura y a los cambios climáticos que han alterado de manera acelerada la actividad del planeta (Watts). La literatura latinoamericana contemporánea obviamente no ha ignorado estos problemas y ha discutido los nuevos impactos del capitalismo reciente sobre el medio ambiente.¹ Este capítulo se enfocará en la discusión de dos importantes novelas de la última década: *De gados e homens* (2013), de la brasileña Ana Paula Maia, y *Distancia de rescate* (2014), de la argentina Samanta Schweblin. Estas novelas presentan no sólo el principio de un apocalipsis ambiental sino también maneras de combatirlo a través de una lectura atenta de lo apenas legible, a través de la comprensión de una realidad huidiza que los sentidos no captan fácilmente.

La ganadería y la agricultura a escala industrial en estos dos países han tenido importancia económica destacada. Con respecto a Brasil, la segunda mitad del siglo XX fue un momento clave para la expansión del agronegocio de carne bovina. Los gobiernos militares, interesados en el desarrollo del interior del territorio, crearon instituciones como la Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária (EMBRAPA), en 1973, y un sistema de crédito para

¹ Algunos ejemplos en distintas regiones incluyen el uso de pesticidas en la producción agrícola como en *Fruta podrida* (2007), de la chilena Lina Meruane; y el avance del turismo sobre las costas caribeñas como en *Arrecife* (2012), del mexicano Juan Villoro, y *La perra* (2017), de la colombiana Pilar Quintana.

productores rurales que incentivaron el crecimiento de la industria cárnica (Brisola 32). Durante este periodo, era necesario invertir en la producción de alimentos para atender la demanda cada vez más grande de los centros urbanos (33). En los años noventa, la estabilidad económica, derivada de la redemocratización y del Plano Real, facilitó la inversión en tecnologías más avanzadas y la expansión de los ingresos, no sólo en el mercado interno sino también en el sector de exportaciones. Ya en el 2002, el volumen de carne bovina exportada llegaba a 930 mil toneladas al año (34). Luego, las políticas gubernamentales del Partido dos Trabalhadores priorizaron el sector de exportación, y la actividad ganadera siguió creciendo para satisfacer la demanda internacional. En 2004, Brasil superaba ya a Australia como el mayor exportador de carne bovina del mundo (35), y, en 2015, contaba con más de 200 millones de cabezas de ganado. Es decir, una proporción de uno por uno con respecto de la propia población del país (25). El éxito de la ganadería brasileña ha alcanzado incluso la esfera política. En el Congresso Nacional se ha formado una *bancada ruralista*, un frente político en las cámaras del poder legislativo que actúa bajo los intereses de la élite agraria (Tormaid). De hecho, los incendios que han afectado vastas áreas de la Amazonía y del pantanal brasileños en los últimos años están ligados a la actuación de este grupo y al gobierno del presidente Jair Bolsonaro (Shalders). Es en este contexto de prosperidad económica y expansión industrial que Ana Paula Maia publica *De gados e homens*, una novela que se enfoca en una región donde los animales empiezan a suicidarse mientras la demanda por ganado crece a causa de la multiplicación de fábricas de hamburguesas.²

² En Argentina la producción y el consumo de carne vacuna es igualmente importante. En 1964 el país contaba con 42,3 millones de cabezas de ganado, cifra que creció un 25,3% en los cincuenta años siguientes, cerca de 0,48% al año. Es interesante notar, sin embargo, la disparidad en el consumo de carne entre Argentina y Brasil. Mientras en Brasil, entre 1990 y 2015, el consumo anual promedio por habitante fue 36,7 kg, en Argentina el promedio registrado llegó a 64,2 kg (Brisola 26).

Con respecto a la historia de la soja en Argentina, el monocultivo ya formaba parte de la economía nacional en los años setenta. Sin embargo, no es hasta los noventa que el producto adquiere protagonismo. En el contexto de la creación del Mercado Común del Sur (MERCOSUR) y de la adopción de medidas neoliberales tales como el cambio fijo, la liberalización monetaria, la especulación y la flexibilización de leyes laborales, la soja genéticamente modificada (GMO) llegó a los sembradíos de la pampa argentina en 1996 (Hender). Producidas por la compañía estadounidense Monsanto, entonces blanco de múltiples controversias, las semillas GM Roundup Ready (RR) eran resistentes a uno de los herbicidas más populares del mercado, el glifosato, producido por la misma empresa (87). Las semillas se esparcieron rápidamente por los países miembros del MERCOSUR y, actualmente, en el 99% de las tierras destinadas al cultivo de soja en Argentina se utilizan semillas genéticamente modificadas (Hernández). Esa expansión formaba parte de un conjunto de medidas adoptadas por el gobierno argentino para convertir al país en uno de los mayores exportadores de soja del mundo. El mercado se abría a empresas de origen extranjero, se extinguían aranceles, y el campo se mecanizaba impulsado por la introducción de nuevas tecnologías en todos los sectores de producción. La economía sojera pronto se convirtió en punta de lanza de la recuperación económica argentina tras la crisis del 2001 (32). En efecto, en 2013 Argentina ya era líder en el mercado de exportación de harina de soja, representando casi el 57% de todas las exportaciones en el mundo, mientras que Brasil y Estados Unidos juntos correspondían al 44% del mercado (34).

Pronto, sin embargo, comenzaron a surgir los primeros efectos perjudiciales de la introducción de este producto en las zonas rurales del país. La expansión del monocultivo implicó degradación ambiental, deforestación, contaminación del agua y del suelo, y daños a la

flora y a la fauna (Torrado). Comunidades cercanas a los sembradíos empezaron a notar cada vez más casos de abortos espontáneos, malformación en recién nacidos y enfermedades respiratorias (173). Paradigmático es el caso del Barrio Ituzaingó Anexo, en Córdoba, cuyos residentes verificaron un incremento alarmante de personas con cáncer a partir de 2002. Siete años después, tras una investigación científica, el gobierno finalmente declara la comunidad como zona contaminada por un cóctel de metales pesados y pesticidas presentes en el suelo y en el agua (176). No obstante, hasta hoy la población demanda al Tribunal Superior de Justicia una respuesta para las víctimas de contaminación por fumigación aérea en los alrededores del barrio. *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, se publica en 2014 y presenta las mismas preocupaciones. En la trama, la protagonista y su hija intentan sobrevivir a la contaminación por herbicidas en un pueblo veraniego cuya economía se centra en el cultivo de soja.

Los efectos nocivos de la expansión de estas industrias conforman lo que el sociólogo alemán Ulrich Beck, a finales de los años ochenta, caracterizó como la “sociedad (industrial) del riesgo”. Se trata de un nuevo momento de la sociedad industrial que en el siglo XIX había, por su parte, desplazado a la sociedad agraria en las economías más desarrolladas de Europa y Norteamérica (16). Tomando en consideración la carrera nuclear de la Guerra Fría y accidentes como el de Bhopal, en 1984, y el de Chernóbil, en 1986, Beck propone que en la sociedad del riesgo el capitalismo ya no emprende simplemente un embate en contra de la naturaleza (que debe ser dominada) y de la miseria (que debe ser erradicada a través del progreso técnico-económico), sino que también enfrenta los daños y los riesgos que él mismo ha ocasionado (26). En otras palabras, ya no es posible descartar la contaminación, las enfermedades y los accidentes como *efectos secundarios* del modo de producción capitalista. De la misma forma que el sistema genera y distribuye riquezas, éste genera y distribuye también riesgos.

Aunque Beck no se refiere exactamente al capitalismo periférico de América Latina, en *De gados e homens* y *Distancia de rescate* podemos verificar una de las principales preocupaciones del sociólogo: la “ilegibilidad” de los riesgos. En la novela de Maia sólo el protagonista es capaz de percibir desde el principio la conexión entre el comportamiento anormal del ganado, la contaminación del río y la matanza de animales en la industria de la carne. En el caso de Schweblin, la desesperación de la narrativa reside en la búsqueda por el momento exacto de la contaminación por herbicidas, en un momento indefinido del pasado, ajeno a la percepción del personaje principal. Beck subraya que estas señales escurridizas del riesgo generan nuevas necesidades. Es decir, si no podemos captar los riesgos a través de los sentidos, debe haber una articulación “entre ciencias de la naturaleza y ciencias del espíritu, entre racionalidad cotidiana y racionalidad de los expertos, entre interés y hecho” (35). Es más, estos riesgos ya no se refieren a la temporalidad inmediata de los minutos y segundos que la productividad capitalista exige. Los daños causados por la radioactividad y los pesticidas, por ejemplo, pueden no manifestarse hasta años – o hasta generaciones – después de la contaminación. En este sentido, las novelas en cuestión nos permiten polemizar el futuro de sus universos ficcionales. ¿Hasta cuándo el río soportará el descarte de vísceras y cadáveres de animales? ¿Qué tipo de futuro tendrá una generación de niños deformados por los pesticidas?

Ahora bien, en los estudios literarios, el concepto de Ulrich Beck despliega un tipo de interpretación que Molly Wallace (2016), por su parte, denomina *risk criticism*, o “crítica del riesgo”. Al actualizar las preocupaciones de la era nuclear – como la imposibilidad de representación del apocalipsis – en conjunto con la ecocrítica contemporánea, la crítica del riesgo ofrecería la posibilidad de teorizar los grandes peligros, o “*megahazards*”, del presente. Esto implicaría tener en cuenta esas “temporalidades del riesgo”, o sea, la noción de que uno se

arriesga inconscientemente y que la confirmación de la existencia del peligro es siempre *a posteriori* (4). La literatura, como campo de representación de lo simbólico se convierte en herramienta capaz de imaginar catástrofes y riesgos de los cuales nosotros ni siquiera estamos conscientes todavía. Este primer capítulo se encarga de discutir las tragedias no anunciadas de la sociedad del riesgo a principios del siglo XXI en estas dos novelas latinoamericanas contemporáneas. Proponemos que, en la antesala del apocalipsis, sólo un número limitado de personas posee la sensibilidad que les permite percibir las señales de la desgracia inminente y contrarrestar sus efectos, aunque en el desenlace cualquier posibilidad real de cambio se queda truncada. Los protagonistas, al refinar su interacción con el mundo no humano, se adentran en una temporalidad apocalíptica: con un mal presentimiento, se percatan de que sus apuros presentes son sólo el prólogo de algo más grande y de que no tienen condiciones concretas de alertar a sus pares.

Entendemos el apocalipsis en la literatura como una secularización de la narrativa judeocristiana del fin del mundo, un cataclismo que destruirá la Tierra y el orden social establecido. Pese a que originalmente se tratara de un instrumento pedagógico que les daba esperanza a los que tenían fe (Focant 37), se ha leído la narrativa apocalíptica también como denuncia del statu quo. Su narrador es una figura subversiva que espera la intervención divina en la historia humana, la superación de un mundo corrupto y la llegada de un reino nuevo y trascendental (Parkinson 2). Merece la pena recordar el origen griego de la palabra *apokálipsis*: descubrir, revelar (10). Los protagonistas de estas novelas, atentos a sus entornos, son a su manera profetas del fin de los tiempos. Así, en contra de las fuerzas apocalípticas del agronegocio, *De gados e homens* y *Distancia de rescate* representan distintas prácticas de cuidado que implican una relación más cercana al medio ambiente.

Las prácticas radicales de cuidado, o *radical care* en inglés, se conceptualizan como un conjunto de estrategias vitales, pero subestimadas, para soportar mundos precarios en el contexto de movimientos sociales y políticas gubernamentales (Hobart 2). Los personajes literarios aquí discutidos nos dan algunas pistas acerca de cómo funcionarían tales estrategias: en la novela brasileña, éstas están ligadas al gesto retórico hacia la posibilidad de comunicación con animales no humanos, incluso en el caso extremo de su sacrificio en un matadero; ya en el caso argentino, como una madre que anticipa el peligro cerca de su hija, estas estrategias se refieren a una actitud preventiva y defensiva acerca del riesgo ambiental. Lado a lado, estas novelas evocan un paisaje de ríos sangrientos y campos secos ocupados por los miserables, los enfermos y los muertos. Pero vale la pena recordar que la definición de Hobart de prácticas radicales de cuidado atañe no tanto a la lucha en contra de un mundo precarizado sino más bien a la supervivencia frente a este: debido a obstáculos socioeconómicos y sanitarios, los protagonistas en cuestión no logran cambiar nada efectivamente. Aun así, desconcertados por los daños abrumadores, ellos les permiten a sus lectores vislumbrar no sólo una manera de mirar al mundo sino también una forma de (intentar) contrarrestar su destrucción y de fortalecer los lazos entre humanos y no humanos.

ELLAS PERDIERON SU NORTE

Nacida en 1977, en el estado de Rio de Janeiro, Ana Paula Maia inició su carrera literaria en el 2003 con la novela de formación *O habitante das falhas subterrâneas*, acerca de un joven explorador de las noches *cariocas*. Años más tarde, consagra su estilo propio a través de la publicación de “A saga dos brutos”, una trilogía compuesta de dos novelas cortas, *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* y *O trabalho sujo dos outros* (ambas del 2009), y una novela

más larga, *Carvão animal* (2011). Su narrativa se vuelve entonces hacia un realismo más crudo, donde sus personajes, aplastados por las exigencias laborales desde los márgenes de la sociedad moderna, negocian los límites de su humanidad. En la década del 2010, su escritura se populariza no sólo por los galardones literarios que recibe sino también por su trabajo como guionista de cine y de televisión (más recientemente en la serie *Desalma*, producida por Rede Globo).

En abril de 2020, en su participación en el Na Janela: Festival de Literatura Brasileira, promovido por la editorial brasileña Companhia das Letras, Maia aclara que la novela aquí analizada, *De gados e homens* (2013), es el primer volumen de una serie apocalíptica también compuesta por *Enterre seus mortos* (2018) y por *De cada quinhentos uma alma* (2021). Edgar Wilson, quien también ya había aparecido en novelas anteriores, es el protagonista de esta serie de libros y, con su ética laboral y su relación especial con los animales no-humanos, navega las vicisitudes de un paisaje brasileño decadente donde las aguas burbujean con la sangre de vacas muertas, piedras caen del cielo diariamente y los cadáveres pueblan las orillas de las carreteras. Desde la pantalla de su computadora – como en varios festivales organizados en tiempos de COVID-19 – Maia comenta su visión del apocalipsis:

eu também não vejo o fim do mundo como um meteoro que vai cair, como um grande acontecimento, um grande abalo. Mas eu acho que as coisas vão dar sinais na natureza, sutilmente [...] de como o mundo vai sucumbindo, de como a sociedade vai sucumbindo. E sempre de uma forma muito sutil, de uma forma muito sinuosa.

De hecho, se podría afirmar que una pequeña constelación de novelas apocalípticas de este tipo está en gestación en la literatura brasileña contemporánea, incluyendo obras como *Meia-noite e vinte* (2016), de Daniel Galera; *A morte e o meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron; y *Corpos*

secos (2020), analizada en el capítulo siguiente y escrita a ocho manos por Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso y Samir Machado de Machado.

La obra de Ana Paula Maia ha atraído la atención de la crítica en los últimos años, la cual ha destacado distintos aspectos de sus novelas. Jéssica Casarin (2018) explora la violencia y las desigualdades sociales en *De gados e homens* e interpreta al protagonista Edgar Wilson como un hombre que ha perdido su conciencia, asesinando indistintamente a hombres y a animales.

Karina Vicelli (2015) analiza la novela desde la tradición realista-naturalista brasileña, señalando la relación que ésta guarda con el género policiaco desarrollado por Maia. Por otro lado, Rafael Silva (2019) hace un análisis marxista y estudia el texto desde la precarización del proletariado, el cual no puede consumir el producto que es fruto de su propio trabajo. En cuanto a Ricardo Barberena (2016), su análisis se basa en el concepto de hipermodernidad y cómo la obra de Maia escenifica la abyección y la podredumbre generada por las sociedades modernas. El abordaje que nos interesa en este trabajo, sin embargo, es el abordaje ecocrítico desarrollado por investigadores como Leila Lehnen (2020), quién destaca no sólo la crisis ambiental que el capitalismo ha causado en el paisaje brasileño sino también los límites difusos entre los mundos de lo humano y lo no-humano presentes en las novelas de Maia. Aquí entendemos que en *De gados e homens*, para comprender el apocalipsis en sus señales iniciales casi imperceptibles, una atención especial al mundo no humano es fundamental. Eso significa que Edgar Wilson, al preocuparse por el alma de los animales que abate diariamente e intentar penetrar la oscuridad de su mirada, reconoce tanto la exploración despiadada de la industria cárnica como la capacidad animal de producir mensajes. En este caso, los mugidos de las vacas mientras eligen la muerte son las trompetas del fin de los tiempos. Trompetas que al parecer sólo el protagonista escucha. Aunque ciertos eventos inexplicables empiezan a suceder alrededor de los personajes, la mayoría

sigue sus vidas como si no se tratara de sucesos extraordinarios con consecuencias serias. El protagonista, sin embargo, por tener una relación más cercana a los animales y al medio ambiente, se percata de que estos sucesos son en realidad síntomas de algo más allá de la realidad inmediata, de que algo más grande está por detrás de estas pequeñas catástrofes cotidianas que empiezan a multiplicarse. Vivir y percibir el apocalipsis conlleva una lectura de sus indicios más sutiles. El sacrificio animal, la explotación laboral, las vacas que no pastan hacia el norte, las rosas color de sangre, el río salado: hay un hilo que conecta las tragedias cotidianas.

En *De gados e homens* el lector de Maia se reencuentra con Edgar Wilson trabajando para Seu Milo, en un matadero de una zona rural llamada Vale dos Ruminantes, en una región no identificada de Brasil.³ La función del protagonista como *atorrador* es aturdir al animal antes de la matanza, golpeándole la cabeza para que se desmaye. De acuerdo con su ética, Wilson trata de hacerlo de manera que sientan el menor dolor posible. La acción de la novela despegas, sin embargo, cuando el matadero recibe nuevos especímenes extranjeros y las vacas empiezan a suicidarse misteriosamente (chocando contra un muro, ahogándose y saltando de un precipicio), lo que motiva a Edgar Wilson y a sus compañeros, Helmuth y Bronco Gil, a investigar las causas detrás de esas muertes. En el trasfondo de esa investigación está la operación diaria de un matadero. Maia desmenuza no sólo los distintos departamentos de la empresa – describiendo la decapitación de los animales, el corte de la carne, la separación de vísceras, el descarte de los cadáveres y el transporte hasta la fábrica de hamburguesas – sino también los personajes que ahí trabajan.

³ El personaje ya había aparecido en textos anteriores del universo literario de la autora como las novelas *Guerra dos bastardos* (2007) y *Carvão animal* (2011).

La investigación de los misteriosos suicidios de las vacas revela mucho del ambiente donde sucede la acción. Al intentar destapar el origen del misterio, los personajes constatan el estado deplorable del Rio das Moscas, cuyos altos niveles de sangre animal le han salado las aguas; descubren que los mataderos vecinos han sido abandonados por razones inconclusas; y atestiguan la miseria en la que viven los desposeídos del área, obligados a alimentarse de carne de mala calidad, la carne de animales que llegan muertos al matadero. La novela cierra finalmente cuando Edgar Wilson y sus colegas se encuentran impotentes frente al impulso de muerte de decenas de animales. Las vacas empiezan una peregrinación, escapándose del matadero y dirigiéndose hacia el precipicio más cercano. Los animales saltan de las alturas y mueren en el valle. Mientras tanto, sin poder hacer nada para evitarlo, los trabajadores atestiguan horrorizados, y sobre todo perplejos, el suicidio colectivo. Harto del trabajo en este matadero de Seu Milo, Edgar Wilson se despide y parte hacia un matadero de puercos que acaba de abrirse en la región.

Más allá de la clasificación de la novela por parte de la autora como novela apocalíptica, el texto mismo compone el escenario de preanuncio del fin del mundo a través de dos elementos esenciales: la degradación del mundo no-humano y las referencias a la cosmogonía cristiana. Si consideramos que *De gados e homens* toma prestada de la novela negra la estructura de investigación y resolución de un misterio (Vicelli), podemos afirmar que ese misterio comienza con la llegada del rebaño de vacas libanesas al matadero.⁴ El evento perturba la operación diaria de la empresa, la cual en el clímax de la novela debe paralizar la producción completamente a causa de los sucesos extraordinarios. El primer indicio del desequilibrio de los animales es el aislamiento de las vacas israelíes mezcladas por accidente con el rebaño de vacas libanesas

⁴ Además de la influencia de la novela negra en Maia, Vicelli menciona lo *kitsch* y la tradición realista brasileña desde Machado de Assis a Rubem Fonseca que informan su escritura (5).

recién llegadas. “Observa três vacas recuadas, num canto, com as faces muito próximas, como se confabulassem. Uma quarta vaca se aproxima e toma posição semelhante às outras três. [...] As vacas em maior grupo mugem com força e se recusam a aproximar-se das outras” (52). Días después, el protagonista nota otra anormalidad en el comportamiento de los animales. Según Edgar Wilson, las vacas siempre pastan hacia el norte, pero en ese momento están pastando hacia el oeste. “Não sei... nunca vi isso acontecer... elas perderam o norte. Isso não é nada bom” (60). El hecho de que las vacas actúen “como si confabularan” o como si “hubieran perdido el norte” es uno de los indicios del tratamiento de la novela respecto al rol de los animales y su percepción más aguda que la humana en ese momento de preámbulo apocalíptico.

El extrañamiento suscitado por sus presuntas confabulaciones o falta de dirección no se compara, sin embargo, a la perplejidad que sus suicidios causan en los trabajadores del matadero. En el primero de ellos, “A vaca inicia uma corrida desesperada em direção ao matadouro emitindo um longo mugido, que soa desafiador, e só para quando se lança de cabeça contra uma parede com tamanha força que seu corpo chega a se levantar do solo e cai debatendo-se até não emitir mais nenhum mugido” (64). Luego, encuentran una vaca ahogada (86) y cerca de veinte otras desaparecen sin dejar rastro (98), hasta que por casualidad las encuentran muertas en el valle (106). Finalmente, la atmósfera de incomprensión y perplejidad se completa cuando, impotentes, los vaqueros no pueden hacer más que mirar a las vacas restantes que logran escaparse y encaminarse a la muerte en el mismo precipicio:

Os três homens decidem apenas observar o movimento tranquilo do gado e, quando todas saem do galpão, eles as seguem à distância. A primeira vaca pula e logo depois a segunda. Bronco Gil tenta evitar, mas é impedido por Edgar e Helmuth, que decidem

apenas assistir ao espetáculo de horror. E assim, uma seguida da outra, até que todas se lancem no abismo após emitir um longo mugido. (111)

Se trata de un momento emblemático donde los humanos, paralizados por el espanto, sólo tienen la opción de observar a estos sujetos no humanos quitarse sus propias vidas de manera absolutamente dramática. Se trata igualmente del momento en el que al menos otro humano además de Edgar Wilson – quien a lo largo de toda la novela es el único que sospecha que hay algo más allá de lo insólito por detrás de los sucesos recientes – se percata de que las vacas, en realidad, están huyendo de sus verdaderos depredadores, los humanos. Bronco Gil, quién anteriormente creía que había algún depredador (no humano) asustando a las vacas, comprende que éstas cometen suicidio porque su explotación por parte de los humanos ha alcanzado tal nivel que la muerte es preferible a los cuchillazos y martillazos del matadero. “Você ainda não entendeu, Helmuth? Não entendeu quem é o predador? — diz Bronco Gil olhando Helmuth fixamente” (112). “Se eu estivesse no lugar delas é pra onde eu iria”, concluye Edgar Wilson (111). Hay aquí una convergencia de dos factores que causan extrañamiento en el lector, clausurando la lectura de la novela con incertidumbre y un mal presentimiento. Por una parte, se frustra el elemento de resolución del misterio típico de la novela negra. Aunque se desvele el paradero de las vacas desaparecidas, su suicidio colectivo representa un perjuicio para el matadero. Por otra, permanece la duda acerca de lo que desató los sucesos anteriores. Es decir, no hay garantía de que lo que ocurrió una vez no volverá a suceder en el futuro. Al contrario, la promesa de aumento de la demanda de carne en la región sugiere que el ciclo de muerte y matanza en el que se inserta el matadero igualmente se intensificará.

Es importante recordar que, aunque Edgar Wilson es el único que le atribuye causas más metafísicas a la incomodidad vacuna, sí hay señales de degradación ambiental que son evidentes

a todos a su alrededor. La contaminación del Rio das Moscas, por ejemplo, es una interrogante más discernible que el impulso de muerte de las vacas. En una de sus excursiones, los vaqueros verifican el estado de las aguas. “É o sangue, é isso que tem contaminado o rio — diz Bronco Gil analisando o cheiro da água e experimentando com a ponta da língua o seu sabor. — Tá salgada — ele fala. Experimenta novamente e certifica-se ao gritar: — A água tá salgada” (100). La experiencia sensorial es lo que permite la constatación empírica de la contaminación del río, donde los peces están muertos y las rosas de las orillas tienen el color de la sangre. El pasaje invoca el olfato y el paladar como herramientas todavía útiles de apreciación del ambiente. El comportamiento de las vacas, por otra parte, ya no es tan legible, por lo menos hasta finales de la novela. Si en la sociedad del riesgo los riesgos no se presentan a los sentidos, sino que dependen de la ciencia para manifestarse (Beck 28), *De gados e homens* escenifica una sociedad que vive justamente esta transición donde ciertos daños y amenazas pueden ser captados a través de los sentidos y otros ya pertenecen a otro plano de comprensión. Lo que ambos tipos de daño conforman en la novela es un ambiente de desolación donde escasean ganado, agua potable y trabajo, algo no muy distinto al paisaje árido y vaciado de distopías apocalípticas y no muy distinto de la zona rural plasmada en *Distancia de resgate*.

Más allá del impacto de la destrucción ambiental, el narrador de Maia concluye su pintura apocalíptica a través de descripciones recurrentes del vasto cielo del Vale dos Ruminantes, las cuales dotan la historia de una sensación de lo sublime, como si la empresa humana fuera insignificante en comparación a la magnitud atemporal del cielo. Con una prosa de oraciones cortas y un número limitado de adjetivos y adverbios, el narrador en tercera persona, heredero del modernismo brasileño de los años 1930, describe escenas en las que el “crepúsculo abre fendas avermelhadas no céu, como fissuras em um vulcão” (27). Así, al privilegiar el tiempo geológico

del volcán en este pasaje, el lenguaje cuestiona narrativas occidentales antropocéntricas y deja entrever un mundo más allá de la experiencia humana. De hecho, más de una vez el narrador subraya la distinción entre cielo y tierra (61), como si la función del sol, al iluminar el paisaje árido, fuera separar los dos dominios. La importancia de esa separación se confirma en la noche. “Nem a lua consegue fazer distinguir céu e terra. É como se a imensidão tivesse engolido o vale, é como se Edgar Wilson estivesse dentro da barriga de Deus, no princípio da criação, quando tudo era treva” (64). En ese punto, merece la pena recordar las líneas iniciales del texto bíblico: “Al principio Dios creó el cielo y la tierra. La tierra no tenía forma; las tinieblas cubrían el abismo” (*Biblia*, Gen. 1.1). La referencia directa al libro de Génesis no sólo refuerza la conexión de la novela con la tradición judeocristiana, sino también subraya el apocalipsis como una especie de regreso al caos inicial del universo. De hecho, la cita de la novela se encuentra al final del capítulo cinco, el capítulo que menciona el aumento en los casos de aborto entre las vacas, la situación miserable de la población que mendiga carne podrida y, principalmente, el primer suicidio vacuno. Se trata de un punto clave del texto en el que las señales que se esparcían a lo largo de la primera mitad de la novela terminan de juntarse con la sensación del protagonista de que ha vuelto a “la barriga de Dios”, al estadio inicial de desorden del mundo. Si, por un lado, eran los seres no humanos los que hasta el momento podían presentir la llegada del apocalipsis, ahora le toca al protagonista la sensación de que algo esencial en el funcionamiento de la tierra no ocurre como antes. Como mencionamos anteriormente, no es hasta el final de la novela que otro humano empieza a entender lo que está pasando.

La confusión que trae la llegada de la noche, literal y figurativamente, se traslada también a las fronteras entre humanos y no humanos. En distintos puntos comenta el narrador que no es fácil distinguir hombres y ganado, ya sea por su capacidad cognitiva (38), por el ambiente de

explotación que mata a ambos (68), o incluso por su olor: “Ambos os confinamentos, de gado e de homens, estão lado a lado, e o cheiro, por vezes, os assemelham. Somente as vozes de um lado e os mugidos do outro é que distinguem homens e ruminantes” (20). Pero es necesario señalar que la novela nunca llega a proponer la superación de estas fronteras difusas. No hay espacio utópico donde humanos y no humanos compartan una relación más horizontal. Sin embargo, el texto constantemente cuestiona y refuerza la jerarquía entre especies, lo que le permite al lector entrever una posición en la que humanidad y animalidad se pueden confundir (Lehnen 27). Enfoquémonos entonces en la relación entre Edgar Wilson y el ganado desde el punto de vista de los estudios animales.

De gados e homens ficcionaliza la crisis en el centro de lo que Giorgio Agamben (2006) llama “la máquina antropológica”. Para el filósofo, el Occidente, desde la Antigüedad hasta el mundo moderno, ha desarrollado distintos recursos discursivos para justificar la diferencia, y la consecuente dominación, humana sobre los demás seres del mundo. En la era moderna, por ejemplo, el sistema cartesiano plantea dicotomías como cuerpo/mente y hombre/animal que no se cuestionan hasta el siglo XX. Agamben identifica ahí un aislamiento artificial del no-humano dentro del propio ser humano, una exclusión que entiende el animal como un autómatas, privado de lenguaje y de *logos* (75). Es decir, el cuerpo está relegado al ámbito de la fisiología, donde se ejecutan funciones básicas como la nutrición y la reproducción. A los animales les es negada la capacidad de *responder*, estrictamente entendida como el uso de la razón, más allá de una *reacción* instintiva al ambiente. Para el pensador italiano, es necesario detener esta máquina que era tras era ubica al ser humano en el rango superior de la jerarquía de los seres vivos. Más vale comprender las razones políticas por detrás de la separación entre cuerpo y mente que buscar el entendimiento metafísico de su conjunción (35).

Jacques Derrida (2008) coincide con Agamben en que en los últimos doscientos años los avances científicos e industriales han cambiado aún más nuestra relación con los no-humanos. Avances en la genética, la medicina, la pecuaria y la industria textil, por ejemplo, han intensificado la dominación de los humanos sobre los demás animales. Derrida, basado en las ideas de Bentham acerca de la capacidad animal de sufrir, propone una comprensión más bien pasiva de lo que compartimos nosotros humanos y los otros seres. En vez de perpetuar el sistema cartesiano exclusivo en el que humanos se distinguen de otros animales a través de sus capacidades (de pensar, de hablar), valdría la pena formular un sistema en el que nos entendemos a todos como seres *expuestos*, vulnerables a las vicisitudes del ambiente, y, en última instancia, a la muerte (44). Para Derrida, la gran falla de la filosofía occidental, de Aristóteles a Heidegger, es que los filósofos nunca se han “visto *vistos*”, o sea, nunca se han imaginado como interlocutores, como seres interpelados por los otros animales (29). Pensarnos como seres expuestos y vulnerables conllevaría entender que también somos seres vistos e indagados por los demás seres. Ésta es justamente la característica que le permite a Edgar Wilson establecer una conexión con las decenas de animales que abate diariamente.

El protagonista de *De gados e homens* entiende esa vulnerabilidad de la vida y, aunque ocupa el rol de verdugo en la cadena de producción, lo hace con la conciencia de que debe respetar el alma del animal en el momento de su muerte. No sólo respetar, sino de alguna manera cuidarle la muerte para que ésta le cause el menor dolor posible: “O que Edgar Wilson faz é encomendar a alma de cada animal que abate e fazê-lo dormir antes de ser degolado. Não sente orgulho do trabalho que executa, mas se alguém deve fazê-lo que seja ele, que tem piedade dos irracionais” (13). Su “piedad de los irracionales” no deja de ser algo paternalista, pero ese compromiso suyo con la “matanza humanizada” se revela también a través del asesinato de su

colega *atordoador*, Zeca. Edgar Wilson mata a Zeca fríamente porque no puede aceptar la falta de respeto del joven, quien mata a los animales por placer, de la manera más dolorosa posible. Este episodio se podría leer como un indicio de la personalidad alienada de Edgar Wilson, producto de un sistema capitalista que barbariza a los hombres (Casarin 86). Nuestra lectura, por otro lado, tiene que ver con la ética laboral que desarrolla el personaje a lo largo de su carrera de *atordoador*, después de matar probablemente miles de animales. Es notable el paralelismo entre cómo mata al ganado y cómo mata al colega. Sobre su profesión, describe el narrador: “Com o polegar lambuzado de cal, faz o sinal da cruz entre os olhos do ruminante e se afasta dois passos para trás. É o seu ritual como atordoador. Suspende a marreta e acerta a fronte com precisão, provocando um desmaio causado por uma hemorragia cerebral” (12). Luego, al final del mismo capítulo leemos sobre el asesinato de Zeca:

Com a marreta, sua ferramenta de trabalho, acerta precisamente a fronte do rapaz, que cai no chão em espasmos violentos e geme baixinho. Edgar Wilson faz o sinal da cruz antes de suspender o corpo morto de Zeca e o enrolar num cobertor. Nenhuma gota de sangue foi derramada. Seu trabalho é limpo. No fundo do rio, com restos de sangue e vísceras de gado, é onde deixa o corpo de Zeca, que, com o fluxo das águas, assim como o rio, também seguirá para o mar. (21)

Es significativo que Edgar Wilson no abata a Zeca de la misma forma que el colega abate el ganado. El protagonista de Maia le concede a su víctima lo que ésta en vida no les concedía a los animales. Más allá de una confusión entre humanos y no humanos, lo que está en juego en el asesinato de Zeca es más bien el control que desea tener Edgar Wilson sobre la muerte de los seres que éste ve como irracionales, vulnerables, victimizados por un sistema que los mata a escala industrial. Eso no quiere decir, claro está, que la novela equipare, o normalice, la muerte

de un ser humano a la de un no humano. Lo que sí se construye, sin embargo, es una coherencia interna de la lógica laboral del protagonista, desde su limitadísima esfera de influencia en la cadena productiva. Edgar Wilson tiene plena conciencia de que sus actos son condenables. No obstante, más allá de la esfera legal, las preocupaciones del personaje son más bien metafísicas. El *atordoador* sabe que sus acciones en el plano físico lo impedirán de encontrarse con el Creador un día. Para él, la violencia de que se sirve diariamente constituye un pecado del cual jamás se redimirá (85). De ahí la importancia del cielo en la narrativa. Edgar Wilson cree que Dios “está nos lugares altos e que Ele se ergue todos os dias com o sol” (85). Su gusto por admirar el cielo y la luz, por lo tanto, tiene que ver con su fatalismo respecto del futuro tras la muerte, futuro que asocia con la oscuridad de una mina de carbón.

Más que un aprecio por la vida animal, lo que el personaje entiende es más bien la apertura de que habla Derrida, una apertura hacia el Otro que reconoce la vulnerabilidad compartida entre los seres. Hay un esfuerzo por parte del protagonista de mirar al animal e intentar descifrarlo. Cuando está entre las vacas, el protagonista “cicia, enquanto suavemente pisa no solo, deixando-se tornar parte do rebanho” (52). Esta técnica de camuflaje – que involucra un balbuceo suave y pasos ligeros – establece el *rapport* único que desarrolla con los animales, de cuyo rebaño pasa a formar parte. No obstante, las diversas menciones a la mirada insondable de las vacas nos revelan que el protagonista no puede ir más allá de la apertura retórica. La novela, sin embargo, presenta un curioso eco derridiano respecto de qué ven los animales. Aunque en muchos momentos Edgar Wilson se siente en armonía con los rumiantes, perdido en su conciencia humana (68), el narrador menciona varias veces que el personaje intenta entender las vacas a través de la mirada, pero nunca ve nada (17) puesto que sus ojos son insondables como la noche (35). No obstante, en dos momentos el protagonista ve algo en los

ojos de sus víctimas: “A imagem da besta. Diariamente é a si que enxerga quando mata, pois aprendeu a ver sob a neblina que encobre os olhos do animal” (62). Luego, al final de la novela, la razón por la cual Edgar Wilson sabe que algo está mal en el matadero es el hecho de que siga viéndose reflejado en los ojos de las vacas (96). Es decir, el protagonista literalmente se ve en la mirada de las vacas. Más que un fenómeno óptico, la imagen del hombre – demonizado, bestializado – en el ojo del animal es un reconocimiento por parte del humano de que él es un sujeto emisor en el mundo, pero también es interlocutor. En estos momentos escurridizos, Edgar Wilson tiene conciencia de lo que Derrida ve como la falla del pensamiento occidental, el hecho de que los seres humanos también estamos sujetos a la mirada, vulnerables a la interpelación del animal.

Para ello ni siquiera es necesario que el animal se exprese a través de un lenguaje verbal, o a través del uso de la razón. Como señala Diane Davis (2011), el concepto de retórica debe expandirse para acomodar la capacidad animal de relacionarse. Más allá de algo presente *en* el sujeto que habla, la retórica es más bien “an underivable obligation to respond that issues from an irreducible relationality” (89). Es decir, la autora coincide con Derrida en la importancia de compartir con los otros seres una vulnerabilidad que nos expone al mundo y propone que también los animales son desde luego capaces de *responder*, no sólo de reaccionar. Para Davis, la corporalidad, más que la razón, es la condición de relación y respuesta de los seres. De ahí la idea de que la retórica no sea exclusividad humana: la exposición corpórea a la alteración del otro conlleva la obediencia a un “imperativo retórico” (90). En ese sentido, podemos leer a Edgar Wilson como un personaje que capta esta predisposición retórica de los animales que abate y se posiciona como interlocutor de estos seres a los cuáles históricamente se les ha negado la capacidad de articulación de mensajes. Reiteramos que esta posición de interlocutor no le

confiere el entendimiento del otro, o la transposición de la frontera humano/animal. No obstante, es justamente esta apertura a la capacidad retórica del no humano que le concede el avistamiento de un desorden que los humanos a su alrededor no pueden percibir. La tragedia personal del profeta apocalíptico es estar atrapado en una máquina de explotación que no le permite hacer más que abatir a esos animales de la manera más indolora posible. Edgar Wilson no se ve en condiciones de cuestionar el negocio de su patrón, ni de concientizar a sus colegas o a las masas carnívoras en los centros urbanos lejanos. Humanos y no humanos, bajo distintos roles en la misma lógica de explotación, siguen su destino casi conformados. Cuando se pone el sol y las fronteras entre cielo y tierra se difuminan, hombres y ganado apenas se distinguen.

¿QUÉ ES LO IMPORTANTE, DAVID?

Samanta Schweblin nació en 1978 y sus primeras publicaciones en Argentina fueron colecciones de cuentos: *El núcleo del disturbio* (2002) y *Pájaros en la boca* (2009). Tras ganar premios como el Casa de las Américas, Juan Rulfo y Narrativa Breve Ribera del Duero, fue nominada en 2017 (junto con su traductora a la lengua inglesa Megan McDowell) al galardón británico International Booker Prize por su primera novela, *Distancia de rescate*, publicada en 2014 en castellano. Schweblin es reconocida por sus narrativas incómodas que dialogan con el género del terror y navegan por diversos temas actuales como la crisis climática y el avance tecnológico. *Kentukis* (2018), su novela más reciente, marca una incursión más contundente de la autora en el género de la ciencia ficción, que ya había aparecido en un par de cuentos anteriores. Schweblin forma parte de una nueva generación de escritoras argentinas nacidas en los años 1970 – como Mariana Enríquez, Ariana Harwicz y Pola Oloixarac – que en los últimos años se han destacado no sólo en América Latina sino también en el escenario internacional por su labor

literaria innovadora.⁵ Al mismo tiempo que se adhieren a la tradición rioplatense, también toman prestados elementos de géneros transnacionales como el terror y la ciencia ficción para abordar los problemas de nuestra cultura contemporánea globalizada.⁶

Su éxito con el público se traduce en atención por parte de la crítica literaria. De Leone (2017) subraya cómo Schweblin actualiza la representación de la pampa argentina, escenario recurrente de la literatura nacional que a lo largo de la historia se ha presentado, entre otras imágenes, como el desierto a ser conquistado, el territorio del gaucho y sus tradiciones, y ahora como foco de riesgo a la salud de los argentinos y amenaza a la unidad familiar. Este mismo campo se vuelve “necrófilo y generador de muerte” para Carolina Grenoville (2020), quien señala que la novela deshilvana los hilos que atan a los personajes con ideas hegemónicas de progreso. Ya Fernando J. Rosenberg (2019) discute la ubicuidad de la toxicidad en el texto, la cual se manifiesta como violencia tanto biológica como individual y social. En cuanto a la lectura de Nerea Oreja Garralda (2018), el relato subvierte la lógica de silenciamiento de cuerpos relegados a la abyección y a la precariedad. Nuestra contribución en este capítulo reside en explicitar las dimensiones apocalípticas de la obra y subrayar las alternativas al fin de los tiempos que se manifiestan a través de los protagonistas. Proponemos que el concepto de distancia de rescate que intitula la novela se refiere a una práctica de cuidado tanto proactiva como retroactiva. Por una parte, la distancia de rescate es un ejercicio de pensamiento apocalíptico en el que uno se imagina el peor escenario y actúa preventivamente. Por otra, la idea funciona como un hilo que ata los recuerdos y rescata el pasado del olvido. Uno calcula

⁵ La propia Ana Paula Maia ha leído la obra de Schweblin y reconoce las afinidades escatológicas entre las dos. (“#NaJanela”). *Distancia de rescate*, además, ha sido adaptada al cine por la propia autora y por la directora peruana Claudia Llosa, en una producción de Netflix que se estrenó en 2021.

⁶ Daniela Szpilbarg y Leonel Tribilsi (2018) observan la proyección internacional de Samanta Schweblin ya a partir de 2010, al ser la escritora más joven de la comitiva oficial de Argentina invitada a participar en la Feria del Libro de Frankfurt.

constantemente la distancia de rescate como forma de resistir al apocalipsis a través del miedo de amenazas futuras y de la conciencia de la importancia del pasado.

La novela de Schweblin tiene lugar en la zona rural de un pueblo sin nombre a un par de horas de Buenos Aires. Amanda, la protagonista, llega con su hija, Nina, a una casa de veraneo recientemente alquilada, con la promesa de que su esposo llegará días después. Luego, conoce a Carla, vecina con quien pronto entabla una relación de amistad. Ya en una de sus primeras conversaciones, Carla le relata un extraño episodio del pasado: la transmigración de almas de su hijo, David. El procedimiento ocurrió años antes cuando, ante la perspectiva de la muerte del niño a través de la ingesta del agua contaminada de un riachuelo, la madre decide recurrir a las artes de una curandera local. Carla confiesa que David ya no ha sido el mismo desde entonces. Lo que sería un verano apacible se convierte en una pesadilla cuando Amanda se ve en la misma situación descrita por la vecina. Nina y ella se contaminan por los pesticidas presentes en el suelo del campo de soja donde trabaja Carla. Madre e hija entonces inician un conturbado trayecto en busca de supervivencia.

Relatada de esa manera, la trama de la novela parecería seguir un orden cronológico más tradicional. No obstante, esta narrativa de pervivencia está enmarcada por otra que la complica. Amanda es la narradora en primera persona, pero narra desde una cama en una sala de emergencias, animada por las preguntas de David, quien dirige el relato de la narradora con un objetivo huidizo: el niño le exhorta a Amanda a descubrir el momento exacto de la contaminación, a la cual él se refiere como la aparición de los “gusanos”. El diálogo entre los dos moldea la historia que cuenta Amanda y a medida que su estado de salud empeora David se vuelve más ansioso, ya que su interlocutora necesita comprender el significado de su relato. Tras escuchar el recuento de los últimos instantes entre madre e hija mientras buscan a un doctor que

las cure de la intoxicación, David decide hacer un salto temporal y enseñarle el futuro. La novela se cierra con la narración de Amanda acerca de lo que sucederá un mes después de su muerte: el coloquio taciturno entre su esposo y Omar, el padre de David. Los dos hombres, sin nunca comprender qué les ha pasado a sus hijos, siguen sus vidas resignados, alejados de su familia, ajenos a los peligros ambientales que acechan su cotidianidad.

Aunque a principio las dimensiones apocalípticas de la novela parecen restringirse a la esfera personal, ya que se trata de una mujer que momentos antes de la muerte intenta comprender lo que le ha pasado a ella y a su familia, al final del texto Schweblin le permite al lector extrapolar los límites del contexto familiar e inferir que las consecuencias del uso de pesticidas en los campos argentinos van más allá de las familias afectadas y más allá del pueblo que abarca los sembradíos de soja en la novela. La autora construye poco a poco una atmósfera incómoda que se debe principalmente a tres elementos: la forma dialógica que estructura el texto, la incorporación de tropos del género gótico y la ansiedad del discurso tóxico ambiental. Analicemos más detalladamente cada uno de estos tres elementos.

La elección de narrar *Distancia de rescate* a través del diálogo entre Amanda y David es esencial para la comprensión del sentido de urgencia, incomodidad, e incluso desesperación, que el texto despierta. Mientras que en *De gados e homens* se narra desde una tercera persona reflexiva que sigue las meditaciones metafísicas de Edgar Wilson, en *Distancia de rescate* el relato asume la cualidad perturbadora que sugiere su título en la traducción al inglés, *Fever Dream*. La conversación entre los interlocutores no está marcada por guiones o comillas. Cuando habla David el texto lo registra en itálicas, en párrafos separados de los de Amanda.⁷ La

⁷ Considerando el alma transmigrada de David, Rosenberg propone la hipótesis de que el diálogo ocurra desde un plano imaginario o telepático, ya que el niño pudiera haber adquirido poderes sobrenaturales durante la transmigración realizada por la curandera en su pasado. Según el autor, el uso de las itálicas enfatizaría la condición de “hetero-dimensionalidad” de David (914).

protagonista, de hecho, en la primera página de la novela, intenta aclarar lo que sucede. “El chico es el que habla, me dice las palabras al oído. Yo soy la que pregunta” (11). Es una aclaración interesante porque en distintos momentos de la novela los polos conformados por el que pregunta y el que habla se alteran de acuerdo con las demandas del relato. Si, por un lado, durante gran parte de la novela, Amanda es la que le cuenta sus días de terror a David, al final es David el que le intenta hacer entender a Amanda. “*Hay que ser paciente y esperar. Y mientras se espera hay que encontrar el punto exacto en el que nacen los gusanos*” (11). Es a través de ese juego de tira y afloja entre el que habla y el que escucha, entre el que pregunta y el que contesta, que el lector, rehén de los interlocutores, empieza a enredarse en una investigación agobiante acerca de los misteriosos gusanos, sin un narrador omnisciente que narre los hechos desde afuera.

Gradualmente comprendemos que el diálogo sucede desde una cama de hospital y que la búsqueda por los gusanos es la búsqueda por el génesis de la tragedia, el momento exacto en el que Amanda y su hija se contaminan por los pesticidas durante su breve estancia en el pueblo. La protagonista, muy debilitada y casi delirante, repasa su itinerario e, incentivada por David, reflexiona acerca de cada momento de posible contaminación. Lo que aumenta la urgencia del relato es el control lacónico que ejerce David sobre la narrativa de Amanda. El niño en todo instante comenta qué aspectos de la historia son importantes o no, exhortándola a ignorar ciertos detalles. Eso se revela de forma patente en las repetidas veces en las cuales Amanda le pregunta a David “¿eso es importante?”, a partir de lo cual el niño guía el relato. La sensación de urgencia y angustia, por lo tanto, se intensifica por el poder que ejerce David sobre la tesitura de la historia, muchas veces colocando sus intereses encima de la desesperación de Amanda respecto del paradero de su hija.

Asimismo, para componer su escenario apocalíptico, Schweblin se sirve del género del terror y, por extensión, de un género que todavía no goza de amplio reconocimiento por parte de los estudios literarios en el ámbito latinoamericano: el gótico. Gabriel Eljiaek-Rodríguez (2017) describe el género gótico como el territorio de la desfamiliarización y, en términos freudianos, de lo ominoso (14). Se trata de un género narrativo donde lo extraño, lo oculto y la otredad se manifiestan de manera sobrecogedora. De ahí sus tropos recurrentes de lugares lejanos, monstruos, fantasmas, castillos y ruinas (20). En términos afectivos “[e]l gótico, como herramienta que permite la movilidad lingüística, geográfica y temporal de aquello considerado como otro, se complejiza con la introducción y utilización del horror como tema y dispositivo narrativo, que busca generar una sensación en los lectores, comúnmente miedo, pero también angustia, repulsión, terror” (28). Según el autor, es justamente esa posibilidad de desplazamiento del otro, de acuerdo con el punto de vista de quien escribe, la que permite la concreción de un dispositivo que él nombra “la tropicalización de lo gótico”.⁸ Pese a que ubiquen sus relatos por debajo del trópico de Capricornio, autores rioplatenses como Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Alejandra Pizarnik y Adolfo Bioy Casares son ejemplos importantes de cómo el género da sus propios giros de acuerdo con la región adonde llega.⁹ De los temas más comunes del gótico, podemos encontrar en *Distancia de rescate* el alejamiento del espacio urbano, monstruos, el doble, lo sobrenatural y la transmigración de almas.

⁸ A medida que escritores como Mary Shelley, Edgar Allan Poe y Bram Stoker popularizan el gótico durante el siglo XIX, sus tropos se vuelven globales, dejando de ser un género estrictamente anglosajón, ya que en distintos contextos asume diferentes formas. El proceso de tropicalización conlleva “poner fuera de lugar personajes y temas propios del gótico europeo y norteamericano, situándolos en entornos latinoamericanos para transformar, homenajear y criticar el género” (34).

⁹ Es el proceso que llevan al cabo, todavía en el siglo XIX, autores como “Rubén Darío, en Nicaragua; Julio Calcaño, Luis López Méndez, Nicanor Bolet Peraza y Eduardo Blanco, en Venezuela; José Asunción Silva y José Joaquín Vargas Valdés, en Colombia, y Francisco Zárate Ruiz y Teófilo Pedroza, en México” (34).

Más allá del sentido de urgencia, discutido anteriormente, que despierta la novela a través del diálogo sin un narrador mediador en tercera persona, esos elementos góticos poco a poco se suman y reflejan el creciente agobio de la protagonista. El ambiente soleado, rural y veraniego del principio da lugar a la oscuridad, la pesadilla y el delirio, a medida que la contaminación se esparce insidiosamente. En ese escenario, un tropo gótico en específico cobra fuerza: el monstruo. Al relatar el episodio en el que el alma de David es transmigrada por la curandera, Carla concluye: “Así que este es mi nuevo David. Este monstruo” (34). Para Rodrigo Dinamarca (2015), esa caracterización de David como niño monstruoso funciona como “el reverso fantasmático de la hija” (98), o sea, refleja la ansiedad de Amanda por resguardar a la hija de convertirse ella también en un cuerpo leído como abyecto.

No es casualidad que los niños deformes del pueblo, tras algunas referencias pasajeras a lo largo del relato, irruman en el camino de Amanda y Nina en el ápice de su desesperación: el momento en el que madre e hija, contaminadas y delirantes, buscan a un doctor. “No tienen pestañas, ni cejas, la piel es colorada, muy colorada, y escamosa también. Solo unos pocos son como vos [David]” (108). Ésta es la última vez que la madre ve a la hija, ya que mientras Amanda se queda en el hospital, a punto de morir, Carla decide llevar a Nina a la curandera, para que ésta le haga lo mismo que le había hecho años antes a David: salvarle el cuerpo a través de la transmigración de almas. La imagen de los niños monstruo, por lo tanto, acecha el momento final entre madre e hija como promesa siniestra de lo que puede pasarles a los niños en ese entorno tóxico y contaminado.¹⁰ La crítica literaria ha leído estos cuerpos enfermos como un

¹⁰ Dominic Lennar (2014), al recorrer el cine estadounidense de la segunda mitad del siglo XX, observa que la figura del niño malvado se manifiesta en una variedad de producciones filmicas a través de dos perspectivas. Por una parte, ésta causa extrañamiento, en los términos freudianos de lo ominoso, ya que en estas historias el niño infringe las reglas de sociabilidad establecida por los adultos (11). Por otra, ésta refuerza nuestra ideología respecto de la infancia como un espacio y tiempo de nostalgia e inocencia. Es decir, al relegar los instintos infantiles a la categoría de lo demoníaco o sobrenatural, dejamos de considerar este momento de la vida desde sus idiosincrasias y complejidades (13). Ya Dinamarca ve la presencia del niño malvado en películas de terror del mundo hispánico

instrumento para dar visibilidad a la violencia lenta de la contaminación agroquímica (Mutis 43) y como metáforas horribles de la explotación continua de un mundo natural en reconfiguración (Heffes 69). No obstante, lo que nos interesa de este tema es la experiencia afectiva de lectura de la novela corta. Schweblin utiliza el gótico para incomodar a sus lectores con una historia sin cambio de capítulos, donde sólo tenemos acceso a un diálogo laberíntico en que pasado, presente y futuro se encuentran fuertemente, y confusamente, entrelazados. Aunque de manera distinta, esta plasticidad temporal también se encuentra en *De gados e homens*, en la sensación de regreso al caos inicial de la creación del mundo por parte del protagonista. Pero en el caso de *Distancia de rescate*, ésta se plasma de manera más desesperadora puesto que el fin de los tiempos se experimenta visceralmente, desde dentro del cuerpo.

El último de los elementos que componen la experiencia agobiante por la que pasan no sólo los personajes, sino también el lector, es la toxicidad que lentamente se apodera del relato. La novela la presenta de forma bastante sutil hasta que su terror se plasma de manera más obvia. Dentro de la narrativa enmarcada por el diálogo angustiante entre los dos interlocutores, pequeños detalles se van asomando a lo largo de la estancia de Amanda y Nina en la casa veraniega, y la respuesta al enigma de los gusanos empieza a dibujarse. El primer indicio de que algo no está bien en este paisaje rural es la desconfianza de la vecina Carla respecto del agua que sale del grifo. En efecto, ésta es la razón por la cual las dos mujeres traban una amistad: Carla le ofrece un cubo de agua para que Amanda no ingiera el agua del grifo. Luego, después del

como *El orfanato* (2007) y novelas como *Distancia de rescate* menos como una ansiedad adulta frente al descontrol de los impulsos eróticos y tanáticos de los niños que como un reflejo de los defectos en el mundo construido por los propios adultos. En el caso de la novela en cuestión, el autor señala que “Se traza entonces con claridad el vínculo entre la monstruosidad y la amenaza del campo: [...] la malformación de los niños es una consecuencia del mundo creado por los adultos” (99).

encuentro con la primera niña deformada en el pueblo, Amanda tiene una pesadilla en la cual ve a su marido en la cocina y, los dos miran a una lata de arvejas, o chícharos.

Mi marido toma la lata y la gira, para que yo pueda ver la etiqueta. Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grande que las nuestras, de un tipo de arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas. Sobre la mesa, a esa hora de la madrugada, la lata tiene una presencia alarmante. (55)

A principio no queda muy clara la conexión entre la lata, la pesadilla y la narrativa como un todo, pero los gusanos, el agua contaminada, los niños deformes, los campos de soja alrededor del pueblo y los bidones que manejan los trabajadores colegas de Carla se convierten en las piezas de un rompecabezas que se acaba de completar en el momento anunciado desde el inicio por David. El niño, desde su función de conductor del relato, confirma el momento exacto del contacto con los gusanos. Amanda le cuenta que al visitar la granja donde trabaja Carla para despedirse de ella, madre e hija se sientan un momento en el suelo mojado por el “rocío”. David afirma: “*Es esto. Este es el momento. [...] Así empieza*” (64). Así, el niño deja de referirse a los gusanos y pasa a hablar “*del veneno, de la intoxicación*” (79). Amanda finalmente se percata de que no se trataba de algo banal y natural como el rocío, sino del herbicida utilizado en los campos.¹¹ La “presencia alarmante”, pero hasta entonces misteriosa, de la lata de arvejas en el sueño de la protagonista se explica como una especie de preanuncio del envenenamiento, o incluso como una metonimia de los sembradíos tóxicos del entorno (Dinamarca 99). En el sueño, el producto envenenado invade el espacio hogareño que es la cocina, el espacio donde se prepara

¹¹ En la adaptación cinematográfica de la novela este momento de reconocimiento es el clímax de la historia y se presenta a través del recurso del *flashback*. La protagonista recuerda su visita al sembradío y se da cuenta de que el suelo donde se sentó con su hija estaba mojado porque uno de los trabajadores había accidentalmente derramado la sustancia química al manejar un bidón.

el alimento que sostiene a la familia. Ya en la vigilia, antes de que se pueda escapar del ambiente tóxico, el veneno invade el propio cuerpo, tanto el de la madre como el de la hija.

Los tres elementos hasta aquí discutidos – la urgencia del diálogo, el género gótico y la toxicidad – no sólo contribuyen para causar la incomodidad típica de la ficción apocalíptica, sino que también responden a lo que Rob Nixon (2011) entiende como una crisis representacional generada por la *slow violence*, la violencia lenta. Este tipo de violencia sucede gradual e imperceptiblemente; una especie de agresión cuyos efectos no se pueden sentir de inmediato, sino a lo largo del espacio y del tiempo (2). Consecuentemente, representar tales peligros que se esparcen de manera tan insidiosa se convierte en un desafío que debemos afrontar: “To intervene representationally entails devising iconic symbols that embody amorphous calamities as well as narrative forms that infuse those symbols with dramatic urgency” (10). Al estructurar su novela alrededor del misterio de los gusanos, Samanta Schweblin da forma a los riesgos que engendran esas “calamidades amorfas”. La imagen abyecta del gusano como parásito – asociada a la tierra, a enfermedades, al subdesarrollo – se convierte en una potente representación de los efectos nocivos de los herbicidas en el cuerpo de animales humanos y no humanos. Los cánceres y las deformidades que las sustancias químicas causan a nivel celular no son fácilmente verificables sin el auxilio del discurso médico y científico. Al contrario, un gusano que corroe, desgasta y deteriora puede inducir reacciones más viscerales tales como la comezón, el hormigueo y el asco, sensaciones que sólo agudizan el sentido escatológico del relato como un todo.

No obstante, así como *De gados e homens*, *Distancia de rescate* no se circunscribe a la experiencia de lo catastrófico a nivel temático y formal. La novela misma ofrece, si no una solución, por lo menos un contrapunto al cataclismo que se avecina. Cuando nos enteramos de que a David no le interesa realmente rescatar a Nina, sino enseñarle algo a la propia Amanda (algo que

parece estar siempre un poco más allá de su comprensión), nos percatamos de que su objetivo final durante toda la narrativa había sido otro. “*Lo importante ya pasó. Lo que sigue son solo consecuencias./ ¿Por qué sigue entonces el relato?/ Porque todavía no estás dándote cuenta. Todavía tenés que entender*” (92). Su último recurso es “empujar” a Amanda, es decir, enseñarle el futuro después de su muerte.¹² En el episodio final de la narrativa, Amanda emprende un viaje espiritual en el espacio-tiempo y atestigua la visita que hará el padre de Nina al padre de David un mes más tarde. Los dos hombres intercambian frases cortas sobre la peculiaridad en el comportamiento de los niños, sin comprender qué les ha causado tal estado de extrañeza. “Pero hay algo más y no sé qué es. Algo más, en ella” (120).¹³ En esa escena donde ya no están presentes las madres – Amanda ha muerto y Carla ha abandonado la casa – sólo queda el silencio de padres enajenados de sus hijos, una existencia solitaria donde uno no se reconoce en su descendencia. En efecto, ese episodio es el reverso de la primera escena de Amanda y Carla donde las dos discuten la maternidad y crean lazos de amistad. Al contrario, la novela se cierra con la incapacidad del viudo de Amanda en reconocer las amenazas en su entorno.

No se detiene en el pueblo. No mira hacia atrás. No ve los campos de soja, los riachuelos entretejiendo las tierras secas, los kilómetros de campo abierto sin ganado, las villas y las fábricas, llegando a la ciudad. No repara en que el viaje de vuelta se ha ido haciendo más y más lento. Que hay demasiados coches, coches y más coches cubriendo cada nervadura

¹² En este punto el verbo “empujar” adquiere dos sentidos. En el pasaje citado significa revelar un episodio futuro que Amanda no podrá vivir ya que estará muerta. Luego, la palabra también significa conducir el alma de un ser moribundo al más allá, como si el niño fuera una guía entre el mundo de los vivos y de los muertos. Al anunciarle su plan a Amanda, David menciona los animales muertos que suele enterrar cerca de su casa: “*Ahora voy a empujarte. Yo empujo a los patos, empujo al perro del señor Geser, a los caballos*” (115).

¹³ Basándose en el concepto de Julia Kristeva, Garralda entiende a David y a Nina como “muestra de abyección”, ya que la transmigración de sus almas los ha convertido en niños irreconocibles, o sea, fuera de sí mismos (251). Para la autora, “El relato que [Amanda y David] están construyendo a contrarreloj antes de que sobrevenga la muerte es crucial para comprender. Es el relato de los abyectos, el relato de la abyección. La voz de los sin voz” (252).

de asfalto. Y que el tránsito está estancado, paralizado desde hace horas, humeando efervescente. (124)

Mientras Amanda, al llegar a la casa veraniega, “quería tener a Nina siempre cerca. Necesitaba saber cuántas salidas había, detectar las zonas del piso más astilladas, confirmar si el crujido de la escalera significaba algún peligro” (37), la figura paterna se caracteriza por su ignorancia y por la falta de lectura de su entorno. Gisela Heffes sugiere que el padre ignora estas señales de peligro a propósito (63), pero leemos en este pasaje más bien la incapacidad paterna de leer el ambiente y, por extensión, cuidar a la hija. De ahí la importancia de la elección léxica. El padre “no se detiene”, “no ve”, “no mira”, “no repara”. Inadvertido, es incapaz de entender la figura clave de la novela, la clave que tanto obsesiona a David: la distancia de rescate.

La distancia de rescate se refiere a una manera de ejercer la maternidad que ha heredado Amanda de su propia madre (44). En una conversación con Carla, la protagonista se lo explica:

Yo siempre pienso en el peor de los casos. Ahora mismo estoy calculando cuánto tardaría en salir corriendo del coche y llegar hasta Nina si ella corriera de pronto hasta la pileta y se tirara. Lo llamo “distancia de rescate”, así llamo a esa distancia variable que me separa de mi hija y me paso la mitad del día calculándola, aunque siempre arriesgo más de lo que debería (22).

Asimismo, Amanda señala que este cálculo materno continuo se manifiesta como si hubiera un hilo que la atara a Nina. Cuando anticipa el peligro, el hilo se tensa; cuando se cerciora de que todo está seguro, éste se afloja. “Mi conversación con Carla tensó el hilo que nos ata y la distancia de rescate volvió a acortarse” (38). Es justamente esta capacidad de siempre pensar en el peor de los casos, de calcular la distancia que separa a uno de su hijo y de elaborar un plan de rescate *ad hoc* lo que le falta a los padres al final de la novela. El cordón umbilical metafórico

que sigue atando a madres e hijos después del nacimiento no se manifiesta en los hombres en el cierre de la novela. Ahora bien, esto no quiere decir que la novela sea esencialista respecto a la maternidad, como si se tratara de una propensión femenina al cuidado. Recordemos que, al fin y al cabo, tanto Carla como Amanda fallan. Hay peligros – o riesgos – que simplemente se encuentran más allá de nuestro alcance como madres y padres – e incluso más allá del alcance de la medicina no occidental, como se evidencia a través del efecto meramente paliativo de la transmigración de almas. No obstante, mientras perece la protagonista, la novela exhorta a sus propios lectores a ejercer este pensamiento proactivo esencial, aunque sujeto al fracaso.

Asimismo, la idea del hilo como instrumento de acción hacia el futuro funciona también como herramienta de recuperación del pasado. “*Cuando mi padre hable, no te distraigas*”, le advierte el niño a Amanda cuando se hablan por última vez (117). En su proyección espiritual hacia el futuro cercano, la protagonista observa que en casa de David hay una serie de objetos atados con hilo sisal. Lo primero que nota son fotos antiguas del padre con una mujer y con distintos caballos: “Un único clavo lo sostiene todo, cada foto cuelga de la anterior atada por el mismo hilo sisal” (120). Luego, describe: “Tu padre señala hacia el living, donde muchas cosas más cuelgan de hilo sisal, o atadas entre sí. No parece una cantidad desproporcionada de cosas, más bien parece que, a tu manera, estuviste tratando de hacer algo con el estado deplorable de la casa, y todo lo que hay en ella” (122). David se apropia de la metáfora fundamental del hilo de la distancia de rescate y crea su propia red de asociaciones y objetos, objetos relacionados a la memoria. Si en la distancia de rescate que le enseña Amanda a lo largo de la novela, el hilo ata a madre e hija en caso de que la niña necesite ser rescatada, en el caso de David y sus objetos atados con hilo sisal la idea de rescate sigue presente, pero de otro modo. “Y ahora se le dio por atarlo todo”, confirma Omar, el padre del niño (121). Lo que hace David es rescatar el pasado del

olvido. Si los hilos que ataban su vida ahora se hallan sueltos, cortados y olvidados, su misión es atarlos de nuevo y de esa manera recuperar, aunque de manera precaria, algo que se asemeje a la vida que tenía con su familia antes de que se contaminara, antes de que parte de su alma dejara su cuerpo, antes de que se fuera su madre. David se revela al final como el gran organizador no sólo de la historia de Amanda y Nina, sino también, en última instancia, de su propio relato y el de su pueblo, cuya juventud se encuentra discapacitada por la contaminación y por la enfermedad. Garralda subraya que el rol de la literatura al “resistir ante el olvido será, por tanto, generar un relato propio, construir un discurso de los olvidados cuyo único objetivo sea la visibilización” (255). Atar objetos de memoria significa organizar una historia, una historia de destrucción familiar. Es a través de la literatura que ese sobreviviente puede mirar hacia el pasado y construir significados alrededor de los hechos increíbles que han afligido a esa comunidad. Si el apocalipsis también implica la revelación de un nuevo orden, el conocimiento del pasado es fundamental para el establecimiento del nuevo mundo en construcción.

Esta recuperación del pasado a través de la memoria y de la literatura coincide con la crisis de representación de la violencia lenta de Nixon. Recuperar el relato de los cuerpos considerados abyectos forma parte del proyecto de visibilización de la degradación ambiental a largo plazo. No obstante, en nuestra lectura, el dispositivo de distancia de rescate va más allá del campo discursivo. Si, como afirma Beck, en la sociedad contemporánea, muchos de los riesgos producidos por el propio capitalismo no son fácilmente aprehensibles, se hace necesaria una forma más aguzada no sólo de leer el mundo, sino también de anticipar los riesgos. Al extrapolar la idea de distancia de rescate desde la maternidad al contexto ambiental, la novela de Samanta Schweblin nombra una manera de actuar sobre el mundo que conlleva observación, pronóstico y cuidado. La distancia de rescate es el abordaje preventivo a adoptarse en términos de riesgos y

amenazas ambientales. No se trata, de ningún modo, de un método infalible – de hecho, la angustiante lección de Amanda es que éste sí puede fallar – pero la voz narrativa, en la última frase de la novela, alza un vuelo desde el cual la responsabilidad ambiental recae sobre todos. Debemos todos *ver* los campos de soja y los campos sin ganado, *reparar* el humo y la cantidad de coches, *calcular* la distancia de rescate y percibir “lo importante: el hilo finalmente suelto, como una mecha encendida en algún lugar; la plaga inmóvil a punto de irritarse” (124).

LO QUE SIGUE AL FRACASO

Si en *De gados e homens* la ansiedad derivada de la inseguridad ambiental adquiere tonos metafísicos mientras navega Edgar Wilson por el paisaje mortal del Vale dos Ruminantes, preocupado por las almas de los animales y el juicio final; en *Distancia de rescate*, el sentido de urgencia que evoca el texto tiene que ver con lo que Lawrence Buell llama discurso tóxico. En otras palabras, los recursos retóricos utilizados por activistas, políticos, periodistas y artistas para abordar la toxicidad en la sociedad contemporánea. Uno de los tropos del discurso tóxico es la “traición pastoral”, una sensación de decepción cuando los espacios verdes como los suburbios o el campo se revelan verdaderos vertederos de desechos tóxicos (649). Amanda y Nina, en el comienzo de la novela, llegan de vacaciones al pueblo sin nombre y disfrutan de la casa de campo alquilada y sus instalaciones. Sin embargo, a medida que los tropos góticos mencionados anteriormente convierten la atmósfera de disfrute en una pesadilla, la pampa argentina se convierte en una sopa tóxica de pesticidas. El paisaje seco de Maia, poblado por trabajadores pobres y desposeídos, no permite tal traición, pero una de los elementos que su novela comparte con la de Schweblin es el mal presagio. En el caso brasileño, debido a las meditaciones éticas del protagonista y a la insignificancia de la humanidad ante el cielo y la tierra. En el caso argentino,

debido a la búsqueda incesante en primera persona de la protagonista por sobrevivir en un entorno de enfermedad.

Con la crítica del riesgo de Molly Wallace en el horizonte, estas novelas nos insinúan los peligros de un mundo contaminado a través de fuertes términos afectivos que sólo las obras artísticas pueden lograr. Si los discursos científicos y periodísticos deben atenerse a reglas empíricas de experimentación y verificación de los hechos, la literatura puede usar sus propias armas contra la insidiosa influencia de la toxicidad en las áreas rurales de Brasil y Argentina, especialmente cuando el tema es la ganadería industrial y las plantaciones de soja, productos básicos de la economía de estos dos países. A medida que las crisis climática y ambiental se intensifican y el futuro del planeta parece cada vez más incierto, el discurso apocalíptico ocupa cada vez más espacio en el debate público. Durante milenios, el apocalipsis ha estado presente en el imaginario de diferentes pueblos que viven épocas conturbadas. Si, al principio, el fin del mundo podía traer consuelo a los que sufren y prometerles que su dios resolvería las dificultades, a lo largo de los siglos sus dimensiones catastróficas cobraron más protagonismo. En el siglo XX, por primera vez en la historia, los humanos teníamos los medios materiales para destruir la vida en la Tierra. Como tal, no habría postapocalipsis ni revelación en un planeta vacío. El arte, sin embargo, puede involucrarse con los aspectos escatológicos y reveladores del fin de los tiempos e intentar representar lo irrepresentable.

En este capítulo destacamos cómo *De gados e homens*, de Ana Paula Maia, y *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, construyen sus escenarios apocalípticos y proponemos que, ante la destrucción del medio ambiente, sus protagonistas ofrecen a los lectores relaciones alternativas con el mundo no humano. En la novela brasileña, el impulso de muerte de los animales, la degradación ambiental y las descripciones del vasto cielo proporcionan una

experiencia más bien contemplativa del fin del mundo. Las oraciones breves de Maia, las cuales describen objetivamente la matanza de los animales, reflejan la conciencia que tiene Edgar Wilson de su agencia limitada en un sistema en el que él mismo apenas puede permitirse comer carne. Lo que le resta al protagonista es su ética personal y su cuidado con las almas de los animales, lo que debería implicar una muerte digna, que une a todos los seres. En cuanto a la novela argentina, la forma dialógica, el gótico latinoamericano y la toxicidad insidiosa hacen que la experiencia del apocalipsis sea muy diferente. La contaminación, el dolor y el anhelo atraviesan la narración irregular de Amanda mientras intenta, desde una cama de hospital, darle sentido a su tragedia y descubrir el paradero de su hija. La interferencia constante de David y el misterio de los gusanos agudizan la ansiedad del lector hasta el final mientras el niño intenta rescatar su pasado basándose en lo que aprendió de Amanda.

Los protagonistas de ambas novelas no logran vencer el apocalipsis. Su capacidad de cambiar su entorno se ve impedida por fuerzas socioeconómicas o por la muerte. Sin embargo, mientras Edgar Wilson se aleja del matadero y el viudo de Amanda del pequeño pueblo tóxico, es el lector el que debe armar el rompecabezas y reevaluar su relación con lo no humano. Si la agroindustria está matando nuestro mundo y los personajes literarios no logran detenerla dentro de sus universos, Ana Paula Maia y Samanta Schweblin sugieren que nosotros mismos nos convirtamos en los profetas de nuestro propio apocalipsis.

CAPÍTULO 2. LA PLAGA SOMOS NOSOTROS: VIOLENCIA CONTAGIOSA Y

APOCALIPSIS ZOMBI

Marzo de 2020. La editorial brasileña Companhia das Letras se prepara para lanzar su novela más reciente bajo el sello de Alfaguara. Un virus, sin embargo, se esparce rápidamente por el mundo y les quita la vida a miles de personas. La editorial cancela los eventos de lanzamiento debido a la crisis sanitaria y la novela se estrena sin la pompa que un estreno normalmente requiere. La trama de la novela: un virus que se esparce rápidamente por el mundo y les sega la vida a miles de personas.

En este episodio, aparentemente la vida imita al arte. Sin embargo, las epidemias y la literatura acerca de éstas caminan hace tanto tiempo lado a lado que sería realmente imposible decir quién imita a quién. En su relación con el tema apocalíptico de esta investigación, las narrativas epidémicas ocupan un lugar curioso puesto que su naturaleza es casi antiapocalíptica. Es decir, si las fuerzas apocalípticas aceleran la marcha humana hacia el fin de los tiempos, las epidemias, a menos que diezmen completamente la población, se alargan en el tiempo. La enfermedad contagiosa se manifiesta a través de brotes, de olas que vienen y van, convirtiéndose en un hecho más de la vida y de la muerte. Al apocalipsis abrupto del holocausto nuclear, el cual discutiremos en el capítulo cuatro, se contrapone el purgatorio letárgico de la pestilencia. Al apocalipsis exponencial de la crisis climática se opone el carácter intermitente de la epidemia. Las novelas analizadas en este capítulo, en distintos registros, tratan de la permanencia de las epidemias y de las enfermedades sociales en el imaginario de sus autores y personajes. En estos textos, además de presentarse como una nueva amenaza, la epidemia funciona como un estado de suspensión de lo cotidiano. No sólo las actividades banales y productivas del día a día se

paralizan, sino también esta suspensión permite que lo que estaba latente, escondido detrás del velo de lo ordinario, se desvele. La revelación de este apocalipsis se hace entonces doble: se revelan los posibles nuevos órdenes, pero también se desnudan las grietas del sistema que ya está puesto.

En 1974, en su célebre ensayo sobre la peste y la literatura, René Girard expresa sorpresa respecto a la vitalidad metafórica de las epidemias en un mundo donde éstas han prácticamente desaparecido (835). El pensador francés no podría haber previsto el impacto devastador de la epidemia de SIDA que asoló el planeta en la década siguiente, ni el de la pandemia de Covid-19 que nos sigue asolando en el momento de la escritura de este texto. Lo cierto es que las epidemias no sólo no han desaparecido, sino que su historia gana un nuevo episodio en el que el virus interactúa con una sociedad más globalizada que nunca.

El presente capítulo se ocupa de novelas que imaginan epidemias en tonos muy distintos. Publicada en 2013, *La transmigración de los cuerpos*, de Yuri Herrera, tiene lugar en una ciudad sin nombre donde la población se recoge en sus casas para protegerse de una enfermedad contagiosa cuyos orígenes no se conoce a ciencia cierta. Ya *Corpos secos*, de 2020, la novela que tuvo su estreno cancelado por la pandemia de Covid-19, concibe un apocalipsis zombi en un Brasil de un futuro cercano escrito a ocho manos por Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso y Samir Machado de Machado. Estas novelas se sirven de las posibilidades de las narrativas de epidemia para exponer las fracturas sociales que la enfermedad sólo intensifica. En el texto mexicano, la cuarentena produce desconfianza, paranoia y abusos de autoridad. En la novela brasileña, la plaga de los muertos vivientes sella la disolución de una nación cuyos intereses económicos se sobreponen al bienestar de la propia población. Narrar desde el estado

de excepción de una epidemia significa atestiguar la renegociación del contrato social y la profundización de las grietas que anteceden la enfermedad.

Lo que se conoce en la crítica literaria como *plague writing*, o escrituras de la peste, es un fenómeno con una larga historia. Desde el Antiguo Testamento, pasando por *El decamerón* de Bocaccio y llegando al cine hollywoodense contemporáneo, la peste – y las enfermedades altamente contagiosas – siguen inquietando nuestro imaginario con imágenes de cuerpos enfermos apilados, aislamiento social y ruptura del estado de derecho. Muchos son los significados que las escrituras de la peste atribuyen al fenómeno. En hebreo antiguo, la palabra empleada para hablar de una enfermedad epidémica también significa “tocar” y, en latín, *plaga* significa “atacar” o “lastimar” (Cooke 4). En la Biblia, la peste denota castigo divino (4) pero a lo largo de su historia la enfermedad también fue utilizada para discriminar y estigmatizar ciertos grupos sociales (2) e incluso para criticar regímenes dictatoriales como en *La Peste* (1947), la célebre novela de Albert Camus (6). Girard señala que, a pesar de estos múltiples significados, las escrituras de la peste presentan ciertas similitudes. El concepto fundamental ligado a las epidemias es el de indiferenciación, o sea, la destrucción de especificidades. La enfermedad no discrimina; ataca y mata a individuos de todas las capas sociales. En estas narrativas, se anulan las jerarquías tradicionales, se invalidan los conocimientos acumulados y las autoridades políticas finalmente colapsan (833).

En *La transmigración de los cuerpos*, el Alfaqueque, protagonista de Yuri Herrera, es un abogado que arregla “bajo el agua” las decisiones de los juzgados locales en favor del capo que lo emplea. La llegada de la epidemia añade otra capa al proceso de negociación de poder, el cual en condiciones normales ya tiene que pactarse entre la autoridad del Estado y el caciquismo de los narcotraficantes. En cuanto a *Corpos Secos*, los protagonistas de los cuatro autores se ven

obligados a peregrinar hasta la ciudad de Florianópolis, una de las capitales de lo que se conocía como Brasil, para escapar de la pandemia zombi que castiga el mundo. La amenaza de la indiferenciación se manifiesta, entonces, de distintas maneras en estas novelas. En el caso mexicano, a través de un estado de desconfianza social exacerbado y el peligro de un brote de violencia que acecha las calles desiertas y las casas cerradas con llave. En el brasileño, a través del peligro mortal de los muertos vivientes, los cuales no sólo representan una muerte dolorosa sino también su reproducción monstruosa y sobrecogedora.

En el siglo XX, las escrituras de la peste generan un subgénero cuya amplia popularidad emula el contagio desenfrenado típico de las epidemias: el apocalipsis zombi (Boluk, *Generation* 6). En el bestiario de monstruos de nuestra cultura popular transnacional, el zombi ocupa un lugar especial en comparación al vampiro y al hombre lobo, por ejemplo, justamente por sus fantasías totalizantes de contagio y reproducción, y por su eterna promesa de regreso (3).

Mientras haya seres humanos, el apocalipsis zombi perdura como posibilidad. Así como la peste, el brote de muertos vivientes despierta ansiedades acerca de la cohesión del tejido social: cuanto más cerca uno se encuentra del Otro, mayor el riesgo de contagio (7). En *Corpos secos*, esta amenaza monstruosa es el tema central de la obra, pero también en *La transmigración de los cuerpos*, aunque no trate de lo sobrenatural, se constata el peligro asociado a lo cercano, a lo vecino, como la constante posibilidad de transmisión de una violencia recíproca (Girard 849).

Pero además de la inseguridad frente al orden social establecido, la figura del zombi ha sido plasmada como crítica a la sociedad contemporánea de mercado (Boluk, “Infection” 127). El apocalipsis zombi interrumpe la logística que la eficiencia capitalista exige. La cadena productiva se desploma, los trabajadores se infectan y el dinero pierde su valor. El muerto que trastabilla por las calles en búsqueda de un ser humano para alimentarse se ve como emblema del

deseo perpetuo de consumo. El zombi traduce la idea marxiana de que el capitalismo se autodestruirá y de que una sociedad sin clases lo sucederá (139). La novela brasileña utiliza este tropo para denunciar, como discutimos en el capítulo anterior, las fuerzas apocalípticas del agronegocio en el país. En este caso, el uso de pesticidas en la agricultura industrial causa la mutación de un patógeno letal. La maximización de eficiencia y ganancias, nos dicen los cuatro autores, sólo engendra enfermedad, muerte y la destrucción de la nación.

La peste y el zombi entonces actúan como agentes del jinete apocalíptico de la pestilencia. La temporalidad misma de estas epidemias incluso crea una nueva percepción del apocalipsis. El tiempo, en la narrativa zombi, no es enteramente cronológico ni tampoco está completamente suspendido, sino que es siempre postergado (Boluk, *Generation 12*). La popularidad del género desde hace décadas aplaza el fin del mundo. Cambian los tiempos, cambian los miedos de cada generación, pero los muertos vivientes siempre regresan para satisfacer nuestra fascinación por los fines y los reinicios. No obstante, la experiencia traumática de una pandemia también tiene el potencial de consumir nuestra esperanza de un nuevo orden futuro (Gomel 406). Por extenderse en el tiempo, y asolar generación tras generación, la peste no ofrece el clímax del Juicio Final. Mientras que el apocalipsis nuclear es una narrativa de fin casi instantáneo, la pandemia tiene una longevidad indefinida. Su serie de episodios repetitivos no les concede a los que la viven una conclusión satisfactoria (409). El narrador de la peste se encuentra en una posición curiosa. Su labor le otorga cierta inmunidad contra la enfermedad, pero, a la vez, al relatar el sufrimiento del cuerpo social, éste se convierte en una especie de coleccionista del sufrimiento ajeno. Vive la epidemia como una dolencia prolongada, mórbida (411). En este sentido, el narrador de Yuri Herrera surge desde una posición precaria pero privilegiada frente a la crisis sanitaria por la que pasa su ciudad. Si la peste colapsa, o al menos

amortigua, las reglas normales de convivio social, el Alfaqueque es el personaje que negocia, en medio a la crisis, una solución objetiva para los nuevos problemas. Su habilidad en el uso del verbo lo dota no sólo de una capacidad pragmática de resolución de conflictos sino también de un ojo experto y atento a los cambios que se dan bajo la calamidad. En la novela de Geisler, Ferroni, Polesso y Machado, al menos dos de los cinco protagonistas, además de sobrevivir al apocalipsis zombi, también se sirven de sus puntos de vista especiales para negociar el entorno abrumador que les toca. Murilo, el niño que camina hacia Florianópolis con su madre y su pez, narra los hechos recientes de su vida y reflexiona acerca de su niñez perdida y superada, como si ya fuera adulto. Y Regina, apresada por un rancharo rico, lucha contra su explotación sexual en una hacienda distópica donde hasta los zombis son incorporados a la lógica del consumo. Estos personajes atraviesan sus paisajes de desolación como sobrevivientes de un fin que no termina de prolongarse, lo que Frank Kermode (1967) describe como la transición de un apocalipsis *inminente* hacia un apocalipsis *inmanente* en la percepción del mundo occidental (30). El fin del mundo ya empezó, el presente es un estado permanente de degradación.

Más recientemente, en su ensayo *Pandemic! Covid-19 shakes the world* (2020), Slavoj Zizek denuncia lo que percibe como una crisis de representación de la pandemia. El hecho de que los medios privilegien la responsabilidad individual, en detrimento de cuestiones estructurales, funciona como ideología, puesto que ofusca discusiones acerca de cómo cambiar nuestros sistemas económico y social (88). Uno de los grandes enemigos a combatir, para Zizek, es la “mistificación ideológica”, ya que una lucha colectiva se convierte en supervivencia individual. Las novelas aquí analizadas ofrecen un contrapunto interesante a estos discursos mediáticos limitados. *Corpos secos*, a través de sus cinco protagonistas, revisa los rumbos recientes de la historia brasileña y confronta la lógica perniciosa de un país que pone en riesgo la

salud de su población bajo un ideal de progreso económico. *La transmigración de los cuerpos* igualmente cuestiona la fragilidad de los lazos sociales antes de la epidemia. La enfermedad y la cuarentena sólo exponen la debilidad de un sistema donde las relaciones patriarcales y tribales perjudican al cuerpo social entero. Ambas novelas emplean el tropo de la peste, ya sea una epidemia o los muertos vivientes, como una suspensión del funcionamiento normal de cada sociedad para que se evidencien los problemas que se esconden detrás de la cotidianeidad.

EL ARTE DEL VERBO

Desde la publicación de su primera novela, *Trabajos del reino* (2004), Yuri Herrera se ha destacado en la escena literaria de su país. Entonces, Elena Poniatowska señala que el autor “entra por la puerta de oro en la literatura mexicana. Ciento una páginas bastan para consagrarlo. Los capítulos, sin numerar, son fulgurantes. Ni una palabra de más. La prosa es escueta, dura, certera y sabe a pólvora porque Yuri la dispara con precisión” (“*Trabajos*”). Se analizan sus textos en colecciones críticas como *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009* (2012), *En breve: la novela corta en México* (2014) y, más recientemente, en *Siglo XXI: nuevas poéticas de la narrativa mexicana* (2019). Sus novelas siguientes, *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013), expanden su universo propio plasmado por el realismo y por la fábula, con un lenguaje donde los referentes, a la vez que invitan, también rechazan correspondencias directas con el México del siglo XXI.

La crítica destaca también el rol de los distintos registros del español mexicano que mezcla el autor. Francisco Estrada Medina (2014) observa que “diálogos y narración están fundidos, marcados los primeros apenas por una mayúscula; llevados al mismo nivel, desjerarquizados, las instancias que distinguen un discurso indirecto de otro directo se

difuminan” (296). Asimismo, se ha observado su distancia tanto del discurso periodístico acerca del narcotráfico como del lenguaje de las narconovelas más comerciales, las cuales privilegian la acción y la violencia. Para Serrato Córdova (2012), a “Yuri Herrera no le interesa dar el testimonio de la vida e infortunios de un determinado grupo criminal o un determinado cártel, la línea principal es el poder y la forma de ejercerlo de manera absoluta” (72). En la segunda parte de esta sección exploraremos cómo el lenguaje se manifiesta en la novela en cuestión y se contrapone a la fragilidad de los lazos sociales en el universo literario de Herrera. Discutiremos inicialmente, sin embargo, el manejo creativo de tres tradiciones literarias que pone de relieve el autor. Herrera dialoga no sólo con la narconovela, como ha notado gran parte de la crítica, sino también con las escrituras de la peste y, curiosamente, con el género dramático de la tragedia. Argüimos que el escritor se sirve de estas tres tradiciones como forma de difuminar las barreras entre lo local y lo global, entre lo mexicano/latinoamericano y lo universal. Al utilizar géneros de tradiciones milenarias al lado de un género muy contemporáneo como la narconovela, Herrera inserta su texto en una lógica transnacional donde chocan la enfermedad, el crimen organizado y cuestiones que atraviesan la historia de la humanidad, tales como el destino, el derecho y la muerte. La epidemia, con su promesa del fin de los tiempos, más que el trasfondo de los problemas del protagonista, fuerza una reflexión acerca de lo que une y separa la sociedad en la que vive. Finalmente, la respuesta que tanto Herrera como su protagonista proponen tiene que ver con la palabra, con el lenguaje no violento como forma de negociar la paz y evitar la disolución del propio tejido social.

La transmigración de los cuerpos narra la historia del Alfaqueque, un abogado empleado por un capo para arreglar las decisiones del juzgado local a su favor. La ciudad sin nombre donde tiene lugar la novela vive una cuarentena debido a una epidemia, quizás causada por la picadura

de un mosquito, pero el Alfaqueque tiene una misión. Su jefe, el Delfín, de la familia Fonseca, le pide al protagonista que descubra el paradero de su hijo Romeo. Anticipando el rol de la familia enemiga, los Castro, el Delfín ya había, por su parte, secuestrado a la Muñe, la hija de su némesis, la cual termina muriendo en su cautiverio. Con el auxilio del Ñándertal y Vicky, el Alfaqueque cruza la ciudad y atestigua la atmósfera de desconfianza instaurada por la epidemia: calles desiertas, tiendas de abarrotes saqueadas, violencia policial y duelo por las víctimas de la enfermedad. El protagonista finalmente encuentra el cuerpo de Romeo en posesión de los Castro y su jefe le delega el intercambio, o la transmigración, de los cadáveres de los jóvenes muertos. En el desenlace de la novela, los capos se miran desde lejos mientras sus empleados realizan el trueque.

Empecemos nuestro análisis con la caracterización del estado de suspensión que la novela comparte con los textos discutidos en el capítulo anterior, la entrada en la temporalidad apocalíptica donde uno analiza las señales a su alrededor y, como un mal presagio, anticipa la catástrofe que se acerca. Desde el principio de *La transmigración de los cuerpos*, el protagonista siente que algo extraordinario ocurre en las calles de la ciudad. “Nomás dar un paso afuera, un torzón en la espalda lo alertó que había algo mal” (9). “Esto era como si hubiera dormido en un elevador y al despertarse las puertas estuvieran abiertas en un piso que no sabía que existía” (11). Como señalamos anteriormente, el protagonista de las narrativas apocalípticas surge como el sujeto capaz de captar señales de las que los demás miembros de su comunidad apenas se percatan (Parkinson-Zamora). Al principio, se podría inferir que el narrador se refiere a la epidemia que asola la ciudad, obligando a la población a recogerse en sus casas. Sin embargo, a lo largo de la narrativa, a medida que se presentan los demás personajes y el mundo de favores,

soborno, corrupción y violencia en el que transita el Alfaqueque, el lector se da cuenta del verdadero hilo temático por detrás de esta escritura de la peste.

El verdadero problema en este universo literario es que la sociedad ya estaba plagada de vicios e injusticias antes de la llegada de la enfermedad. Según nuestra lectura, la peste en este caso funciona como el abrir de cortinas que rescata el sentido literal del apocalipsis, o sea, la revelación. Poco a poco la realidad se desvela frente a los ojos del protagonista, el cual, en el cumplimiento de su misión, hace un itinerario por las casas de los capos, los prostíbulos, las tiendas y las calles de una ciudad cuyos lazos sociales se encuentran tan fragilizados que las posibilidades de solidaridad y cooperación son mínimas. Como en el apocalipsis zombi, donde los sobrevivientes a menudo descubren que los humanos pueden ser más peligrosos que los muertos vivientes, la misteriosa epidemia le sirve al Alfaqueque de recuerdo: una sociedad basada en los cacicazgos y las disputas patriarcales puede llegar a ser más perjudicial a la comunidad que una enfermedad.

Esta clave de lectura nos la da el propio narrador en las primeras páginas del relato. “Tampoco había viento. Al atardecer arreciaba con madre, al menos una brisa leve ya debía haber, y lo que había era un letargo sólido: las cosas se sentían mucho más presentes porque de verdad parecían abandonadas a sí mismas” (10). Podemos leer este abandono en sí como una imposibilidad de establecer conexiones entre objetos y personas. En el letargo caluroso de la cuarentena, las cosas se desnudan de sus significados agregados y se presentan a los ojos como un significante expuesto, vulnerable, literal. Dotado de esta sensación, el Alfaqueque aguza su mirada y analiza la actitud de las personas a quienes encuentra en su camino. Acerca de su amigo Ñándertal, por ejemplo, el protagonista nota su profundo nihilismo a pesar de sus múltiples “bisnes” en la comunidad. El personaje realiza sus hazañas ilegales “más bien para probar que

sabía más que los demás, para regalarse dosis de euforia a las que seguían lapsos de encabronamiento callado” (51). El texto sugiere que el guardaespaldas vive buscando la muerte, provocando a la policía y peleando por las calles justamente porque no encuentra sentido en todas las actividades en las que se involucra y porque el duelo por la muerte de su hermano es insuperable.

En su itinerario por la ciudad desierta, hay dos episodios más en los que el Alfaqueque, como digno profeta apocalíptico, atestigua la podredumbre del cuerpo social. Uno concierne a un abogado conocido suyo, Gustavo, un viudo que ya pasa de los sesenta años y vive con una adolescente con quien tiene un hijo y espera a otro. “Qué estarán dejando de saber los viejos a los que todavía se les para, pensó el Alfaqueque, Como si no se aprendiera de las derrotas” (121). El protagonista lamenta la extensión artificial, probablemente a través de la medicina, de la vida sexual del varón y le confiere valor a las derrotas de la vida como lecciones importantes de humanidad. Ya durante una visita a la familia de un ex amante de Vicky, forzada a convivir por la cuarentena, el protagonista constata la debilidad de los lazos que apenas unen a estas personas. “Algo de susto se les veía, pero más claro era el hartazgo. No sabemos qué tanto nos odiamos hasta que tenemos que aguantarnos unos a otros en un cuarto bajo llave” (65). La peste, en este caso, es una fuerza que suspende la vida diaria y distante de la familia. El tiempo se detiene y en la suspensión de lo cotidiano vuelve la idea de abandono en sí. Uno se mira al espejo y ya no sabe lo que está mirando, es otra cosa. Tal condición se extiende a la trama principal de las dos familias enemigas.

Pero antes de discutir el rol central de las familias enemigas en el texto de Herrera, merece la pena entender cómo esa falta de cohesión social se relaciona al género de las narconovelas en México. Para Oswaldo Zavala, la publicación de novelas como *La reina del sur*

(2002), escrita por el español Arturo Pérez-Reverte, tuvo un rol importante en la estandarización de la representación del narcotráfico en la literatura (“Cadáveres” 49). En este tipo de narrativa popular, los narcotraficantes rápidamente se codificaron tanto psicológicamente como capos crueles y sanguinarios como visualmente con sus camisetas Versace y sus botas de cuero de serpiente, por ejemplo. Sobre esta caracterización alerta el escritor mexicano Juan Villoro que “Ver a los *capos* como alienígenas que almuerzan el hígado de un delator, coleccionan jirafas de oro y usan pistolas de marfil resulta tranquilizador porque confirma que son distintos a nosotros. Pero, como las cosas en los espejos están más cerca de lo que aparentan” (40). Esa preocupación tiene que ver con un discurso oficial más allá de la literatura. Apoyado en los estudios de Luis Astorga, Zavala analiza cómo la narcoliteratura le compra al Estado la idea de que el fenómeno del narcotráfico atañe a “un México post-soberano en el que una multiplicidad de cárteles controlan regiones enteras por encima de las disminuidas configuraciones estatales, vulneradas por el poder corruptor del capital global clandestino” (45). Es decir, se crea un maniqueísmo en el que el Estado representa el bien y el orden mientras que lo narco, el mal y la violencia.

Para Zavala, esa despolitización de la guerra contra las drogas es dañina puesto que borra el rol que las propias instituciones estatales tuvieron, y han tenido, en la disciplina y en la perpetuación de los cárteles en México (53), lo que el autor llega a caracterizar como un ejercicio de soberanía criminal (“Fictions” 234). Pocos son los autores, según Zavala, que desafían esta narrativa y, más allá de las representaciones gratuitas y gráficas de la violencia, se preocupan por analizar lo narco como un fenómeno que interpela e invita a todos como coparticipantes. Serían ellos Víctor Hugo Rascón Banda, César López Cuadras, Daniel Sada, Roberto Bolaño y Juan Villoro (“Cadáveres” 52). Zavala no incluye a Yuri Herrera en este hall – de hecho, lo incluye en el grupo de autores que se ha beneficiado de la narrativa maniquea (“Fictions” 239) – pero aquí

argüimos que, aún más que en *Trabajos del reino* y *Señales que precederán al fin del mundo*, Herrera establece en la novela aquí analizada una conexión directa entre el estado de degradación social de la ciudad donde tiene lugar la narrativa y los capos que se enfrentan en ella.¹ Más allá del fenómeno del narcotráfico como una sangrienta disputa económica – más conectado al capital que a la política – Herrera se ocupa justamente de la sociedad que posibilita el surgimiento y el mantenimiento de estas relaciones de poder.

Ahora bien, además de la narconovela y la tradición de narrativas epidémicas, Herrera curiosamente juega con el género de la tragedia. Sus referencias más evidentes son no sólo los tintes shakespearianos por detrás de la rivalidad entre las dos familias centrales y el nombre de Romeo dado al hijo que muere, sino también a través del propio drama fúnebre de no poder enterrar a un familiar que nos remite a la *Antígona* de Sófocles. A través de su prosa única, la cual mezcla el español mexicano coloquial y el registro más literario de la lengua, Herrera – de modo similar a Ana Paula Maia en el capítulo anterior – adopta un tono contemplativo, casi melancólico, al seguir de cerca el ojo clínico de su personaje. Aunque se trate de un evento contingente – la peste en un pueblo mexicano – el autor dota su escritura de un tono reflexivo que nos permite ir más allá de los límites de lo local y pensar la novela desde un punto de vista más universal, como a partir de los grandes textos trágicos de la tradición occidental, desde la

¹ Aunque es un personaje que se lee como una brújula moral en una sociedad inmoral, el Alfaqueque, a través de su trabajo, contribuye a la perpetuación de la corrupción y de la violencia en su sociedad. Por eso, es un protagonista que se siente culpable por participar en las mismas injusticias que percibe en el mundo. Esa culpa toma la forma de un perro negro que acompaña al personaje en sus momentos de duda. “Aprendió a vivir con él, e incluso a convocarlo en ciertos momentos. Algo le quedaba por dentro, pero a la vez le permitía meterse en lugares y en decisiones que no soportaría a solas. Era un núcleo oscuro que le permitía hacer cosas o dejar de sentir cosas, era algo físico, tan real como un güeso del que uno no se hace consciente hasta que está a punto de reventarle la piel” (108). Herrera así materializa la culpa que uno siente por formar parte de un sistema violento e injusto, como si fuera parte del cuerpo, y a la vez discute cómo ese sistema se reproduce a través de la omisión o de la suspensión de la moral por parte de los que en él transitan.

Antigüedad hasta el mundo contemporáneo. Herrera tematiza entonces cuestiones como la ética, el destino, la injusticia y la inevitabilidad de la muerte.

Para Terry Eagleton (2003), la tragedia es un tema bastante impopular en la actualidad, ya sea desde el punto de vista de críticos conservadores o progresistas (ix).² Para los primeros, las condiciones que posibilitaban la práctica del género – la creencia en una ideología organizadora de la sociedad y la acción de ciudadanos capaces de morir por o en contra del statu quo – ya no existen en un mundo cínico y posmoderno plagado por la falta de un norte político. Para los últimos, justamente este mundo antiguo – orquestado por el destino y habitado por héroes que se sacrifican por una causa abarcadora – ya no es deseable (21-22). Eagleton, sin embargo, no descarta el potencial radical que la tragedia posee en el presente.³ Al crítico le interesa el arte trágico que subraya “lo que es perecible, restrictivo, frágil y de cambio paulatino en nuestra naturaleza” (xvi). Mirar hacia el mundo de manera trágica significaría entonces entender al ser humano menos como un ser autodeterminado que como un ser sobre el cual distintas fuerzas actúan (tradicionalmente: el destino; contemporáneamente: la raza, el género, la sexualidad etc.). El autor reconoce que para algunos esto podría traducirse en fatalismo y pesimismo. No obstante, arguye que éste es justamente el realismo sobrio que forma la base de cualquier pensamiento ético y político efectivo. Sólo a través del reconocimiento de nuestras limitaciones es que podemos actuar de manera constructiva (xvi).

Entendemos el diálogo que establece Herrera con el género de la tragedia de manera similar. Su historia de epidemias, familias rivales y cadáveres extraviados nos remite a la

² Para el autor, el concepto ha perdido mucho de su relevancia en la sociedad contemporánea porque se trata de un género que discute ideas vistas como anticuadas, tales como la distinción entre destino y libre albedrío, entre defectos interiores y circunstancias externas y entre lo noble y lo innoble. (21)

³ El crítico explora ampliamente, y critica, el argumento de que la novela habría sustituido la tragedia. Según el crítico, debemos superar definiciones demasiado restrictivas del género y entender que su *pathos*, su capacidad de conmover a través de la seriedad y de la grandilocuencia, ha sido incorporado a nuestra cultura incluso cuando críticos decretan su muerte frente a la ascensión de la novela como género burgués dominante (178).

seriedad y al dramatismo del género que a lo largo de su historia milenaria escenificó los problemas existenciales de reyes y el destino de naciones enteras. Herrera incluso corrobora esta interpretación a través del lenguaje que emplea a lo largo de todas sus novelas, el cual, aunque inescapablemente mexicano, evita nombrar al país, a la lengua y a los actores sociales involucrados. Ese trabajo lingüístico elíptico, basado en arquetipos y aliado a los grandes temas de la tragedia, es justamente, según nuestro análisis, lo que le permite al lector de Herrera extrapolar la realidad inmediata de su trama y pensar su proyecto narrativo de manera más amplia y política. Si la sobriedad que nos confiere el impulso trágico de un texto, como propone Eagleton, nos incita al pensamiento crítico, el escritor mexicano, por su parte, nos ofrece una solución al ambiente de desconfianza y violencia generalizadas de su novela. Se trata de una solución que pasa por la lengua y la comunicación, las cuáles exploraremos más adelante en esta sección.

Todavía en el tema de la tragedia, sin embargo, es esencial que exploremos un elemento más que conecta la novela a los textos trágicos clásicos: el sacrificio. En este punto tanto Eagleton como Girard nos ofrecen percepciones importantes acerca de este tropo. Nos explica el crítico británico que el *pharmakós*, el chivo expiatorio de la antigüedad griega, tiene una función catártica en tiempos de crisis. Al concentrar la culpa compartida en la figura del chivo expiatorio, al ofrecérselo a los dioses como expiación a través de la muerte o del ostracismo, una sociedad no sólo reconoce y rechaza su propia fragilidad, sino también la expulsa violentamente de su convivio y de sus fronteras políticas (279), una especie de purificación colectiva y ritual. El crítico francés, por su parte, señala que, en el caso de la tragedia paradigmática *Edipo rey*, de Sófocles, hay un intento de simplificación de la verdadera crisis (el parricidio y el incesto) para que ésta parezca ser resultado de la acción de un único individuo. La peste que aflige a Tebas

sería, así, una máscara, una excusa, para el proceso de elección de un chivo expiatorio que traería la cura a la ciudad (843-844). Son estos procesos que activa Herrera en su texto al establecer una conexión con las tragedias griegas y shakespearianas. En el centro de su tragedia contemporánea, sin embargo, en vez de un rey que se presenta voluntariamente como el *pharmakós* que le restablecerá el orden a su pueblo, los chivos expiatorios de su sociedad en crisis son el hijo homosexual y la hija que cuestiona la lógica patriarcal de su familia.

Por supuesto esta elección de víctimas no es casualidad. En su itinerario apocalíptico el Alfaqueque nota que la única relación de verdadero afecto que posiblemente existe en este centro urbano plagado por la enfermedad es la de Romeo, hijo de los Fonseca, y su novio, quien “tal vez fuera la única persona a la que le importaba” su muerte (93). En cuanto a la Muñe, la hija de los Castro, la narrativa nos da algunos indicios del rol que ocupaba en su entorno: “la mantenían como un mueble de otra época que sigue ahí, sin acomodo. Los Castro tenían unos añitos dándoselas de finos y guapos pero la Muñe les malograba el estilo” (46); “El novio no estaba borracho ni perico ni empastado, nomás no podía aguantar que la Muñe de pronto se pusiera tan alzada y no quisiera irse con él si ya lo había decidido” (48). Por una parte, Romeo es el nieto homosexual de un abuelo bígamo que generó el *impasse* legal central de la historia al tener dos familias. Por otra, la Muñe, de cuyo nombre real nunca nos enteramos, es la hija que no encajaba con el estilo ostentoso de su familia y que tenía problemas con su novio porque cuestionaba sus decisiones unilaterales. Así, proponemos que la novela presenta como víctimas del sistema patriarcal que rige las dos familias justamente los sujetos que se desvían de las normas de género y sexualidad impuestas en este ambiente visto como enfermo por el protagonista. Aunque sus muertes fueron resultado de una casualidad (un accidente automovilístico en el caso de Romeo y la enfermedad en el caso de la Muñe), la novela, al activar ciertos mecanismos narrativos de la

tragedia y de la peste mencionados anteriormente, permite que interpretemos sus muertes como el sacrificio que requiere esta sociedad doliente para la restauración del statu quo anterior. En otras palabras, las posibilidades de inserción de un hombre homosexual o de una mujer feminista en este ambiente se encuentran truncadas por la muerte. Aunque se ha resguardado el statu quo anterior al final del texto, se les presenta igualmente un problema a los patriarcas de las dos familias porque la muerte de sus hijos es también indicación de un posible fin de la línea de sucesión. Herrera sugiere que esta forma de organizar la familia y la comunidad está llegando a su límite. Si ya no les restan herederos para que se reproduzca el sistema patriarcal, esta sociedad está destinada a la disolución.

No obstante, la crítica literaria nos ayuda una vez más a darle un giro positivo a este desenlace superficialmente pesimista. Girard señala que, aunque el chivo expiatorio representa el rechazo a lo indeseable dentro de cierta sociedad, el hecho de que sólo a través de su sacrificio se apacigüen la peste y los dioses le confiere también cierto poder, cierta cualidad redentora (844). Eagleton va más allá. Si es posible temer al *pharmakós* por sus presuntas faltas y su amenaza a los valores hegemónicos de la *polis*, también es posible sentir algo que conformaría un proyecto político bastante distinto y alternativo: lástima. En el caso del miedo, el sacrificio se convierte en consolidación de un orden, no en revolución. Ya la lástima se caracteriza por la identificación con el chivo expiatorio y un sentimiento de horror no hacia él sino al orden mismo que lo expurga como una especie de veneno. En ese sentido la identificación con el *pharmakós* contiene un potencial crítico y revolucionario (279). Éste es justamente el rol que asume el protagonista y el narrador en tercera persona que lo sigue de cerca. A través de su sensibilidad respecto de los chivos expiatorios producidos por la sociedad en la que se insertan es que se permite una crítica de las bases mismas sobre las cuales ésta se fundó. Si la peste funciona como un agente

apocalíptico que suspende el tiempo y evidencia las grietas que se esconden detrás del velo de la cotidianidad, las víctimas de este sistema suspendido cobran valor simbólico, y potencialmente redentor, al representar el elemento más frágil dentro del estado de excepción instaurado.

Discutiremos más a fondo la capacidad redentora del género y de la sexualidad frente a distintas fuerzas apocalípticas en el capítulo siguiente, así que enfocaremos nuestro análisis final de *La transmigración de los cuerpos* en su propuesta de reacción a través de la lengua y de la comunicación no violenta.

A través del protagonista, la novela reflexiona acerca de los distintos usos del lenguaje y cómo este puede ser parcial. Destacaremos aquí tres ejemplos. El primero de ellos se refiere a la relación entre lengua y género. Una vez que el protagonista le pide ayuda a Vicky, una enfermera conocida suya, el narrador reflexiona acerca de cómo el Alfaqueque casi que involuntariamente la trata de manera distinta. “En el reino del Verbo todos los hombres eran Jefes y todas las mujeres eran Damitas, en lo que averiguaba, y aunque supiera que Vicky no sólo era ruda de nación sino que se prendía de adrenalina, no podía dejar de damitearla” (61). Es decir, el lenguaje que uno utiliza en este universo literario depende de factores como el género del interlocutor. En este caso es curioso que, aunque Vicky se caracterice de manera no tradicionalmente femenina, el narrador reconoce que hay fuerzas y leyes de sociabilidad que están por arriba de ciertas percepciones. El neologismo “damitear” no sólo se refiere a la manera más gentil o caballeresca con la que el personaje masculino trata al femenino, sino también a la forma cómo las relaciones de género se perpetúan a través del lenguaje y de sus usos; sin

mencionar el sufijo diminutivo que compone el verbo derivado de “damita”, lo que indicaría una jerarquía donde lo femenino es relegado a un rango inferior.⁴

Otro ejemplo importante de cómo funciona el lenguaje en la novela es la comunicación entre enemigos. Al entrevistar a los hijos de los Castro, el Alfaqueque entiende qué quieren decir los jóvenes cuando señalan que uno utiliza un lenguaje violento para comunicarse con sus enemigos pero eso no significa que se concretarán las amenazas de violencia, que de hecho quieren hacer daño. “Pero era pura cábula, dijo el menor, Aunque pareciera que eran ganas de pelear” (76); “Hay gente con la que uno nomás sabe hablar así, dijo el mayor” (76). El hecho de que “uno nomás sabe hablar así” deja entrever las limitaciones del lenguaje que maneja este grupo. Las familias contrincantes en el centro de la trama comparten una gramática social muy pobre de matices. Aunque no deseen una confrontación directa, el lenguaje violento y amenazante es el mismo, como si no hubiera diferencia. Consecuentemente, si el lenguaje es ambiguo, múltiples serán las interpretaciones de los enunciados que ahí circulan. Este ejemplo, además, corrobora el comentario de género que hicimos en el ejemplo anterior. Si, por una parte, hay una manera específica de “damitear” a las mujeres, entre varones sólo se llega a valerse de un lenguaje beligerante, ya sea en misión de paz o guerra.

Finalmente, hay un comentario breve pero revelador acerca de cómo el lenguaje también se maneja para establecer distancia entre los interlocutores: “bastante cabrona es la existencia como para preocuparse por la ajena. Quizá también por eso eran tan afectos a las buenas formas, buenosdian y comolevar y primerodiosar y muyamabliar todo el día, para poner distancia” (100). Hay aquí un ciclo en el que el ambiente influye en el lenguaje y el lenguaje influye en el

⁴ Vicky, por su parte, también tiene la capacidad de hablar la lengua del sexo opuesto: “No te preocupes, yo hablo machoñol, entiendo que no quieres ser mala persona, nomás no tienes control sobre el órgano que secreta la pendejez” (62).

ambiente. Si el lenguaje perpetúa los límites de género y las líneas del enemigo, como vimos en los ejemplos anteriores, en este caso, el ambiente también genera formas lingüísticas que establecen ciertas reglas sociales de acuerdo con las necesidades del grupo de hablantes. En un ambiente social tan difuso y sin cohesión, tiene sentido que los lazos sean frágiles y que los hablantes ahí insertados deseen mantenerse alejados de sus pares, puesto que están demasiado ocupados con sus propias dificultades como para preocuparse con las de los demás. Ya que la competencia con los vecinos, los capos y las fuerzas oficiales corruptas son demasiado intensas y peligrosas, uno tiene que resguardarse: yo no le miro ni le hablo al prójimo y espero que el prójimo no me mire ni me hable a mí. La intimidad es vulnerabilidad. De ahí la enorme importancia del lenguaje de la propia novela como un todo, más allá de la superficie de la narrativa. Más allá del extrañamiento de palabras como “buenosdiar”, “comolevar” y “primerodiosar” el lenguaje de Herrera en sí es la propia propuesta a la pobreza lingüística que plaga la comunidad en la novela. Si uno no puede ir más allá de un lenguaje que separe a hombres de mujeres, a los Castro de los Fonseca, el propio acto de narrar del autor busca de alguna manera llenar esa laguna; no sólo a través de neologismos que nombran lo que hasta entonces no existía sino también a través de la confusión entre discurso directo e indirecto y de la mezcla productiva entre lenguaje culto y lenguaje coloquial. Herrera propone su propia solución a la crisis generalizada.

Se podría decir que el Alfaqueque es un protagonista típico de Yuri Herrera.⁵ Se trata de un personaje que se encuentra en una posición subalterna dentro de una cadena de comando y, gracias a sus habilidades especiales, logra negociar su entorno de violencia e incertidumbre. En

⁵ En las tres novelas de Herrera, sus protagonistas son dotados de una capacidad arriba del promedio de comunicarse no sólo a través de sus palabras, sino también de sus silencios (Soltero). Asimismo, comparten un “temple que aflora ante las situaciones críticas” (39)

el caso del Alfaqueque no sólo sus conocimientos jurídicos como abogado sino también su capacidad de convencer y apaciguar a través de la palabra.⁶ Al principio, esa habilidad parece restringirse al campo de las relaciones amorosas. “Con el tiempo descubrió que lo suyo era navegar con bandera de pendejo y luego sacar labia. Verbo y verga, verbo y verga, qué no” (21). De hecho, la novela arranca con su intento de seducir a su vecina. Desde su juventud, el Alfaqueque descubre que su capacidad conversacional le garantiza ciertas ventajas en el campo romántico. Luego constatamos que esta habilidad se extiende igualmente a los demás tipos de relación social. “El verbo es ergonómico, decía, Sólo hay que saber calzarlo con cada persona” (49). La palabra surge entonces como forma de dirimir conflictos. Especialmente cuando se considera la solución destructiva del *impasse* de la casa de Las Pericas. Mientras que el fuego se presenta como la única solución para el problema de la posesión de la vivienda, es justamente la capacidad del Alfaqueque de organizar y encontrar un punto medio para un conflicto que se destaca como contrapunto.

Como Edgar Wilson, el protagonista de la novela brasileña analizada en el capítulo anterior, el Alfaqueque no siente orgullo de su trabajo, aunque su moralidad lo obliga a hacerlo de la manera más ética posible.

Él no sobresalía en nada, más que en amansar maldiciones y salvar a la gente de los separos o de sus promesas. Justo porque no hacía bulto podía usarlo como un desarmador que luego vuelve a la caja de las herramientas y no es necesario agradecerle nada. Su

⁶ Aquí es importante señalar el significado del nombre “alfaqueque”. De acuerdo con el diccionario en línea de la Real Academia Española, la palabra significa “Hombre que, en virtud de nombramiento de autoridad competente, desempeñaba el oficio de redimir cautivos o libertar esclavos y prisioneros de guerra”. Herrera, por lo tanto, activa en el nombre del propio protagonista su habilidad oficial de negociar entre dos mundos, dos grupos contrincantes. Herrera señala los orígenes de la palabra y su importancia para el autor: “En *La transmigración de los cuerpos* el nombre del protagonista es en ese sentido muy fuerte. El Alfaqueque sí tiene un contenido específico, está codificado en las Partidas de Alfonso El Sabio, pero es un nombre del cual poca gente sabe y del que a mí me gustaban sus resonancias” (Soltero 43).

bronca la arreglamos aquí entre nos, el secreto ése lo guardamos aquí entre nos, la multa la rebajamos aquí entre nos, la coartada la inventamos aquí entre nos; la transa es providencia. 99

Este pasaje evoca principalmente la dimensión ilegal de su trabajo (la bronca, el secreto, la multa, la coartada). Sin embargo, es interesante que el don del Alfaqueque sea una especie de herramienta que uno saca de la caja, la utiliza y la vuelve a guardar. La lengua, el Verbo, salva a la gente de sus problemas con la ley, pero, como comprueba el Alfaqueque a lo largo de la novela, también tiene la capacidad de revelar secretos, resolver riñas y seducir a los demás. El Alfaqueque ve su aptitud como algo principalmente negativo – de ahí la modestia del narrador al señalar que “no sobresalía en nada” – pero el lector atento concluye que el intercambio de cadáveres, la transmigración de los cuerpos, sólo ocurre de manera pacífica porque el protagonista se dispuso a ratificar las verdaderas causas detrás de las muertes. Los patriarcas, aunque de mala gana, aceptan el destino trágico de sus hijos porque el mediador del trueque los convence de que todo fue sólo “una desgracia sin culpable” (79). Y aquí exploramos los dos significados que la palabra “providencia” llega a asumir en la cita arriba. De manera objetiva, si la transa es providencia, eso significaría que el acto de negociar, de concertar, es medida fundamental para un resultado satisfactorio para ambas partes de una contienda, lo que la novela presenta como algo extremadamente difícil en una sociedad en la que uno no puede mirar ni interpelar a los demás. No obstante, “providencia” evoca igualmente algo divino, al Verbo que Herrera en mayúsculas conecta al Verbo del libro de Génesis. El autor mexicano, muy consciente del poder creador de la palabra, dota a su protagonista de un don poderoso que le falta a la gran mayoría a su alrededor. La palabra no es mero discurso. La palabra conlleva argumento, ponderación, racionalización. Y si la palabra significa acción, es a través de ella que uno puede

actuar para revertir la falta de mirada, la falta de comunicación que plaga las sociedades contemporáneas. Al final de la novela, el Alfaqueque concluye que “estos días siempre estamos caminando junto a un cuerpo tirado en la calle, ya no es posible hacer como que no lo vemos” (134).

EL ATAQUE DEL ECOZOMBI

Uno podría decir que *Corpos secos* (2020), lanzada en el fatídico mes de marzo de 2020, es la primera novela brasileña de un *corpus* de “literatura covid” que todavía se está gestando. Sería, sin embargo, una clasificación imprecisa puesto que su escritura empieza en 2018 cuando Luisa Geisler y Marcelo Ferroni discuten la escritura de una posible novela corta postapocalíptica que con el tiempo se convierte en un proyecto escrito a ocho manos, con la coautoría de Samir Machado de Machado y Natalia Borges Polesso.⁷ De cierta manera, los autores no podrían esperar una campaña publicitaria más *ad hoc*. La crítica académica brasileña todavía no ha escrito mucho acerca de la novela, pero las pocas reseñas que se han publicado desde su estreno resaltan la adaptación del subgénero transnacional del apocalipsis zombi al contexto brasileño y su cualidad premonitoria en el contexto de la pandemia de COVID-19 en que se dio su recepción. Jarid Arraes, por ejemplo, señala que “por mais que a pandemia criada para costurar o livro seja diferente da nossa pandemia, tive uma experiênciade realidade, de presságio” (“Um livro”). En un tono parecido, Jana Bianchi siente “saudades de quando o fim do mundo era só ficção científica” (“Saudades”).

⁷ A través de una serie de publicaciones en el blog de la editorial, Geisler explica cómo se dio la formación del *dream team*. Tras un intercambio de emails con Marcelo Ferroni, la autora contactó a otros escritores que quizás se interesarían por el proyecto. El equipo final contó con Samir Machado de Machado y Natalia Borges Polesso, ambos del estado de Rio Grande do Sul, como Geisler. Inicialmente, el proyecto sería la publicación de cuatro novelas cortas separadas, pero la editora, Luara França, sugirió que los escritores lo convirtieran en una novela donde las cuatro tramas se interconectan (Geisler, “Saga”).

En primer lugar, como en la novela de Herrera, describiremos cómo los autores de *Corpos secos* caracterizan su pandemia. Exploraremos inicialmente la figura del zombi en la novela y cómo ésta se compara a las distintas variantes del tropo. Luego, nos ocuparemos de cómo la idea de contagio no se refiere sólo a la enfermedad, sino que también se traduce en la transmisión de ideologías en medio de un cuerpo social enfermo. Finalmente, como reacción a la idea de enfermedad social previa a la epidemia, nos enfocaremos en el arco narrativo del personaje de Regina. Proponemos en esta sección que, a través de la movilización de la figura del zombi desde distintas tradiciones (brasileña, caribeña, estadounidense), los autores de la novela escenifican una catástrofe nacional en la que el país se desmorona a causa de distintas epidemias. En primer lugar, y de manera más obvia, la epidemia zombi representa una reacción violenta de la naturaleza al uso indiscriminado de herbicidas en la agricultura industrial. Luego, la idea de contagio se manifiesta más sutilmente en la reproducción de desinformación y de teorías conspirativas. Geisler, Ferroni, Polesso y Machado, en última instancia, plasman los límites de una economía de alcance global que prioriza sus ganancias por encima de la salud de su propia población. Al final, más allá de posibles alternativas al antiguo sistema, argumentamos que la novela se ocupa más bien de presentar una catarsis violenta en la que los valores patriarcales, clasistas y sexistas de la sociedad brasileña se destruyen para dar lugar a algo incierto, pero al menos abierto a nuevas posibilidades.

Corpos secos tiene lugar en distintas ciudades de un Brasil que hace seis meses vive una pandemia. No se sabe a ciencia cierta cuántas personas han sobrevivido, pero el gobierno limitado que persiste ya no alcanza a todo el territorio. A través de la radio se anuncian refugios para los sobrevivientes que todavía buscan la acogida de sus pares. Cinco personajes de distintos orígenes luchan por llegar a Florianópolis, una de las tres islas capitales de lo que se conocía

como Brasil. La novela, al fin y al cabo, es una compilación de cuatro novelas cortas, cada una escrita por un autor distinto. Sin embargo, está editada en capítulos cuyos puntos de vista se alternan, de manera que el lector acompaña el avance de cada trama paulatina y paralelamente hasta su desenlace.⁸

Escrito por Samir Machado de Machado, Mateus es el paciente cero, el único infectado que no ha tenido síntomas y sigue saludable. A través de los esfuerzos de una fuerza de tareas médico-militar, el joven viaja desde São Paulo a Rio de Janeiro buscando el transporte marítimo que lo llevará al refugio de Florianópolis, en el sur del país. Murilo, su medio hermano, escrito por Luisa Geisler, viene desde Santa María, más al sur de Florianópolis. Su arco narrativo es una historia de formación en la que el niño deja el hogar con su familia y, tras la muerte de todos, debe caminar solo hasta la isla capital. Constancia y Conrado, personajes de Natalia Borges Polesso, también viajan desde el estado del Rio Grande do Sul hacia Santa Catarina. Los gemelos visitan la casa de sus padres en la costa para inútilmente convencerlos a refugiarse. Infectado, el varón se lanza del coche a alta velocidad y la hermana sigue su trayectoria sola hasta conocer a Murilo y juntos llegar a Florianópolis. Finalmente, Regina, quien recibirá atención especial en nuestro análisis, está escrita por Marcelo Ferroni. Tras un ataque de los *corpos secos* al rancho donde vive, Regina se escapa con uno de sus empleados, pero termina apresada en otra propiedad cuyo hacendado ha convertido en una especie de distopía patriarcal

⁸ Es interesante notar que *Corpos secos* se aferra mucho más a los límites de la literatura de género que las novelas discutidas hasta el momento. A diferencia de Ana Paula Maia, por ejemplo, quien maneja la tradición realista brasileña del siglo XX y crea una prosa propia, seca, metafísica y contemplativa; las ocho manos optan por un lenguaje más cerca de la literatura llamada “comercial”, empapada de referencias pop y en un portugués lleno de anglicismos. También a diferencia de Pola Oloixarac y Rita Indiana (analizadas en el capítulo siguiente), para quienes las variedades argentina y dominicana del español son materia prima para la creación de una ciencia ficción que mezcla los registros científico y coloquial; los cuatro autores, en distintos grados, prefieren una prosa menos elaborada, más cercana a los coloquialismos y a traducciones genéricas de los más vendidos del mundo anglosajón.

agrocapitalista. El personaje logra liberarse, viaja hasta Rio de Janeiro y en su última escena encuentra a Mateus en el barco camino a Florianópolis.

Empecemos nuestro análisis con la figura monstruosa central de la novela. Mientras que en *Distancia de rescate* (2014), analizada en el capítulo anterior, el monstruo es el tropo gótico relacionado a los sembradíos tóxicos de soja en Argentina, en *Corpos secos* los autores se sirven de las posibilidades del zombi para criticar los efectos nocivos del uso de herbicidas en la agricultura industrial brasileña. No obstante, los autores de *Corpos secos* eligen representar una criatura del folclor brasileño en detrimento de la tradicional figura de origen caribeño. Luis da Câmara Cascudo (2012) describe el *corpo-seco* como un cadáver cuya alma tanto el cielo como el infierno han rechazado, por un pecado gravísimo cometido en vida. Condenado a merodear por la Tierra, el cadáver momificado se alza desde su sepulcro y asusta a los noctívagos. Se trata de un “aviso da perdição da alma. É um sinal infalível de que a “alma” anda penando, solta, sem finalidade supraterrena, indo e vindo na Terra, apegada aos lugares que amou em vida” (284).⁹ Es interesante que la figura del *corpo-seco*, tal como se la conoce en el folclor nacional, nos ofrezca esta clave de interpretación. Es decir, que el zombi sea un alma en pena, rechazada por Dios y por el demonio, condenada a trastabillar por la tierra, como si tuviera que pagar por sus pecados por el resto de los tiempos. Esta interpretación de tintes cristianos también se manifiesta de otras formas en la novela, como exploraremos más adelante.

M. Elizabeth Ginway (2020) propone una tipología de zombis en las literaturas especulativas brasileña y mexicana: zombis traumatados, zombis consumistas y zombis políticos.

⁹ En la novela los autores adaptan esta figura folclórica y transforman su maldición en enfermedad, el Síndrome de Matheson-França. La transmisión ocurre a través de la mordida de los *corpos secos* o a través de las esporas que estos liberan al llegar a su estadio final de descomposición. Antes de secarse completamente y volver a la muerte, estos seres tienen ápices de energía en los que corren, cazan y matan a los humanos que encuentran en el camino. Luisa Geisler revela que “Matheson” es una referencia al estadounidense Richard Matheson, autor de la novela postapocalíptica *I Am Legend* (1954), una de las inspiraciones para *Corpos secos*. Ya el origen de “França” es menos interesante. Se trata de un chiste interno: así se apellida la editora de la novela.

No nos interesa aquí encajar *Corpos secos* en estas categorías sino destacar el rol que el modelo económico capitalista juega en la creación de estos monstruos. Ginway señala que en cuentos de principios del siglo XX como “A nova Califórnia”, de Lima Barreto, y “Café café”, de Monteiro Lobato, la figura del zombi surge como una infección de sistemas económicos extranjeros en el periodo de la Primeira República (109). Se trataría de una reacción al consumismo y al principio de eficiencia del capitalismo, en el caso de Lima Barreto, y una reacción a la decadencia de la aristocracia agraria frente a la industrialización y la intensificación de la vida urbana, en el de Monteiro Lobato (114-116). Ya a mediados del siglo XX, el zombi en cuentos como “Flor, telephone e moça”, de Carlos Drummond de Andrade, representa ciertas ansiedades frente a la creciente presencia de la tecnología en el día a día de los brasileños, vista como perjudicial a las relaciones familiares (127). Finalmente, en la segunda mitad del mismo siglo, novelas como *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, y cuentos como “Seminário dos ratos”, de Lygia Fagundes Telles, presentan el zombi no exactamente como el Otro abyecto sino como figuras que suscitan un debate político o inmunizan a su comunidad en contra de tendencias imperialistas internas y externas (131).¹⁰ En *Corpos secos*, esta relación problemática con los flujos del capital global es igualmente evidente. El origen de la epidemia se encuentra en el uso desenfrenado de herbicidas en los sembradíos de soja del país, uno de los principales motores de la economía brasileña.

Estos orígenes capitalistas de la plaga no sólo se conectan a la idea del capitalismo como generación de riesgo (Beck), comentada en el capítulo anterior, sino también a una evolución de la figura del zombi en narrativas más contemporáneas. Tradicionalmente, los zombis pueden

¹⁰ De hecho, el epígrafe de *Corpos secos* es un pasaje de *Incidente em Antares* que une temáticamente a las dos novelas, es decir, la idea de la propensión humana a la violencia: “*E eu acho, meu caro, que cada um de nós tem nas suas mais remotas cavernas interiores um troglodita adormecido que, submetido a um certo tipo de estímulo, vem rapidamente à tona de nosso ser e se transforma num déspota totalitário capas de todas as bestialidades*” (5).

tener orígenes sobrenaturales – como a través de la magia de un brujo, en su versión original haitiana – o incluso más cerca de fenómenos naturales, como el paso de un meteorito cerca de la Tierra. Sarah Juliet Lauro (2011) observa que, en narrativas zombis de las últimas décadas, sin embargo, los zombis también cobran vida como causa directa de la acción humana. Esta clase de monstruo se manifiesta como la extensión de fuerzas de la naturaleza, la cual reacciona con violencia a las agresiones de los humanos a través de la plaga. En comparación a las plagas del mundo antiguo, o sea, la enfermedad como castigo divino, las narrativas zombis contemporáneas le regalán un rol divino a la naturaleza, la cual cobra una fuerza antes atribuida a las deidades (55). Se trata de una reanimación del mundo natural, no-humano, que responde a los ataques de los humanos a su propia manera, a través de una plaga mortal. A esa categoría, Lauro la tilda de “ecozombi”. En *Corpos secos*, estos ecozombis atacan indiscriminadamente a sus víctimas, pero argüimos que sus cuatro autores insisten, de distintas formas, que la gran víctima es el Estado nacional. El núcleo dramático de la novela se refiere a la busca por abrigos organizados por las fuerzas armadas empobrecidas y por el limitado gobierno federal. No se trata sólo del hecho asustador de que una población entera paga por los errores de una élite política y económica, sino que la propia unidad nacional se desmorona bajo las acciones de estos agentes. El país se autofagocita y lo que resta es pura ruina.¹¹

¹¹ Abundan en la novela las imágenes de ruina: los medios de comunicación progresivamente dejan de funcionar, hasta que resta nada más la comunicación por radio; el campo se ve abandonado; la Avenida Paulista, en la ciudad de São Paulo, símbolo del centro financiero brasileño, está también vacía y tomada por los zombis. No sólo la idea de progreso, representada por la agricultura industrial y la vida urbana efervescente, se ve truncada, sino que también tiene inicio un proceso de deterioro donde la historia parece caminar en el sentido inverso. El flujo migratorio histórico del noreste al sureste brasileño, por ejemplo, se revierte a medida que el sur se vuelve cada vez más peligroso. En su análisis de novelas apocalípticas como *El año del desierto* (2005), del argentino Pedro Mairal, Eduardo Becerra (2016) observa que este discurso de escasez se contrasta con el de abundancia que se destacó en la literatura latinoamericana en los años 1990, en fenómenos como *McOndo*. A través de las ideas de Julio Ortega, el autor relaciona la afinidad tecnológica de la literatura de esa década – con su obsesión por las marcas, los centros comerciales y los productos culturales estadounidenses de masa – a la tradición latinoamericana de un discurso de abundancia que data de la época colonial (255). Para Becerra, por otra parte, ese viaje hacia el pasado en narrativas apocalípticas es una oportunidad para que los escritores reevalúen los fracasos de sus países a lo largo de su historia (256).

No obstante, el tema del contagio no se restringe a la enfermedad zombi. La novela explora, además, la idea de contagio ideológico. Por analogía, los autores discuten la reproducción de la desinformación, de dogmas religiosos y del propio sistema capitalista. Murilo, desde su mirada infantil, es un personaje interesante para que analicemos el mundo de los adultos desde cierta distancia. “E a mãe disse que era conspiração, que era corrente de WhatsApp” (20). “Por que ninguém fala disso na Argentina, hein?, perguntavam nos comentários. Isso é doença de brasileiro, culpa do governo, culpa do PT, culpa do FHC, culpa do Lula, culpa do Foro de São Paulo. Isso era evolução da aids, atrás dos gays também” (50). Así, a través de su realismo coloquial e irreverente, la novela expone la mirada de incomprensión del niño hacia los rumores y las noticias falsas que circulan al principio de la pandemia. Los autores señalan como agentes de la desinformación no sólo las corrientes de mensajes vehiculadas por la aplicación Whatsapp, ampliamente utilizada en Brasil, sino también los comentarios en Internet que reproducen, por ejemplo, el *antipetismo*, el anticomunismo y la homofobia.¹² Escrita a lo largo del proceso electoral de 2018 en Brasil y de los primeros años de la presidencia de Jair Bolsonaro, no es sorpresa que se teja este tipo de crítica a la desinformación. Hay un interesante juego de espejos en *Corpos secos* donde las noticias falsas y los rumores se esparcen a una velocidad increíble, así como el patógeno de la enfermedad zombi. La enfermedad no es sólo literal sino también social. El hecho de reproducirse algo por el simple motivo de reproducirse, sin una función positiva, termina en un callejón sin salida en la novela: las noticias falsas degeneran falta de información frente a lo desconocido, el virus transforma una sociedad en una masa disforme de muertos vivientes, la palabra de falsos profetas transforma al cristianismo en secta, la maximización de ganancias causa el colapso de la economía, el ganado se convierte en

¹² El término *antipetismo* se ha popularizado en la última década en Brasil. Se refiere al rechazo al Partido de los Trabajadores, el cual ocupó la presidencia entre los años 2003 y 2016.

alimento potencialmente tóxico. La novela discute, por lo tanto, el valor de la reproducción como máxima del capitalismo desenfrenado.

Quizás la imagen más poderosa que traduce esa reproducción ideológica desenfrenada sea la del *pastor dos mortos*. En la trama de Mateus, hay un curioso antagonista. “O Pastor dos Mortos começa a pregação. É mesmo um discurso religioso, recitando trechos do Apocalipse acompanhado de música sacra: *Eis que estou à porta e bato, e se alguém ouvir a minha voz e abrir a porta entrarei e cearei com ele, e ele comigo*. Ao final, concluiu: Venha para fora, Mateus” (12). Se trata de un señor que ha descubierto cómo controlar a los zombis y a través de un discurso cristiano apocalíptico invita a Mateus a unirse a su ejército de muertos vivientes. El llamado es significativo no sólo como elemento extraño o de mal agüero sino también porque Mateus es una especie de paciente cero, o sea, es la única persona que ha sido infectada por el virus y que no se ha convertido en un zombi. El llamado al ejército de muertos vivientes se convierte así en una negación, o rechazo, al poder de la medicina y de la investigación, ya que Mateus es la única esperanza que la ciencia tiene de entender cómo combatir el avance de la enfermedad en el cuerpo humano. Ciencia y fanatismo religioso son los polos que se batan, por lo tanto, en el desarrollo de la historia del personaje. El pastor de los muertos no quiere nada más que el control de su rebaño. Es una imagen poética y patética de un líder de ovejas que lo siguen no por devoción o por identificación de valores sino por pura inercia, sin tener conciencia de lo que hacen. La novela indirectamente critica el fanatismo religioso que otras obras también han asociado al movimiento evangélico en Brasil.¹³

¹³ Nada más para citar dos recientes obras audiovisuales, en *3%*, serie brasileña de ciencia ficción en Netflix, se encuentra el pastor de un Brasil abandonado que pregona la salvación a través de la adoración a los humanos que viven en su isla tecnológica, lejos del continente americano devastado. Ya en la película futurística *Divino amor* (2019), de Gabriel Mascaro, Brasil es un país esencialmente evangélico y sus tradiciones han evolucionado de acuerdo con las doctrinas del protestantismo. El número de personas que se identifican como evangélicos en Brasil ha crecido considerablemente en las últimas cuatro décadas (Gracino Junior et al.). En 1980 representaban el 6,6% de la población total y en el censo de 2010 alcanzaban el 22%, mientras los católicos bajaron del 89% al 64,6% en el

El contagio ideológico, por lo tanto, precede al contagio viral. En este punto convergen las dos novelas analizadas en este capítulo. Ambas discuten la idea de una enfermedad social que ya estaba instalada previamente. En *La transmigración de los cuerpos*, discutimos el poder paralelo de los capos locales y las leyes patriarcales que rigen el funcionamiento de la sociedad. En *Corpos secos*, la enfermedad se refiere a un gobierno que invierte en la economía sin pensar en las consecuencias fatales y a un cuerpo social plagado por la desinformación y por teorías conspirativas. En los capítulos dedicados a los gemelos Constância y Conrado, esta noción se hace más evidente. “Eu dizia para mim mesma que se acontecesse um apocalipse, um desastre mundial, qualquer coisa do tipo, pelo menos eu ficaria magra [...] As pessoas já estavam doentes naquela época. Como eu podia pensar uma coisa dessas?” (30). “Gente é uma peste, minha filha, uma peste que Deus fez e isolou aqui na Terra pra não se alastrar pro universo” (80). En estos dos pasajes notamos, por ejemplo, una sociedad obsesionada con los cuerpos, buscando patrones de belleza cada vez más inalcanzables, y, por otra parte, la noción de que en realidad la plaga somos los seres humanos y no los zombis. Aquí volvemos a la definición del *corpo-seco* como monstruo del folclor brasileño rechazado por el cielo y por el infierno, condenado a caminar para siempre sobre la Tierra. Por supuesto, la epidemia y el apocalipsis zombi se presentan como problema central en las novelas que aquí analizamos, pero sus respectivos autores nos ofrecen igualmente breves pasajes donde el eje de la cuestión es más bien el mundo construido antes de la plaga, el mundo previo a las narrativas especulativas plasmadas en las obras.

mismo período (565). Se trata, en su mayoría, de un universo demográfico compuesto por personas de poca escolaridad, negras o *pardas*, que trabajan en el sector de servicios y viven en la periferia de las grandes ciudades (556). Para Gracino Junior, su creciente importancia política en los últimos años se debe a la implementación de la Teología del Dominio fomentada por protestantes estadounidenses a partir de los años ochenta (560), su movilización como minoría religiosa y su expansión a través de la compra de estaciones de televisión, como la Rede Record de Televisão, e innumerables estaciones de radio (559).

Ahora bien, si en la sección sobre la novela de Yuri Herrera discutimos la caracterización del apocalipsis para luego señalar el valor de la palabra y del diálogo como forma de restaurar las relaciones sociales, ¿hay solución para la catástrofe en *Corpos secos*? Al final, cuatro de los cinco protagonistas logran llegar a Florianópolis, pero ¿se puede decir que la sociedad que se está construyendo es mejor que la anterior? Constância, por ejemplo, nota que hay una falta de coherencia en la acción de los militares que controlan el flujo de refugiados que llegan a la isla. Es más, hay arbitrariedad y violencia en ese control. Pero comparando los protagonistas brasileños al protagonista de Herrera, ¿se podría decir que sus arcos narrativos presentan alguna alternativa al sistema previo? En *Corpos secos* hay más bien una catarsis destructiva del sistema que ocasionó la catástrofe, con un final abierto a la incertidumbre del porvenir. Esta catarsis se encuentra en el arco de Regina y la destrucción de la hacienda donde se explotan humanos, no humanos y zombis con fines laborales, alimentarios y sexuales. Es decir, en su sección es donde hay una manera más visual y obvia de destrucción de la pequeña distopía que se forma en la propiedad del Dr. Eduardo. Se trata de una fantasía feminista y violenta que viene a representar y a abolir los distintos regímenes de opresión que se manifiestan a lo largo de toda la novela.

La hacienda de Eduardo curiosamente se presenta, en un primer momento, como una utopía bucólica à la brasileña, o como diría Michel Foucault (1999), una heterotopía. Para el filósofo francés las heterotopías son “especies de utopías efectivamente realizadas donde los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, contestados e invertidos” (19). Se tratan de lugares de experiencias limítrofes donde los cuerpos son clasificados y emplazados de acuerdo con su función específica dentro de este universo. En *Corpos secos*, la hacienda de Eduardo, delimitada por un río y bayas eléctricas, se destaca por su organización y rigidez en medio del

pandemonio más allá de sus fronteras. Hay aquí un enorme intento, aunque frágil, de disciplinar a los cuerpos infantiles, los cuerpos femeninos, los cuerpos no humanos e incluso los cuerpos zombis bajo la lógica patriarcal y clasista del hacendado. La pulcritud de la casa y el rigor de la división del pasto que observa Regina al principio paulatinamente da lugar a la descomposición de un sistema retorcido de explotación de especie, género y clase. Foucault, de hecho, menciona las colonias jesuitas sudamericanas como ejemplo de heterotopía donde “se cumplía efectivamente la perfección humana” (25). Marcelo Ferroni macabramente actualiza esta colonia y la adapta a la lógica capitalista de eficiencia y explotación, acercándola a la disposición de los campos de concentración en la Europa del siglo XX. A la vez que bien demarcados, los espacios vitales y mortales de esta heterotopía se conectan y forman un sistema aparentemente eficiente. Cada emplazamiento ejerciendo su función: el de la vida privada del hacendado, el de recreación infantil, el del ganado, el de los zombis, el de los trabajadores y, por fin, el de la explotación sexual.

Regina tiene su primer encuentro con los habitantes de la hacienda tras escaparse de la persecución que sufría en las carreteras del centro-oeste brasileño: “vê a toalha quadriculada de branco e vermelho, o cesto de vime, frutas, pães, uma garrafa pet de guaraná, biscoitos recheados, mais duas crianças e uma empregada, com o cabelo cinzento preso num coque e a saia um pouco abaixo dos joelhos” (68). Las prendas de los niños, el picnic y el aspecto severo de la empleada, dignos de estar en las ilustraciones de un libro infantil, desde luego anticipan la atmósfera de disciplina y vigilancia que el propietario desea crear. Poco a poco, y luego súbitamente, Regina identifica las grietas en la fachada de lo que se está armando en la hacienda. Nota los trajes conservadores de una sirvienta, un moretón en el rostro de una niña, el aspecto quemado de la carne y la falsa educación del patrón. No es hasta que salen de la casa que el

hacendado le enseña a Regina la nueva lógica de producción que opera en la propiedad. Primero le enseña el pasto donde antes quedaba el ganado y ahora quedan los muertos vivientes, amansados por el ruido de las bayas eléctricas. Luego, hay un edificio donde se tuestan y se muelen los *corpos secos*. En seguida hay que secarlos “[q]ue nem café” (107) y volver a molerlos. Finalmente, el hacendado le enseña a Regina el pasto del ganado, ennegrecido por los trozos molidos de *corpos secos*, esparcidos en el campo para que se alimenten los animales. “Mas eles têm muita fome, não param nunca de comer” (108). De ahí que ya no se parezca al ganado normal sino a “elefantes num desenho infantil, sem perspectiva, coloridos com canetinha marrom” (108). Así se concluye el nuevo ciclo de producción donde la pandemia zombi no representa el fin del orden regular de la hacienda, sino que aquellos son fagocitados por la máquina productiva y se convierten en una pieza de esta gran máquina de reproducción. Los zombis se animalizan al equipararse al ganado, ya que también “pastan” hasta el momento del abatimiento, pero también se equiparan a la propia soja puesto que le servirán de alimento al ganado.

Como si el sistema de producción capitalista estuviera por encima de la crisis, la hacienda se organiza bajo las nuevas condiciones de vida en lo que se conocía como Brasil y todo permanece más o menos como antes. Como si la producción capitalista pudiera adaptarse a cualquier circunstancia. Los cuerpos de humanos y no humanos se reorganizan, pero siguen siendo distribuidos dentro del espacio de la hacienda de acuerdo con sus roles establecidos en la jerarquía. Humanos sobre zombis, humanos sobre no humanos, hombres sobre mujeres, patrón sobre empleados. La diferencia es que con la caída del estado de derecho estos desequilibrios, que por cierto ya existían, adquieren todavía más legitimidad. Los zombis, por lo tanto, más allá de la tradicional figura del ser desproveído de libre albedrío, son tragados por la máquina

productiva para convertirse solamente en un elemento más que hace que la máquina siga funcionando. Aunque de manera precaria, ya que no se sabe qué efectos tendrá en los humanos el consumo indirecto de carne zombi, el intento de mantener la producción funcionando existe.

Como respuesta a este espacio de excepción dentro del nuevo orden anárquico del apocalipsis zombi, la novela plasma una catarsis feminista con la destrucción de la propiedad. El personaje de Regina, como ex esposa de un hacendado sufre una transformación completa. Si al principio de la narrativa se encontraba en una posición superior, señora de su hacienda, explotando la labor de sus trabajadores y sus niñas, dentro de la hacienda del doctor Eduardo el personaje pasa al rango inferior de esta cadena. El sistema patriarcal reforzado en la hacienda la relega al rol tradicional de la mujer como responsable de la crianza de los niños: “a gente precisa de uma moça educada, né? Pra ensinar essas menina, pra decorar melhor os quartos... deixar elas vestidinha pra quando eu vier aqui” (111).¹⁴ El espacio escolar se convierte entonces en cárcel y en espacio de explotación sexual, como señala Foucault acerca de los distintos emplazamientos que se yuxtaponen en una misma heterotopía (22). Una vez encarcelada en la escuela, la violación diaria de Regina, además, le quita la dignidad de manera que, una vez más, la novela indica que los humanos son peores que los zombis. Si al principio de la novela sus preocupaciones eran estéticas – “desconfia que tem um começo de papada. Os cabelos com luzes precisam de um retoque na raiz” (23) – su nuevo rol en la nueva hacienda le presenta una posición mucho más peligrosa y vulnerable. Mientras que su posición como mujer dentro de una sociedad patriarcal, aunque cambia en cualidad, no cambia en su posición subalterna. Si al principio era la señora de su hacienda, encargada de coordinar los quehaceres domésticos y sus

¹⁴ Aquí se nota la ironía en la narración puesto que, aunque se le diga “doctor” al hacendado en señal de respeto, el personaje habla en una variante coloquial del portugués brasileño, una variante que se desvía de la norma culta de la lengua.

empleados, ahora se ve bajo la vigilancia no sólo de Eduardo como hacendado sino de sus empleados e incluso de otra mujer, quien vigila las actividades de la escuela donde se supone que Regina debe educar a las niñas.

Y es desde abajo donde organiza una revolución con las decenas de niñas explotadas sexualmente como ella. “O dr. Eduardo despenca perto da cerca, as maiores vão até ele e o puxam pelos cabelos. O homem chora. A primeira enfia uma faca de cozinha na barriga dele, outra arranca sua calça” (147). “Uma explosão. A porta e as janelas da casamata vão aos ares, uma bola de fogo se ergue no céu levando as telhas consigo” (147). La ira de estas pequeñas mujeres lideradas por la adulta rápidamente destruye el estado de excepción de la hacienda. Saquean la casa, matan al hacendado, prenden fuego a la propiedad y se lanzan al futuro incierto del apocalipsis zombi, al menos libres de esta tiranía local. La destrucción de esa propiedad podría ser leída como la imposibilidad final de que este sistema se reproduzca indefinidamente. ¿Qué efectos tendrá la carne vacuna mutante de que se alimentan los humanos en la hacienda? ¿Hasta cuándo podría el Dr. Eduardo mantener su superioridad social frente a sus empleados y a las mujeres y niñas que subyuga? Lo que sucederá enseguida es una incógnita. Mientras que el protagonista de Yuri Herrera le ofrece al lector un vislumbre de cómo ciertos conflictos podrían resolverse en su universo, esta protagonista brasileña ofrece al lector más bien una catarsis feminista donde sus agentes escenifican una fantasía destructiva de los valores que ya no les sirven, los valores que posibilitaron la creación de la heterotopía. Lo que se construye después de esta destrucción no le queda claro al lector. No es casualidad que Regina sea el personaje que termina la narrativa embarazada. Ese niño representa la nueva generación que crecerá en un mundo completamente diferente del de sus padres. Es más, los niños simbolizan una segunda oportunidad para que los problemas del pasado no se repitan y las circunstancias que resultaron

en el apocalipsis sean superadas. La propia novela ofrece un ejemplo de infancia perdida en el personaje de Murilo, quién llega a Florianópolis sin ningún familiar vivo.¹⁵ En su desenlace, la novela se despidió de cuatro de los cinco personajes con vida y en el mismo refugio. Su futuro, sin embargo, es demasiado incierto frente a los distintos fantasmas del contagio que los persiguieron a lo largo de toda la historia.

EL FIN QUE SE ARRASTRA

Una de las imágenes más potentes de *Corpos secos* es la célebre estatua decapitada del Cristo Redentor en Rio de Janeiro. Superficialmente representa el caos en que se encuentra la ciudad y el país. Pero la imagen de Cristo sin cabeza, además de representar el fin de cierta imagen paradisiaca y turística que Brasil proyecta nacional e internacionalmente, adquiere significados religiosos que se conectan al tema apocalíptico de la novela. El Cristo sin cabeza es un salvador que pierde su capacidad redentora, su capacidad de salvar a los cariocas (y, por extensión, a los brasileños) a quienes diariamente abre los brazos. El regreso del Mesías queda truncado, el apocalipsis no se concluye y los humanos que restan permanecen en un estado de destrucción suspendida. Una destrucción que se arrastra con el tiempo, como un zombi, sin llegar a un destino final. En *La transmigración de los cuerpos*, este letargo se traduce en una población desconfiada y encerrada, en el saqueo de tiendas de abarrotes y en la locura de los indigentes que

¹⁵ Sobre la representación de niños errantes en la literatura brasileña, Licia Soares de Souza (2015) analiza dos obras fundamentales sobre la infancia: *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado, y *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins. Basándose en las definiciones de Antonio Candido y João César Rocha, la autora señala que la novela más reciente marca la transición de una *dialética da malandragem* hacia una *dialética da marginalidade* en la literatura brasileña (80). Es decir, mientras que en la obra amadiana los niños tienen más espacio para arreglárselas a través de la trampa, del humor y del saber callejero, en obras más recientes la violencia y el tráfico de drogas se presentan como realidades casi inescapables, realidades que fuerzan a estos niños a participar en la reproducción del crimen (100). Murilo, el niño errante y protagonista de *Corpos secos*, comparte con esas dialécticas literarias la idea de pérdida de la infancia edénica, idealizada y protegida. Sin embargo, sería interesante notar el rol de los niños errantes en narrativas apocalípticas, el cual difiere de las cuestiones de violencia de la literatura más realista contemporánea.

anuncian el fin del mundo por las calles desiertas. Aunque no presente imágenes de un Mesías impedido, la novela mexicana escenifica el drama de dos familias cuyo futuro se halla en riesgo. Se trata de familias cuyos valores fundamentales son tan estrictos que la posibilidad de que sujetos que se desvían de estas normas encajen en ese entorno son trágicamente bajas.

En este capítulo hemos explorado las idiosincrasias de las narrativas epidémicas como una subespecie de las narrativas apocalípticas. Estas narrativas son *sui generis* en el sentido de que retan nuestra misma comprensión del fin del mundo como un final definitivo. La epidemia, dada su naturaleza intermitente, no ofrece la posibilidad de una clausura súbita y dramática de la vida en la Tierra. Más bien, su especificidad se refiere a la capacidad de suspender el funcionamiento regular de nuestras sociedades y, en ese abandono de las cosas en sí, en la parálisis repentina de las instituciones, podemos identificar con más facilidad las fallas del sistema. Se trata además de una etapa distinta del apocalipsis abordado en el capítulo anterior. En el capítulo uno investigamos un momento específico de la temporalidad apocalíptica, un momento en que la mayoría de nosotros ni siquiera sabe que el fin ya ha llegado. Por otra parte, la cuarentena y el desmoronamiento de un país entero son señales mucho más legibles de la catástrofe. No obstante, son interesantes las capacidades de las que dotan estos escritores a sus protagonistas.

A las normas estrictas de un ambiente patriarcal regido por la violencia tribal extrema, Yuri Herrera contrapone la destreza lingüística del Alfaqueque como una salida más tangible y tolerante a las discordias diarias. Una salida que permitiría que los chivos expiatorios producidos por estas sociedades tengan la oportunidad de integrarse. En cuanto a Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso y Samir Machado de Machado, sus protagonistas nos alertan en contra de los peligros de la reproducción indiscriminada no sólo de la desinformación y de

dogmas religiosos, sino también del capital bajo sus principios de eficiencia e ignorancia de los riesgos. Mientras que, en la etapa inicial del apocalipsis, como vimos anteriormente, se exige una lectura atenta del mundo no humano para una mejor anticipación de los peligros que nos acechan, las narrativas de este capítulo subrayan nuestras habilidades lingüísticas para negociar acuerdos y para producir mensajes fiables. Una vez instalado el fin del mundo, nuestra supervivencia, defienden los autores aquí discutidos, depende de nuestra capacidad de comunicación verbal, colaboración y compromiso con la información.

CAPÍTULO 3. ENTRE CÍBORGS Y ORISHAS: EL NUEVO SUEÑO BOLIVARIANO

El artículo inicial de la carta de fundación de la Organización de las Naciones Unidas señala que uno de sus propósitos es “suprimir actos de agresión u otros quebrantamientos de la paz” (“Carta”). Antes del fin oficial de la Segunda Guerra Mundial en 1945, los países Aliados ya se habían reunido en distintas ocasiones para discutir los rumbos de la política en el mundo tras la clausura del conflicto. Lo que inicialmente se dibujó como una negociación en la que las grandes potencias mundiales “dictarían la paz” a los demás países se convirtió entonces en un esfuerzo de cooperación internacional que engendró lo que es actualmente la ONU (Morris 2). Se podría leer, sin embargo, el resto del siglo XX – con sus propios genocidios, guerras y amenazas nucleares – como un fracaso de tales propósitos. En vez de promover la paz, estas naciones adoptaron políticas que más bien nos llevarían al Armagedón (14). No obstante, el documento firmado en 1945 no deja de ser un hito de la política internacional que ha influido en la formación de comunidades supranacionales como la Unión Europea décadas después. Este espectro bélico y su correspondiente deseo de paz rondan e informan las novelas analizadas enseguida.

En este capítulo discutiremos *Las constelaciones oscuras* (2015), de la argentina Pola Oloixarac, y *La mucama de Omicunlé* (2015), de la dominicana Rita Indiana. Ambas autoras juegan con estos esfuerzos de integración regional y los proyectan al siglo XXI tanto como forma de especular acerca de los beneficios de una América Latina interconectada política y económicamente como forma de resucitar los fantasmas del pasado autoritario de la región. Según nuestra lectura, ambos textos revelan que el sueño de unión latinoamericana, el cual desde el siglo XIX se ha manifestado de distintas maneras, sigue presente en el imaginario de escritores

de la región. Sin embargo, las dos novelas también se valen de este tropo para señalar el potencial autoritario que estos grandes proyectos utópicos pueden desatar en América Latina. Si entendemos la formación de comunidades transnacionales como una forma de cooperación que busca evitar “quebrantamientos de la paz” y daños al tejido social, los textos en cuestión plantean que la amenaza apocalíptica no se supera del todo. Puesto que no hay rupturas definitivas con el pasado, la catástrofe sólo puede ser aplazada una y otra vez. El autoritarismo, la ejecución de personas indeseables y los ecodios se convierten en calamidades permanentes dentro del campo de lo posible. En la Latam hipertecnológica de Oloixarac, una sátira al Mercado Común del Sur (Mercosur), todavía se pueden escuchar los lejanos ecos de la ciencia desarrollada por el nazismo de la Segunda Guerra. En la Alianza Bolivariana Latinoamericana de Indiana, por su parte inspirada por la Revolución Cubana y por el chavismo venezolano, el genocidio histórico de los haitianos gana nuevas formas. Aunque la idea de un subcontinente unificado políticamente sigue en la imaginación de estos artistas, los fantasmas del autoritarismo – de ambos lados del espectro político – persisten en la literatura y dan margen a la formación de nuevas formas de ciudadanía. Proponemos, además, que el cuerpo (no necesariamente humano) juega un rol esencial en términos de resistencia a estos gobiernos de tintes autoritarios. Veremos que en el texto argentino estas posibilidades se concretan a través de la acción del cibernético y, en el dominicano, a través de las posibilidades del cuerpo y de la subjetividad de su protagonista transexual.

El concepto de América Latina ha adquirido diferentes contornos a lo largo de los últimos dos siglos.¹ Mauricio Tenorio-Trillo (2017) enumera diversos sentidos que el término ha

¹ En su famosa Carta de Jamaica de 1815, aunque no utilice la expresión “América Latina”, Simón Bolívar conjetura el futuro del continente tras el proceso revolucionario de independencia. Lo que anhela Bolívar es “ver formar en América la más grande nación del mundo, menos por su extensión y riquezas que por su libertad y gloria” (67). Ya José Martí, casi ochenta años después en “Nuestra América”, habla de una Hispanoamérica preparada para su independencia epistemológica y cultural frente a Norteamérica y Europa, puesto que “no hay patria en que pueda tener el hombre más orgullo que en nuestras dolorosas repúblicas americanas” (135). Finalmente, en el siglo XX, Ernesto “Che” Guevara en su “El Hombre Nuevo”, al apuntar el rol de la Cuba revolucionaria en el continente,

evocado durante su historia. Desde su invención decimonónica el sustantivo suele ubicarse en el “encuentro entre dos imperios modernos”, ya sea el francés frente al anglosajón, el español versus el estadounidense, o incluso el de una nueva raza (la Raza Cósmica o Ariel) en oposición a las antiguas (35). Por una parte, eso significaría una especie de superioridad latinoamericana. Es decir, su anti-individualismo, tradicionalismo y autenticidad priman sobre los valores liberales, capitalistas y materiales del occidente, especialmente de Estados Unidos. Por otra parte, estas diferencias podrían significar justamente lo opuesto, o sea, una “vocación de abismo” (38) donde lo latinoamericano representa lo antimoderno, lo antidemocrático y lo propenso a la ruina económica. Pero el significado que más nos interesa en esta investigación es lo que Tenorio-Trillo denomina “el llamado a las utopías”. América Latina se convierte en un laboratorio donde distintas aspiraciones se proyectan sobre un espacio que promete la concreción de un ideal: ya sea la superioridad de una raza espiritual que está por arriba del materialismo, de una forma u otra de catolicismo, o de la instauración de una sociedad revolucionaria y comunista (40). Oloixarac e Indiana, muy conscientes de tal carga histórica, complican estas aspiraciones utópicas al presentar en sus obras naciones desarrolladas que se jactan de su progreso material y humano, pero que a la vez enmascaran una faceta potencialmente destructiva.

Fernando Degiovanni (2018) investiga la producción intelectual de pensadores de principios a mediados del siglo XX y observa que el latinoamericanismo como disciplina dialoga directamente con las condiciones políticas y económicas por detrás del interés de leer la región como una entidad singular (1). Es decir, más allá de una condición ontológica, lo latinoamericano también se ha definido por cuestiones materiales que involucran la geopolítica y la globalización de los mercados. Las novelistas aquí discutidas juegan con todas estas nociones

destaca que el país es “la vanguardia de América” ya que “indica a las masas de América Latina el camino de la libertad plena” (21).

de una América Latina que lucha por autonomía en un mundo cada vez más interconectado. En el caso de *Las constelaciones oscuras*, el desenlace de la novela tiene lugar en una Argentina que forma parte de una comunidad política llamada Latam, una asociación de países latinoamericanos que se unen para expandir su infraestructura tecnológica. El debate de la obra se centra en la cuestión bioética de la colecta de los datos de los ciudadanos y de quiénes pueden manipular esta información. Ya en *La mucama de Omicunlé*, la comunidad política se llama Alianza Bolivariana Latinoamericana y la cuestión de la vigilancia es relevante de manera similar. Hay cámaras instaladas no sólo en las calles de la ciudad para controlar a los refugiados haitianos sino también en la retina de los propios dominicanos, quienes participan en la vida en sociedad a través de un dispositivo de realidad aumentada. Además de un sistema de vigilancia y de bases de datos con el registro de informaciones personales, las autoridades en las novelas tienen jurisdicción para mapear datos genéticos de la población, monitorear su actividad en línea e identificar “sujetos indeseables” en el espacio urbano. La noción de control estatal es fundamental para la comprensión de las alternativas que ofrecen estas novelas en contra de instituciones despóticas. Los personajes que justamente se desplazan por las fisuras del régimen son los que pueden operar bajo otras ideas y vislumbrar otras posibilidades.

Michel Foucault (1995) sitúa el principio de esta expansión de la colecta de datos poblacionales – y de una verdadera producción de conocimiento – en el pasaje del mundo moderno hacia el mundo contemporáneo. Basado en el dispositivo carcelario panóptico de Jeremy Bentham, el pensador francés señala que, dentro de una sociedad disciplinaria, instituciones como escuelas, hospitales y cuarteles, al individualizar las masas, pasaron a crear verdaderas historias escritas del sujeto, el cual bajo el ojo vigilante del poder se hace dócil a través de la disciplina y el entrenamiento (28). En la literatura occidental, el ejemplo más

emblemático de tal dispositivo es el Gran Hermano en *1984* (1949), obra del inglés George Orwell, con sus cámaras omnipresentes tanto en los espacios públicos como en los privados. Más recientemente, David Lyon y Zygmunt Bauman (2013) reconocen que el modelo panóptico de Foucault ya no basta para explicar las dinámicas que las nuevas tecnologías de vigilancia han engendrado. Los autores señalan, por ejemplo, el advenimiento del *ban-opticon*, es decir, las prácticas y los aparatos utilizados para apartar personas indeseables de ciertas comunidades, desde muros, alambres de púas y cámaras de vigilancia en fábricas o fraccionamientos residenciales hasta la colecta de datos biométricos, sensores de calor y control de pasaportes y visas en los aeropuertos internacionales (56). En términos de mercado, un cambio significativo de paradigma proviene del ablandamiento del carácter impositivo de la mirada panóptica. En el mundo contemporáneo, los vigilados voluntariamente ofrecen sus informaciones a bases de datos que pueden ser manipuladas por organizaciones con finalidades desconocidas. De ahí que, para los autores, la vigilancia en el siglo XXI se vuelva líquida, en el sentido no sólo de que el que vigila prácticamente desaparece, sino que también los vigilados colaboran en su vigilancia.

Este exceso de informaciones compone en ambas las novelas una distopía en la que, si, por un lado, los ciudadanos parecen más libres por las facilidades que les confieren las nuevas tecnologías; por otro, es justamente el producto de estas nuevas tecnologías lo que les permite a los gobiernos beneficiarse y controlar al pueblo. Lo que se acentúa en estos textos es la capacidad de los gobiernos de servirse de estas informaciones para distintos fines, ya sean económicos o genocidas. En contra de este poder estatal que domina prácticamente todos los aspectos de la vida social, las novelas proponen maneras de escaparse a las consecuencias funestas de un estado potencialmente autoritario. Si una sociedad disciplinaria opera de manera que cada vez más espacios sean ocupados por el panóptico, los protagonistas de ambas novelas

logran insertarse justamente en los intersticios donde no alcanza el dispositivo de vigilancia. Al negociar desde las brechas, los personajes liminales se vuelven capaces de combatir los propósitos oficiales que amenazan el tejido social.

En la novela de Oloixarac, el cibernético, perteneciente tanto a la biología como a la cibernética, no puede ser controlado por un único sistema, de ahí que sea la solución en contra de la venta de los datos vitales de los ciudadanos de Latam a la iniciativa privada. Por otra parte, en la novela de Indiana, el protagonista transexual es objeto de una profecía divina y pasa no sólo por un procedimiento de reasignación de sexo sino también por un viaje en el tiempo que le brinda la posibilidad de mitigar los problemas ecológicos de su país, causados por el propio gobierno. En ese sentido, tales cuerpos son dotados de una capacidad redentora porque su ontología fluida escapa al control ordenador del estado. Por estar en estos espacios liminales, estos personajes habitan el punto ciego de la vigilancia del gobierno, y, por eso, le enseñan al resto de la población posibilidades distintas de vivir en sociedad. El cibernético cobra agencia al influir en cómo el estado maneja los datos de los ciudadanos y el sujeto trans tiene la capacidad de intervenir en el manejo del medio ambiente. Si el apocalipsis significa el fin de un orden y el principio de otro, lo que comunican estas novelas es justamente la transición donde nuevas subjetividades sugieren posibilidades más fluidas de ciudadanía y de acción social.

TODO ESTÁ ABIERTO PARA SER FRANQUEADO

Nacida en 1977, Pola Oloixarac se graduó en filosofía en la Universidad de Buenos Aires y publicó en 2008 su primera novela, *Las teorías salvajes*, una novela de campus sobre la academia argentina y su élite intelectual de izquierda. Ha escrito sobre cultura y tecnología para diversas revistas y periódicos, como The New York Times y Folha de São Paulo. Obtuvo la Beca

Nacional en Letras del Fondo Nacional de las Artes, en Argentina, y ganó reconocimiento internacional a través de su inclusión en la lista de los veintidós mejores jóvenes autores en lengua española, elaborada por la renombrada revista inglesa *Granta* en 2010. Su experiencia, sin embargo, no se restringe a la literatura y al periodismo. Escribió también el libreto de la ópera *Hércules en el Mato Grosso*, representada en Buenos Aires en 2014 y en Nueva York en 2015. Más recientemente publicó *Mona* (2019), sobre una autora peruana en la ceremonia de un premio literario en Suecia.

La crítica literaria ha analizado diferentes aspectos de *Las constelaciones oscuras* (2015) en los últimos años. Mariela Blanco (2019) subraya cómo el hermetismo de la narración se relaciona al impulso de comprender lo legible y lo ilegible en la obra de Oloixarac. Emily Baker (2020) también lee la novela como trama apocalíptica, pero se enfoca en cómo ésta trabaja con el concepto de Antropoceno. Nuestro abordaje en este capítulo examina más bien la construcción de la Latam ficcional de la autora como bloque político-económico capaz de promover la autonomía latinoamericana en contra del espionaje estadounidense. El presente análisis subraya que estas aspiraciones de prosperidad tecnocientífica en la región están sujetas a la herencia autoritaria de países como Argentina y Brasil. Es decir, la unión de países latinoamericanos frente a impulsos neoimperialistas del Norte Global no se traduce en una utopía bolivariana futurista de libertad. Al contrario, la sujeción de los proyectos de interés estatal a la lógica del libre mercado amenaza la soberanía del estado y la integridad de los datos poblacionales. En respuesta a estos anuncios sombríos, en la sección final de la novela los protagonistas recurren a sus conocimientos de cibernética y biología para evitar que los datos de millones de personas terminen en manos desconocidas. La solución es la creación de un ser que escapa al dominio único de los sistemas en marcha: el cfborg. Esta figura de la ciencia ficción funciona en la novela

como instrumento y agente de cambio en un mundo hipertecnológico en el que el ojo panóptico vigila no sólo el entorno social sino también los propios cuerpos a nivel genético. El apocalipsis, como discutiremos más adelante, aunque queda en un horizonte hipotético que nunca se concreta en la novela, se presenta más bien como un espectro que acecha el progreso científico y que puede transformar una sociedad aparentemente vanguardista en una distopía totalitaria.

No se puede dissociar el narrador de *Las constelaciones oscuras* del tema central de la novela, la ciencia. Se trata de una mezcla de científico, crítico cultural y observador omnisciente que conoce tanto el mundo psíquico y social de sus personajes como los procesos biológicos del cuerpo humano y de las más insólitas criaturas que habitan el planeta. A través de un humor cáustico y sarcástico, el narrador incorpora estos distintos saberes y el resultado es una prosa mixta en la que los varones transitan por “el ecosistema de Buenos Aires” y afilan “sus primeros argumentos misóginos, trincheras precarias en el arenero del resentimiento” (79), o aun las manos del protagonista que “avanzan como cápsulas interestelares sobre la orografía mamaria” de su compañera sexual (113). La narración de *Las constelaciones oscuras* dibuja también un interesante recorrido de la evolución de la ciencia en Latinoamérica desde el siglo XIX hasta el siglo XXI. La obra se divide en tres partes. En la primera, el narrador trata de la trayectoria de Niklas Bruun, un botánico europeo que, en medio del afán científico provocado por la teoría darwiniana, decide partir hacia Sudamérica al ver su trabajo poco ortodoxo rechazado por la comunidad científica. En lo profundo de la jungla brasileña el botánico se encuentra con criaturas fantásticas que retan la propia teoría de Darwin. Después, la sección siguiente trata de la formación sentimental y profesional de Cassio, un hacker en el Buenos Aires de finales del siglo XX. La sección despega con la concepción del personaje, cuando su madre hace un viaje universitario a Brasil y se deja encantar por los códigos amorosos alternativos de los trópicos.

Luego el narrador pasa a la infancia y a la juventud del protagonista, cuando la revolución informática y la popularización del Internet no sólo conectan a usuarios de todo el mundo, sino que también abren las puertas a la exploración de un nuevo dominio: el ciberespacio.

Finalmente, la última sección de la novela salta al año 2024, cuando las políticas de Latam, una versión ficcionalizada del Mercosur, transforman el territorio suramericano en una colmena hipervigilada de centros tecnológicos de investigación que albergan datos personales, informáticos y genéticos de millones de latinoamericanos. Piera, bióloga, regresa a su Argentina natal para trabajar en un laboratorio de Bariloche que ha desarrollado el importante Estromaliton, un software capaz de organizar y volver legible la cantidad inmensa de datos de que disponen los gobiernos de Latam. Cassio, ahora mayor, también trabaja en el centro y empieza a desconfiar de Max Lambard, su jefe. Los protagonistas descubren que Max pretende vender Estromaliton al mejor comprador y deciden evitar que la tecnología caiga en manos desconocidas. Piera y Cassio desarrollan un virus híbrido (informático y biológico), infectan la base de datos y el virus cibernético hace que toda la información se esparza por la red informática mundial. Se frustra la venta del software y Cassio cruza la frontera chilena rumbo a su nueva vida libre y anónima.

Aunque su obra se pueda fácilmente clasificar como ciencia ficción, Oloixarac se sirve de un realismo paródico para plasmar la integración de América Latina. El punto de partida de su Latam es el Mercado Común del Sur, cuya fundación se basa en la firma del Tratado de Asunción en 1991, ratificado por Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay. Los dos primeros, desde mediados de los años ochenta, ya ensayaban un acercamiento político y económico para presentarse más afirmativamente en el escenario mundial como democracias emergentes, tras años de dictaduras militares (Gardini 43). La disolución del mundo soviético a finales de esa década sólo intensificó la importancia de una alianza sólida frente al fortalecimiento de las

relaciones entre Estados Unidos y Canadá, y de la comunidad que se convertiría en la Unión Europea. El Mercosur implicó entonces no sólo un acuerdo económico de aranceles favorables al bloque, sino también una mayor cooperación en los sectores de energía, transporte y comunicación (75). Ésa es justamente la materia prima para la ficción especulativa de Oloixarac, donde abundan los centros de investigación informática, biológica y nuclear, tanto en la Patagonia argentina como en las Amazonías brasileña y peruana, regiones históricamente alejadas del eje industrial y tecnológico de sus respectivos países. Oloixarac crea así una red de cooperación transnacional que confiere un grado de compromiso histórico a su trama y a la vez le permite tejer un relato *cyberpunk* desde el cual Latinoamérica se sobrepone como vanguardia científica frente al resto del mundo. Su “zona franca de desarrollo y bioelectrónica de Manaus” (165), su “Unila (Universidad Federal de Integración Latinoamericana)” y su “Ciudad Tecnológica de Iquitos” (158) causan tanto familiaridad como extrañamiento y proyectan sobre el territorio suramericano una infraestructura envidiable que sólo la ficción especulativa alcanza a imaginar.

Otro momento histórico que inspira a la autora es la ascensión de una izquierda más centrista a principios del siglo XXI en varios países de América Latina. La llamada Marea Rosa es el resultado de una reestructuración de las izquierdas latinoamericanas respecto a la neoliberalización del mundo postsoviético. Se trata de gobiernos más conciliatorios en cuanto a la economía de mercado y que adoptan una retórica de justicia social en detrimento de la tradicional lucha de clases (Moraña 32). En Brasil, el representante principal de esta ola es Luiz Inácio Lula da Silva, presidente del país de 2003 a 2010 por el Partido dos Trabalhadores. En la novela de Oloixarac, Brasil ejerce un rol de liderazgo en lo que concierne a la protección de los datos personales de su población. La “iniciativa del Partido de los Trabajadores en Brasil había

sido ubicar los datos *online* de los habitantes dentro de su territorio, y el resto de los gobiernos de Latam los había seguido en coro. Esto llevó a la centralización de datos y a forjar un plantel genético de sus poblaciones” (163). Dado el espionaje practicado por los Estados Unidos mientras albergaban las informaciones, los gobiernos de Latam deciden invertir en infraestructura propia. Esta iniciativa da origen en el universo de la autora al Proyecto del Ministerio de Traza del Mercosur, impulsado por el PT y el gobierno argentino (32). Así se dibujan las principales cuestiones bioéticas de *Las constelaciones oscuras*. ¿Debe el gobierno poseer tanta información acerca de su población? ¿Qué tipo de control sobre la población pueden ejercer el Estado y las instituciones privadas en posesión de una cantidad tan sobrecogedora de datos?

Publicada en 2015, en el contexto de escándalos internacionales como el de Wikileaks y el de Edward Snowden, la novela lleva la discusión más allá de redes sociales, datos personales y el monitoreo de llamadas telefónicas. Es decir, a ese tipo de información se añade la colecta de datos genéticos de los ciudadanos de Latinoamérica.

Alentada por los bancos genéticos iniciados durante la presidencia de Raúl Alfonsín en Argentina, popularizados por las búsquedas de personas desaparecidas, el Proyecto de Reorganización Regional de Latam supo ser las bibliotecas genéticas más avanzadas de la raza. Como un animal, la persona se esconde en los bosques; no pasa mucho tiempo hasta que es encontrada.² (83)

² La imagen del animal que se esconde hasta que es encontrado se repite de distintas formas en la novela, ya sea en la primera sección, donde la mirada científica e imperialista del botánico se traduce en una búsqueda incesante por especímenes desconocidos, o a lo largo de las secciones siguientes cuando el narrador suspende la narración de los hechos relevantes a los protagonistas y describe misteriosamente los movimientos de criaturas extrañas que se mueven desde la oscuridad, ajenos a las acciones humanas. Uno de los efectos que tales imágenes sugieren es justamente la frustración del conocimiento científico, que se da cuenta que jamás podrá conocer el mundo en su totalidad porque siempre habrá algo más allá, inalcanzable.

En el universo de la novela, la suma de todos estos datos se llama “trayectoria vital”, o sea, lo que se vuelve posible es que la vida de una persona sea detalladamente rastreada y estudiada por distintas instituciones prácticamente en tiempo real (164). La celebración de las nuevas posibilidades inauguradas por la frontera recién-abierta del ciberespacio en la juventud de Cassio en los años noventa se convierte en fuente de inquietud en el 2020, cuando Estado y empresas han acumulado bases de datos antes inimaginables. Lo que está en juego no es la moralidad de tal tecnología en sí, sino el miedo a que ésta se destine a fines antidemocráticos. La intuición apocalíptica de los protagonistas Cassio y Piera en 2024 es evitar que Max Lambard, el idealizador del software Estromatoliton, venda la tecnología a la iniciativa privada. *Las constelaciones oscuras* postula que, si por un lado el hecho de que el Estado albergue todo ese conocimiento acerca de sus ciudadanos es preocupante, todavía más preocupante es la posibilidad de que esa información caiga en manos del interés privado.

La novela, sin embargo, nunca llega a escenificar la catástrofe. No hay un Big Brother y su policía autoritaria y torturadora. Tampoco hay un estado de *apartheid* basado en las características genéticas del pueblo. La distopía de Oloixarac permanece en el territorio de la sugerencia. De manera semejante a las obras discutidas en el capítulo uno, el peligro es un río subterráneo que atraviesa la trama sin jamás manifestarse, pero cuya presencia acechante invoca la incomodidad. Una vez más la autora recurre al realismo histórico para hacerse preguntas sobre la legitimidad de la posesión de datos personales y genéticos. Aquí merece la pena citar el origen del laboratorio de Bariloche, escenario de la sección final de la novela.

Discípulo de Heisenberg en Alemania, compinche de Kurt Tank, Ronald Richter mutó de ciudadano del Tercer Reich en poblador de Río Negro, y había emplazado un laboratorio secreto en la isla Huemul [...] La decisión agradecía un *quantum leap* sináptico del

general Perón, militar entrenado en la Italia de Mussolini y aliado histórico del Eje, interesado en ingresar en el mercado naciente de las potencias nucleares con control global. (168-169)

La novela establece una relación entre la ciencia desarrollada bajo el régimen nazi y la ciencia practicada en el Centro Atómico de Bariloche en el siglo siguiente. No se trata de una equiparación, claro está, pero Oloixarac subraya claramente los personajes históricos y los propósitos políticos por detrás de la empresa científica en cuestión. Aunque la venta de la tecnología computacional de la base de datos, capaz de descifrar las trayectorias vitales de millones de latinoamericanos, nunca llegue a realizarse, el propio texto de Oloixarac suscita la alerta acerca de la persistencia de los espectros totalitarios en el país, incluso dentro de una comunidad política fuerte y avanzada como Latam. La novela ilumina las brechas en el exterior hipertecnológico que la utopía de Latam anhela ser. Hector Hoyos (2015) nota que, más allá de reconstruir un pasado histórico verosímil de la guerra o del holocausto, la representación del nazismo en la literatura latinoamericana sugiere más bien que el mal proveniente del régimen totalitario más importante del siglo XX sigue manifestándose de otras maneras en otros lugares, adaptándose al suelo donde lo siembran (61). La Latam de Oloixarac nunca se convierte en un régimen autoritario hipertecnológico pero, gracias a estas pistas de la autora, los experimentos eugénicos y el afán totalitario nazi nunca dejan el horizonte de expectativas del lector.

La figura que impide la venta de la tecnología, producto de la unión de fuerzas entre Cassio y Piera, es el cibernético. El cibernético, ser híbrido entre lo orgánico y lo cibernético, es una figura clave de la ciencia ficción, especialmente en la segunda mitad del siglo XX.³ Su lugar destacado en el género se debe sobre todo a la relación cada vez más simbiótica entre humanos y máquinas

³ La propia novela cita un par de veces la película *Blade Runner* (1982), basada en la célebre novela *Do androids dream of electric sheep?* (1968), de Philip K. Dick.

que se desarrolló en la posguerra, lo que ha llevado a la discusión del concepto de posthumanismo. El posthumanismo es un abordaje crítico que cuestiona la centralidad del ser humano en dicotomías fundacionales del occidente, tales como hombre/animal y cultura/naturaleza. Se trata de un momento histórico en el que el humano está tan involucrado en sistemas técnicos, médicos, informáticos y económicos que una nueva comprensión ontológica se hace necesaria (Wolfe xv). Operar desde la premisa de que la existencia humana es la superación de una animalidad primitiva y que su inteligencia simbólica la desprende del mundo natural ya no se sostiene en un mundo en que la relación entre tecnología y biología se estrecha cada vez más. Uno de los enfoques de la visión posthumana es pensar las características de la subjetividad de este nuevo humano híbrido que ya no se encuentra en el centro del mundo.⁴ N. Katherine Hayles (1999), sin embargo, señala que ciertas proposiciones dentro del posthumanismo tienden a olvidar, por ejemplo, la relación entre la información y su sustrato material, el cual aquella sigue necesitando para que su manifestación de alguna manera pueda ser percibida y procesada (5). Con esta crítica en el horizonte, nuestra lectura de *Las constelaciones oscuras* tiene que ver con la incomodidad respecto a la producción masiva de informaciones, albergadas en bases de datos y sujetas a los designios del Estado y del capital. Es decir, los protagonistas comparten con el lector el horizonte autoritario de expectativas que la historia del laboratorio en la Patagonia deja entrever. La incertidumbre del propósito de una empresa privada en posesión de datos tan importantes es insoportable para los personajes.

En respuesta a esas ansiedades, Cassio y Piera, al enterarse de que el software de computación de datos – y las propias trayectorias vitales de millones de latinoamericanos – sería

⁴ Cary Wolfe señala que una de las ramas dentro del posthumanismo es el transhumanismo, el cual se ocupa de la evolución de la raza humana a través del mejoramiento del cuerpo y del intelecto con el auxilio de la tecnología, creando pues una nueva especie *posthumana* con habilidades superiores a los límites comunes del humano actual (xiii).

vendido al mejor comprador, deciden traicionar a su jefe. Una traición que requiere conocimientos avanzados desde sus especialidades: la cibernética y la biología.⁵ Desarrollan un virus que es parte biológico y parte informático. Piera le inyecta el virus híbrido a las venas a Cassio, quien literalmente infectará el sistema del laboratorio y dispersará el contenido de la base de datos en la propia red informática mundial.

Era el primer experimento con virus informáticos de Piera, y era el primer virus biológico de Cassio. Por primera vez, además de ser el demiurgo, sería el vector del contagio. A medida que él perdía la conciencia, Piera enumeraba esos debuts; debería conseguir un poco de jugo enlatado para brindar. Pensó que eran yonkis de una droga inexistente que acababan de inventar, no estaba mal. (204)

Cassio podría considerarse un cibernético al ser el vector que introducirá el virus en la base de datos del laboratorio: “esta máquina es el lugar donde los virus informáticos y los virus biológicos viven en el mismo medio. Es un ecosistema de ellos” (201). Al dispersar las informaciones por toda la red, la tecnología pierde su valor, y su jefe ya no puede ofrecerle exclusividad al ganador de la subasta. Cassio huye rumbo a los Andes y cruza la frontera chilena. “Era su último acto heroico como hacker; sería su última acción visible antes de perderse en la selva anónima” (231). No obstante, el verdadero cibernético que decide el desenlace de la novela es el propio virus. Frente al grave problema que la transferencia del programa del poder estatal a la iniciativa privada causaría, o sea, la pérdida del control sobre la base de datos, Cassio y Piera desarrollan el cibernético como organismo capaz de subvertir el funcionamiento del sistema y defender el manejo más

⁵ Lars Schmeink (2016) observa que mientras la física dominó la imaginación de escritores de ciencia ficción durante el siglo XIX y principios del XX, el avance de la biología y de la genética representó para el género un giro temático. Si la figura del cibernético era atractiva por su hibridez entre humano y máquina, ahora la atracción es el *splice*, es decir, el ser que se configura por la mezcla genética entre dos o más especies distintas. Nace así el subgénero *biopunk* (7).

transparente de información de la población. Dada su naturaleza intersticial, el cýborg es la figura apta del mundo posthumano para invadir, confundir y retar el sistema.

Donna Haraway (1991) define el cýborg en los siguientes términos: “A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world-changing fiction” (149). La autora enfatiza que esa criatura tecnológica sí se diferencia de lo humano en términos tradicionales, pero, a la vez, también forma parte del tejido social en el sentido de que está insertado en la vida en sociedad y dotado de habilidades para promover cambios políticos. Más allá de la innovación cibernética, el cýborg es un agente. La decisión de Cassio y Piera de interferir en la negociación del manejo de datos de los ciudadanos de Latam les confiere la agencia de naturaleza política de la que habla Haraway. Pero ¿cómo entender el propio virus como un cýborg? Para Chris Gray (2001), los cýborgs “do not have to be part human, for any organism/system that mixes the evolved and the made, the living and the inanimate, is technically a cyborg” (2). La conjunción entre Cassio y el virus representaría entonces una asombrosa simbiosis en la que un cýborg microscópico viaja desde el cuerpo humano hasta el mundo cibernético para salvar a toda una población de la posesión dudosa de sus datos por parte de intereses capitalistas. Mientras el gobierno y las empresas privadas cada vez más se sirven de cámaras, biometría y softwares avanzados de vigilancia para monitorear la población, el poder, en términos de Foucault, se diluye y se reproduce cada vez en más esferas de la vida social y los cuerpos se organizan bajo la disciplina del ojo panóptico. El cýborg, como criatura que se mueve en las grietas de este sistema abarcador todavía ofrece desde la oscuridad una posibilidad de resistencia al control. De ahí la importancia de la metáfora que intitula la novela y que trataremos más adelante.

Otra figura importante de la posthumanidad presente en *Las constelaciones oscuras* es el propio hacker. La autora le dedica a Cassio la mayor parte del texto, desde su concepción en suelo brasileño hasta su mediana edad, y traza su perfil en términos de inconformidad frente al status quo y el deseo de infiltrar el sistema. Y aquí se puede ver el contraste entre su juventud en los años 1990 a 2000, relatada en la segunda sección de la novela, y su madurez en la sección final. Durante su pubertad, se produce una curiosa conjunción de nociones: por una parte, el protagonista descubre el mundo de la pornografía y sus performances orgiásticas altamente estilizadas. Por otra, la revolución informática posibilita que familias de clase media puedan adquirir computadoras personales y conectarse al Internet y al mundo desde sus propias casas. Sintetizando esos dos movimientos, al adolescente Cassio le parece que

todo está abierto para ser franqueado y penetrado y de esa manera *reconstruido en términos puros*, los términos connaturales de una máquina cuya forma desconocía y que él, de a poco, avanzando obsesivamente sobre su medio, podría eventualmente conocer y controlar. El pequeño predador nacía dentro de él; no sería la primera vez que lo vería surgir. (67)

El narrador denuncia, por lo tanto, el impulso desbravador del incipiente hacker, quien a través de sus fantasías de control sobre el mundo acaba por mimetizar el cuerpo femenino, múltiplemente penetrado en las películas pornográficas, y el naciente ciberespacio, con su atracción de territorio virgen inexplorado. Una de las características esenciales de la cultura hacker es justamente el deseo de dominar. En Estados Unidos, se trata en su origen de una comunidad casi completamente blanca, masculina y suburbana, lo que nos revela mucho sobre la relación entre el varón y la tecnología (Thomas). Hay un deseo de subyugar la tecnología y la autoridad en búsqueda de una autonomía típicamente varonil y juvenil (xvi). Cassio, al

desarrollar sus competencias de invasor, pasa a sentirse superior en esa sociedad que, bajo otras lógicas, lo rechaza por sus atributos físicos. Para él, “burlar ejércitos corporativos, escupir sobre la sensación de seguridad de los que se creen en poder, someterlos, en suma, al nuevo principio de realidad donde los seres como Cassio regían era crucial en sí, era lo más puro que había hecho en sociedad con su cerebro” (96). Rechazo social, resentimiento masculino, misoginia y deseo de control se mezclan y forman el *ethos* del hacker protagonista de la novela de Oloixarac que finalmente alcanza una redención precaria en el desenlace de la trama.

Su arco narrativo no se cierra hasta décadas después, cuando ese impulso de subyugar y oprimir llega a su límite y junto con Piera crea el virus capaz de desafiar el poder de dominio institucional sobre el pueblo. En el cinismo de su jefe, Max, Cassio entrevé los espectros que vienen acechando el laboratorio durante la narrativa, los espectros autoritarios que rondan la creación del Centro Atómico de Bariloche. “Era la actitud de Max hacia sectores del mundo que desconocía lo que lo dejaba intranquilo. Como si imaginara que tramaba algo, sólo porque necesariamente debía estar tramando algo, porque el disfrute de la apariencia de la paz en el seno del Estado no era lo suyo” (193–194). J. Andrew Brown (2006) analiza la figura del hacker en América Latina y observa que los latinoamericanos hacen de sus hackers sujetos posthumanos capaces de “hackear el pasado” de sus respectivas naciones, o sea, revelar ante la sociedad las cicatrices profundas que dejaron los regímenes autoritarios de su historia (128). Pola Oloixarac, al revés, mira hacia el futuro. Las cicatrices del pasado violento sí están presentes en su narrativa, pero el acto de rebeldía de sus protagonistas al final apuntan hacia otras nociones de control e identidad. Su “ciberhactivismo” tiene que ver con escaparse a la marcha incansable del ojo panóptico sobre el tejido social. Aunque en *Las constelaciones oscuras* no quede claro quienes pueden acceder a los datos dispersos en la red y qué podrán hacer con éstos cuando los

tengan, la victoria de Cassio y Piera es la victoria de ciudadanos que conocen, por una parte, los peligros de la repetición de la historia y, por otra, la oscuridad de las transacciones del siglo XXI regidas por las reglas amorales del neoliberalismo.

El hacker y el cibernético unen fuerzas al final en busca de espacios que la vigilancia de las instituciones, tanto públicas como privadas, todavía no han alcanzado. Este movimiento fundamental se traduce en el propio título de la novela. En el último diálogo entre Max y Cassio, el jefe le explica al protagonista cómo ve el avance del conocimiento científico sobre el mundo.

Hay que verlas como las constelaciones oscuras, como llamaban los incas a su sistema de cielos, que definían en términos de los intervalos de oscuridad entre las estrellas, las formas interiores de unos perímetros brillantes. Lo que arma el espacio significativo no es el contorno, no son los puntos brillantes, no es la presencia de luz, la luz es el ruido en las constelaciones oscuras. Los que significan son los espacios negros entre los puntos. Cada vez sabemos más, tenemos más información, pero desde el punto de vista de las constelaciones oscuras, desde el fondo perdemos de vista el contorno. (194-195)

Si leemos esta cita en conjunción con el plan de Max de venderle el software al mejor comprador, entendemos las motivaciones del personaje como parte de su cinismo, como parte de la idea posthumana que critica Hayles. Es decir, a Max le interesa más la información que su sustrato material. No le preocupa el uso a que se destina la tecnología que crea, sino la libertad de creación y los espacios negros que quedan por conquistar en el mundo. Hayles observa que en contra de la pesadilla de una cultura poblada de posthumanos cuyos cuerpos son accesorios, la posthumanidad debe disfrutar las posibilidades de las tecnologías informáticas sin entregarse a fantasías de poder ilimitado y sin perder de vista nuestra finitud material (5). Cassio rechaza la actitud cínica de Max pero su solución se relaciona de manera igualmente interesante a la idea de

las constelaciones oscuras. El hacker de la sección intermedia de la novela – misógino, anárquico y libertario – se revela un verdadero Julian Assange o Edward Snowden al final. Abrumado por su trabajo en el laboratorio, incrementando la vigilancia sobre los latinoamericanos, Cassio abre mano de su empleo y pospone la inseguridad suscitada por los datos en posesión de la iniciativa privada. En la sección final de la novela – marcada por protestas en Buenos Aires, ratas genéticamente modificadas que brillan en la noche de Bariloche y máquinas “narices” que identifican patógenos en el aire a cada esquina – el protagonista opta por utilizar su competencia informática para lanzarse a la oscuridad del anonimato. Tanto los datos, ahora difundidos y protegidos por todo el mundo, como el propio Cassio, ahora lejos del laboratorio y del ciberespacio, siguen sus trayectorias vitales desde las brechas del sistema que no deja de avanzar. *Las constelaciones oscuras* sugiere que aunque un país, o un grupo de países, decida ejercer su autonomía epistemológica y tecnológica con fines aparentemente benéficos, la experiencia humana no se puede resumir a lo cuantificable, legible y computable. Hay algo en lo humano, y posthumano, que se le escapa al control institucional, una volición hacia la libertad de la clandestinidad, de las constelaciones oscuras, desde donde los cuerpos y las subjetividades son libres para crecer y desarrollarse más allá de predeterminaciones de especie, género y nación. “Comenzaba la infección, la comunidad venidera” (231).

De ahí el efecto de los pasajes altamente sugestivos que atraviesan todo el relato. El narrador, en distintos momentos, le agrega a la trama humana de la novela breves comentarios sobre el movimiento de criaturas en la tierra e incluso del cosmos. Así, nos enteramos de que en “el verano de 1983 tuvo lugar, cerca de la isla de Fernando de Noronha, una de las mayores muertes en masa de pingüinos australes registrada a la altura del Ecuador” (29), o de que “una nube submarina de medusas atravesó los bancos de lodo absoluto del Río de la Plata” (54), o de

que “Venus brilla entre brumas y la Luna se disuelve en la fosa crepuscular de Buenos Aires” (80). Al principio, desconectadas de la trama principal, estas informaciones no añaden mucho al relato. Sin embargo, su repetición esporádica crea un efecto curioso de continuidad y de variedad de la vida en el planeta. El narrador, al incorporar los eventos del mundo no humano, disputa la centralidad de la trama humana en la historia. Las preocupaciones de los personajes se empequeñecen frente a la monumentalidad del espectáculo no humano sobre la Tierra. Si las estrellas representan el mundo conocido, las constelaciones oscuras ocultan un mundo entero de novedades que la consciencia humana apenas imagina. En las profundidades de la jungla brasileña, Niklas Bruun se tropieza con plantas insecto, ratas antropomorfas, y flores que nacen desde el cuerpo humano. Lo que este elemento tiene de fantástico, también lo tiene de ciencia ficción. Pola Oloixarac nos recuerda que “Dios no puede saber lo que hacemos, porque lo creamos nosotros” (194). Ésta es una cita de Max, el emprendedor cínico, pero sirve también de recordatorio de que la ciencia es una construcción que se pretende como verdad pero que igualmente está sujeta a la corrección de aquello que ignora, de sus puntos ciegos, de las criaturas que serpentean en lo desconocido.

AQUEL QUE SABE QUÉ HAY EN EL FONDO DEL MAR

También nacida en 1977, Rita Indiana, además de cantautora y productora musical, es una de las autoras contemporáneas más importantes de la República Dominicana y de Latinoamérica. Publicó su primera novela, *La estrategia de Chochueca*, en el año 2000, pero su estatus de autora de culto vino con *Papi* (2005). Tales obras discuten la nueva generación dominicana que ha crecido en el período postdictadura a finales del siglo XX, con la expansión de los mercados y la globalización. En la novela aquí discutida, *La mucama de Omicunlé* (2015),

la autora se profundiza en un género que ya había trabajado en textos anteriores, la ciencia ficción, y el resultado le ha garantizado el Gran Premio de Literatura de la Asociación de Escritores del Caribe en 2017. En 2020, la artista lanzó su segundo disco musical, *Mandinga times*, donde también desarrolla su estética apocalíptica sincrética mezclando géneros como el dembow dominicano, el reggaetón e incluso el punk y el metal.

Desde su publicación, diversos aspectos de *La mucama de Omicunlé* han recibido atención de la crítica. Carlos Garrido Castellano (2017), por ejemplo, destaca cómo la institucionalización de las artes plásticas en la República Dominicana se refleja en el texto de Indiana, y Rosana Herrero-Martín (2019) subraya los procedimientos transculturadores que realiza la autora a través de su texto. Sin embargo, dentro del marco temático de este capítulo nos interesa la configuración de unión latinoamericana plasmada en la novela: la Alianza Bolivariana Latinoamericana. Los detalles de la formación de esta comunidad geopolítica ocupan mucho menos espacio en la trama de Indiana que los de Latam en la novela de Oloixarac, pero sus efectos se manifiestan de manera mucho más patente. El Santo Domingo de 2027, como el Bariloche de 2024, es una ciudad moderna de cámaras de vigilancia ubicuas monitoreando el movimiento de los ciudadanos. La gran diferencia es que una terrible catástrofe ha manchado el paisaje urbano: un tsunami ha destruido partes de la ciudad y el Caribe contaminado por armas químicas completa el escenario de desolación y basura hipertecnológica. El apocalipsis, que en la novela argentina acecha la unión latinoamericana como una amenaza espectral, en el texto dominicano se deletrea con mucha más obviedad. En la novela de Indiana, no obstante, los efectos nocivos de una alianza transnacional basada en la cooperación tecnológica son tratados igualmente como el problema a solucionar. Bajo un Estado vigilante, genocida e intolerante, los personajes de la novela buscan maneras alternativas de atenuar la contaminación del mar.

Nuestro análisis propone la centralidad de la figura de Acilde como persona transexual capaz de transitar liminalmente entre espacios y, principalmente, temporalidades distintas. Además, el rol que Indiana atribuye a la religión como epistemología apta a la lucha por el medio ambiente ofrece un contraste fascinante a la narrativa más científica y ciberpunk propuesta por Oloixarac. En nuestra lectura, *La mucama de Omicunlé* moviliza el cuerpo y la subjetividad trans como eslabón que enlaza la cooperación entre religión, arte y ciencia. En contra del apocalipsis ambiental causado por factores naturales y humanos, la novela postula que la lucha ambiental, más allá de los valores occidentales de racionalidad y nacionalismo, debe incorporar también los saberes indígenas, religiosos y artísticos.

Así como *Las constelaciones oscuras*, *La mucama de Omicunlé* teje tres hilos temporales. Aunque la mayor parte de la acción ocurre entre los años 1990 y 2010, la narrativa cuenta, además, con eventos cruciales entre los años 2027 y 2037 y, sorpresivamente, con episodios que datan del siglo XVII. En el presente del inicio de la narrativa – es decir, 2027 – el protagonista es Acilde, un hombre transexual que trabaja como mucama, o sirvienta, de Esther Escudero (Omicunlé), una destacada santera en la República Dominicana ligada directamente al presidente, Said Bona. El país forma parte de la Alianza Bolivariana Latinoamericana y atraviesa una crisis social y ambiental: tras la firma de un acuerdo con Venezuela, según el cual la República Dominicana albergaría armas biológicas de ese país, un maremoto ha destruido el almacén bélico y ha contaminado el Caribe, poniendo en riesgo la perpetuación de innumerables especies. Acilde no se lo imagina, pero él es la clave para la supervivencia del mar. A través de una profecía revelada a Esther, los orichas, deidades de la Santería cubana, lo habían elegido para que su conciencia viajara hasta los años noventa y buscara una manera de evitar la catástrofe que tendría lugar en 2024. Tras una inyección de reasignación de sexo y un rito

religioso de viaje temporal, la consciencia de Acilde se despliega y renace en un cuerpo divino que crece en una poza entre los corales de la playa en 1991. El Acilde de principios de siglo XX, autobautizado Giorgio Menicucci, se casa con la bióloga Linda Goldman y, a través del intercambio mental de informaciones esenciales entre las dos líneas temporales, elabora un plan. La pareja decide fundar un colectivo de artistas contemporáneos locales para levantar fondos para la construcción de un laboratorio de preservación e investigación de los corales de la costa dominicana.

Es en esta línea temporal de los años 2000 que Acilde/Giorgio recluta al segundo protagonista de la novela, Argenis, un artista virtuoso al estilo de Goya quien, sin embargo, no logra encajarse en el panorama del arte contemporáneo dominicano. Tras un accidente con una anémona en los corales, tanto Argenis como Giorgio se trasladan al siglo XVII, en el cuerpo de piratas en la costa de la isla. Giorgio/Roque se aprovecha del don artístico de Argenis/Côte de Fer y entierra los grabados que hace el artista en esta línea temporal, para que en el futuro el propio Giorgio los encuentre y los venda en el mercado de arte internacional. La novela cierra a principios del siglo XXI, en la fiesta de lanzamiento del colectivo de arte. En el desenlace, la llegada inesperada del joven Said Bona al evento le presenta a Giorgio la oportunidad de alertarlo acerca del peligroso acuerdo bélico con Venezuela. El protagonista, no obstante, decide que su vida actual es demasiado importante y se calla frente al futuro mandatario.

Evocando las tradiciones socialistas y comunistas de la región – desde la Revolución Cubana de finales de los años 1950 hasta la revolución bolivariana de Hugo Chávez en Venezuela – Rita Indiana recrea en su República Dominicana de los años 2020 una realidad más a la izquierda del centrismo de *Las constelaciones oscuras*. Tras una campaña de rasgos populistas, Said Bona se eligió el nuevo presidente de la nación y

Ya en el poder se declaró socialista, firmó una caterva de tratados con los miembros de la Alianza Bolivariana Latinoamericana, quienes perseguían el sueño de la Gran Colombia desde sus estados totalitarios. [...] Expropió compañías y propiedades, y al cumplirse el primer año de su mandato cambió el color del partido de morado y amarillo a rojo con negro, en honor a Legbá, Elegguá, la deidad africana que regía su destino, el dueño de los cuatro caminos y el mensajero de los dioses, y declaró al vudú dominicano y sus misterios como religión oficial. (113)

El país, además, tiene lazos comerciales con naciones como China, que pueden suministrar los diversos aparatos tecnológicos ahora ubicuos en la sociedad dominicana: lentes de contacto de realidad aumentada, transferencia epidérmica de archivos, videojuegos de inmersión e incluso drogas quirúrgicas que metabolizan la reasignación de sexo. Por detrás de esa utopía comunista tecnológica, sin embargo, el gobierno promueve una campaña genocida en contra de los haitianos que rompen la cuarentena desde su lado de la isla y dispersan sus virus en la República Dominicana. Medidas aparentemente progresistas como la expropiación de empresas y la oficialización de las religiones de origen africano chocan en este gobierno con el uso racional de la tecnología para aislar, controlar y aniquilar a los refugiados, y enfermos, haitianos con quienes los dominicanos dividen la isla.

Pero el drama central de la novela es el ambiental: la contaminación causada por el derramamiento de materiales químicos en el mar, resultado de un acuerdo político-militar entre República Dominicana y Venezuela (113). El narrador describe la costa dominicana como “contaminada de cadáveres irrecuperables y chatarra sumergida” (15) y el color del mar como “chocolate contaminado” (63), y constata la desaparición de “especies completas en cuestión de semanas. La crisis ambiental se extendió hasta el Atlántico” (114). El propio vocabulario de la novela presenta una atmósfera apocalíptica donde la recuperación del medio ambiente y de la vida de

humanos y no-humanos en la costa dominicana parece remota. Martin Munro (2015) teoriza que en la cultura caribeña parece haber una vocación apocalíptica, o más bien postapocalíptica. Es decir, diversos artistas de la región han tratado de comprender el mundo caribeño, desarrollando su poética desde el trauma y la pérdida del pasado como resultado de la colonización idiosincrática del archipiélago (8). Munro discute el rol decisivo de la empresa económica imperial al devastar las islas para la agricultura y la ganadería, por ejemplo, y lo que tales esfuerzos de dominación significan para los indígenas y africanos en las islas (15). Desde ese punto de vista, hay un choque entre la vocación para las utopías que observa Tenorio-Trillo, en el ámbito latinoamericano, y lo que Munro describe como vocación postapocalíptica en el Caribe. Rita Indiana enmaraña esos hilos que vuelven los límites entre utopía y distopía cada vez más difusos. No obstante, la presente lectura de *La mucama de Omicunlé* ofrece también algunas salidas para que se desenreden esas ideas. En respuesta a un gobierno cada vez más autoritario que ha tenido gran responsabilidad en la contaminación del Caribe, la novela eleva la figura de Acilde como sujeto transgénero a un puesto de actor capaz de revertir, o al menos mitigar, el daño causado por el acuerdo imprudente del presidente. Es más, la fluidez del personaje respecto de los paradigmas vigentes en esa sociedad se respalda en la conciencia ambiental de epistemologías que históricamente no han formado parte del conocimiento hegemónico en las culturas latinoamericanas, a saber, las culturas taínas y afrocaribeñas.

Criado en una sociedad transfóbica, Acilde es relegado a un estatus marginal en la República Dominicana ficticia de la novela. Sus abuelos “le daban golpes por gusto, por marimacho, por querer jugar pelota, por llorar, por no llorar” (18). Ya en la capital, antes de trabajar para Esther Escudero, “mamaba güevos en el Mirador, sin quitarse la ropa, bajo la que su cuerpo – de diminutos pechos y caderas estrechas – pasaba por el de un chico de quince años.

[...] Mientras más despreocupado parecía el niño que interpretaba, más clientes conseguía” (14). Rechazado por la familia y obligado a prostituirse, el protagonista sueña con “cocinar en un restaurante fino y con lo que junte mocharme estos pellejos” (16) – es decir, hacerse una mastectomía. Su condición periférica de hombre transgénero y pobre, sin embargo, da un giro al encontrarse el personaje en el centro de la profecía que anuncia la salvación del Caribe. Utilizamos aquí la voz “transgénero”, basados en las definiciones que destaca Nikki Sullivan (2003), como persona que desea vivir como miembro del sexo opuesto al que le fue asignado al nacer. Se trata, además, de una categoría identitaria para personas que históricamente no se han encajado en definiciones heteronormativas institucionales (112).⁶ Lo que tratamos de exponer en esta sección es que es justamente esa identidad de Acilde, esta capacidad de transitar entre categorías rígidas – un “border zone dweller” (116), en palabras de Sullivan – que le permite transgredir categorías tan inescapables como el espacio y el tiempo. Los orichas vaticinan su misión y requieren un elegido capaz de conectarse a otros cuerpos y a otros tiempos. De cierta manera, Acilde lo ha hecho toda su vida al tener que negociar su identidad como hombre trans en el contexto de la escuela, la casa y el espacio de prostitución en el malecón. Además, su sexualidad fluida es un arma en su lucha puesto que se sirve de su afecto y de su cuerpo para atraer no sólo a su esposa Linda en los años 2000 sino también al propio Argenis en sus aventuras bucaneras del siglo XVII.

En su primer encuentro con el presidente Said Bona, quien estaba al corriente de la profecía, Bona lo saluda de la siguiente manera: “Entonces, ¿tú ere’ el bujarroncito que va a

⁶ Sullivan señala que la palabra puede designar un vasto abanico de identidades de género ambiguas como “cross-dressers, drag queens and kings, intersexed people, hermaphrodykes, people who modify their bodies in a variety of ways and to varying degrees with or without hormones and/or surgery, butch dykes, fairies, she-males, bi-gendered individuals, those who see themselves as belonging to a 'third sex', androgynes, transsexuals, cyborgs, queers, and so on” (112).

salvar al país? [...] Esther Escudero era mi hermana, mariconcito” (112).⁷ La novela, además de presentar a Acilde como el personaje capaz de moverse entre géneros – no sólo como forma de defensa frente a una sociedad opresora, sino también para desempeñar su misión – ofrece igualmente estas pistas acerca de la posición que ocupa el protagonista en los planes divinos de los orichas –la transfobia del propio presidente debe ceder a los designios de los dioses. El hecho de que la reasignación de sexo le haya dado un cuerpo que se presenta como masculino, sin embargo, no significa que Acilde adopte los comportamientos tradicionales que se asocian a un varón. Aunque en la línea temporal entre los siglos XX y XXI el personaje adopta la identidad de Giorgio Menicucci y mantiene una relación aparentemente heterosexual y estable con su esposa Linda en sus esfuerzos de preservar el Caribe, la sexualidad del protagonista no se manifiesta de manera heteronormativa en todos los momentos.⁸ Cuando se despliega su conciencia y viaja al cuerpo de Roque, el bucanero del siglo XVII, Giorgio se relaciona sexualmente con Argenis/Côte de Fer en la isla: “Argenis sintió que un cuerpo se le metía en el catre, lo acurrucaba y lo mecía. Una mano le acarició el vientre, que se tensó sin alejarse, apretó los glúteos adivinando la ruta de la mano hacia abajo, dejándose hacer” (126). Considerando entonces las distintas maneras en las que Acilde presenta su cuerpo y los diversos actos sexuales que practica a lo largo de la narrativa – ya sea vestirse como varón cuando se prostituye o la elección de sus parejas sexuales en distintas líneas temporales – el personaje acaba por desestabilizar lo que Judith Butler (1991) llama “los efectos naturalistas de los géneros heterosexualizados” (21). Es decir, según la autora, la construcción del género, por requerir una

⁷ Según el diccionario en línea de la Real Academia Española, el vocablo “bujarrón” tiene sentido despectivo y significa “Dicho de un hombre: Que sodomiza a otro”.

⁸ Sullivan apunta que una de las críticas que han recibido personas transexuales es que su énfasis en estar en el “cuerpo equivocado” puede acabar por reforzar los binarismos tradicionales. Por ello, el enfoque en el término “transgénero” busca destacar el rol de la ambigüedad, denunciando, por su turno, la propia arbitrariedad de lo que se ha históricamente constituido como masculino y femenino (112).

constante repetición de performances de un “original fantasmal” que le confiere apariencia de naturalidad, es en sí misma vulnerable a los lapsos psíquicos que se producen en sus intervalos (28). Acilde – como persona transgénero, al apropiarse de los significantes de la heterosexualidad y a la vez realizar performances que rechazan el “modelo original” – acaba por expropiar lo que se ha construido como género masculino en su sociedad y por denunciarlo como una ilusión.⁹

Para comprender mejor la repercusión que un protagonista como Acilde tiene en la narrativa dominicana, es necesario entender el histórico de construcción de género y su relación con la política a nivel macro en el país. Maja Horn (2014) arguye que los comportamientos que conforman las ideas hegemónicas de masculinidad en la República Dominicana actual se consolidaron durante la dictadura de Rafael Trujillo (1930–1961) (1)¹⁰. En esta construcción, Horn destaca: el rol de la imagen hipermasculinizada difundida por el dictador como forma de enfrentarse al imperialismo estadounidense (35), la legitimación del hombre como cabeza de múltiples familias (40), y la práctica del compadrazgo como forma de protección política y promoción de estatus social (41). No es hasta el siglo XXI que ese legado sexista del trujillato empieza a ser cuestionado más seriamente por escritores dominicanos. Una de las autoras contemporáneas a quienes destaca Horn como parte de esas nuevas voces es justamente Rita Indiana (21).¹¹ La crítica señala que sus primeras novelas tienen la capacidad de causar en sus

⁹ Butler califica el género como una suerte de *drag*. A través de una repetición de actos, se crea una ilusión de que se trata de algo esencial, innato al individuo. Sin embargo, si tal construcción pide constante repetición para que se ratifique, no puede ser causa de la performance, sino consecuencia (28).

¹⁰ Más allá de simplemente encajarse en el estereotipo del caudillo macho latinoamericano, Horn señala no sólo que fuerzas transnacionales contribuyeron para la formación de esas nociones de género, sino también que los propios paradigmas que surgieron durante el trujillato tuvieron su impacto en la evolución de comportamientos anteriores (1–2).

¹¹ Trujillo figura un par de veces en *La mucama de Omicunlé* cuando el narrador explora la historia de algunos personajes. “El papá de Ananí, Jacinto Guabá, había desaparecido por órdenes de Trujillo, que quería quitarle las tierras para añadirlas a las que había ofrecido a los judíos que acogió durante la grande guerra” (102).

lectores un extrañamiento frente a lo que hasta entonces era considerado como el sentido común de la sociedad dominicana (103). En *La estrategia de Chochueca*, por ejemplo, la autora entiende que los productos culturales transnacionales que pasan a circular en el país tras la Guerra Fría contribuyen para la reconfiguración de identidades que se contraponen al statu quo heredado del trujillato (113). Ya en *Papi*, Horn apunta que la exageración de las proezas sexuales del personaje a que se refiere el título y la ridiculización de la sociedad del consumo convierten el *ethos* trujillista en una farsa que impide el desarrollo de identidades de género menos rígidas (121).

Nuestro análisis de *La mucama de Omicunlé* coincide con las conclusiones de Horn en el sentido de que la novela no sólo promueve esa desestabilización del paradigma masculino, presente en la obra de la autora desde el principio de su carrera, sino que también lo eleva a las altas esferas de la política nacional e internacional. Indiana nos invita a imaginar las consecuencias desastrosas que la perpetuación de ideales específicos de masculinidad, aliados a nociones autoritarias que siguen presentes en la memoria política del país, pueden desencadenar en un futuro muy cercano, especialmente en lo que atañe a vidas humanas y no humanas y al medio ambiente. Al alzar la discusión de género a nivel de nación, la autora resalta la posibilidad de organización de una conciencia *queer* como modo de acción política. Héctor Domínguez Ruvalcaba (2016) observa que ése no es un gesto reciente en la literatura latinoamericana.¹² De acuerdo con el crítico, novelas como *La negra Angustias* (1944), del mexicano Francisco Rosa González; *Apuntes de un lugareño* (1964), del también mexicano José Rubén Romero; y *Tengo miedo torero* (2001), del chileno Pedro Lemebel, no sólo escenifican la presencia de los cuerpos

¹² Complementando las ideas de Sullivan y Butler, Ruvalcaba realza el potencial antiautoritario de lo *queer* al entenderlo como una “methodology of critical thinking that by deconstructing the gender system questions the foundations of the nation and the state” (3).

y sujetos transgéneros en la sociedad civil, sino también los presentan como sujetos políticos capaces de movilizar el pueblo y cambiar los paradigmas patriarcales que rigen las relaciones sociales (136). En palabras de Ruvalcaba,

Queering the nation involves finding the internal contradictions of those modern, national ideologies that constantly evade their own gender assumptions; these fundamental contradictions produce an instability in the very realms of bodily practices and institutional control of bodies (understood in Foucauldian terms as biopolitics). (70)

Al ubicar a Acilde como objeto de profecía divina, por lo tanto, nuestro abordaje propone que la novela en cuestión busca superar los modelos tradicionales de masculinidad y ofrecer como héroe de la nación ya no el macho trujillista sino un sujeto doblemente marginalizado, por su estatus socioeconómico y por su género. La trinidad Acilde/Giorgio/Roque, desde sus respectivos momentos en la historia dominicana, cuestiona los límites discursivos y materiales de su entorno con vistas a reparar los daños al medio ambiente, causados en gran parte por ese mismo statu quo. Ruvalcaba comenta incluso la posición especial del sujeto *queer* latinoamericano en esa operación. Es decir, puesto que atraviesa cuestiones no sólo de género como tal sino también de colonialismo y construcción nacional, la concepción de lo *queer* en América Latina es un campo privilegiado de análisis ya que allí tales cuestiones encuentran su intersección.¹³

Ahora bien, merece también la pena señalar que la nación en *La mucama de Omicunlé*, además de pasar por un proceso de *queering*, pasa por un proceso de descristianización. No sólo la religión oficial del Estado es el vudú dominicano, sino también el viaje temporal y espacial del

¹³ Respecto de esa tradición colonial, el crítico cita, por ejemplo, el modelo de masculinidad centrado en el *vir* del conquistador – o sea, su virilidad a través de la feminización de las poblaciones nativas de América – y la masculinidad criolla frente a las influencias europeas consideradas afeminadas entre los siglos XIX y XX (57–58).

protagonista sólo es posible a través de los poderes de los orichas y su conexión con una anémona sagrada de Playa Bo.¹⁴ Esther Escudero le explica a Acilde al principio de la narrativa: “Omidina [su padrino] me puso Omicunlé, el manto que cubre el mar, porque también me profetizaron que mis ahijados y yo protegeríamos la casa de Yemayá” (23). Ya a Eric, otro ahijado de su padrino, “se le reveló que él encontraría al hijo legítimo de Olokun, el de las siete perfecciones, el Señor de las profundidades; y por esto su padrino le puso Omioloyu, los ojos de Yemayá, confiando en que un día el pequeño pícaro sabría hallar en la carne del mundo a aquel que sabe lo que hay en el fondo del mar” (68).¹⁵ Esther y Eric, al canalizar los poderes de Yemayá y Olokun, orichas directamente ligados al mar, ponen la narrativa en marcha, preparando a Acilde para su misión. Omicunlé, de hecho, le da la vida para que el escogido tenga éxito.¹⁶

En este punto, es necesario resaltar, además, el rol de la cultura indígena en esos viajes temporales. En un gesto sincrético que conecta los intereses de los dioses de las culturas taína y afrocaribeña, la novela escenifica una cooperación intercultural al incluir la familia indígena – compuesta por Ananí, Nenuco y sus hijos – como eslabón esencial de la cadena, puesto que

¹⁴ Según Guy Maximilien (2013), el *vodou* haitiano es un ejemplo de religión trasplantada desde África hacia las Américas y el Caribe durante la trata de personas esclavizadas entre esos continentes, y que incorporó rasgos de religiones indígenas y del cristianismo. A diferencia de la santería cubana y del candomblé brasileño, sin embargo, que tienen principalmente raíces yorubas, el *vodou* es heredero de las tradiciones dahomeyanas (1058). Eugenio Matibag (2013) estima que su versión dominicana, el vodú, se puede haber desarrollado a partir de las distintas migraciones desde Haití hacia la República Dominicana en diferentes momentos de los siglos XVIII y XIX (1100).

¹⁵ Lázara Menéndez (2013) define la santería como una de las religiones cubanas de orientación politeísta heredera de las tradiciones yorubas del oeste africano. Está formada por dos segmentos litúrgicos: *Ocha*, que se refiere a los orishas, o deidades, y en cuyos rituales personas de distintos niveles de compromiso religioso pueden participar; e *Ifa*, un complejo ceremonial donde actúan los *babalawos*, los iniciados (916). Los *babalawos* y las *iyalochas* (padrinos y madrinan) invocan a orishas específicos de acuerdo con los atributos de la deidad y de la naturaleza del problema de que quieren tratar. Yemayá y Olokun, por ejemplo, son orishas asociados al mar y a la creación del mundo, antes de que Jesús Cristo viniera a la Tierra. (919)

¹⁶ El ritual que le permite a Acilde viajar en el tiempo ocurre a través del contacto de la corona de lunares en su cabeza con los tentáculos de una anémona que Omicunlé guardaba en una tinaja (69). Ya en la línea temporal de los años 2000 el desplazamiento corporal y temporal se da también a través del toque de una anémona, pero ésta se encuentra entre los corales de la costa dominicana (58). Se establece, por lo tanto, una relación directa entre los poderes de Yemayá y Olokun, Esther y Victor, y la anémona y Acilde.

cuidan al cuerpo mítico que nace entre los corales y recibe la conciencia privilegiada de Acilde en los años noventa, el cuerpo que más tarde Acilde denominaría Giorgio Menicucci.

los unía el cuidado de la playa del Gran Señor, Playa Bo, donde vivía la criatura más preciada y sagrada de la isla, la puerta a la tierra del principio, de donde también surgen los hombres de agua, los cabeza grande, cuando el tiempo los necesita. Por eso, cada verano, Nenuco prestaba especial cuidado a la poza y monitoreaba el túnel poblado con las anémonas que parirían al fenómeno. (105)

Rita Indiana presta mucha atención a la diversidad cultural en la base de la formación del pueblo dominicano. En vez de proponer una dominicanidad que borra diferencias raciales, como en el trujillato, la autora teje una narrativa muy consciente de la pluralidad de modos de vida, costumbres y religiones que toman el centro del escenario en una lucha ecológica que no sólo les atañe, sino que los afecta de forma más crítica que a las capas sociales más privilegiadas del país. Adrian Taylor Kane (2015) analiza narrativas de finales del siglo XX que tratan de temas ambientales – como *La loca de Gandoca* (1992), de la costarricense Anacristina Rossi, y *Lo que soñó Sebastián* (1994), del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa – y nota que esos textos plantean una versión de modernidad latinoamericana que, a través del activismo local, incorpora estilos de vida más sostenibles frente al avance del interés mercantil y neoliberal que proviene del Norte Global (147). *La mucama de Omicunlé* coincide con estas otras novelas en el sentido de que también presenta estilos de vida más sostenibles. Sin embargo, al privilegiar la ciencia ficción y lo metafísico, la vía de acción en contra de estas fuerzas ecocidas tiene que ver con nociones más fluidas del cuerpo y con la espiritualidad. En ese sentido, el elemento religioso en la novela es el propulsor de la narrativa al conceder al protagonista la capacidad de comprender el tiempo de la tierra y el tiempo de la humanidad de otra manera.

Indiana se apropia de la ciencia ficción e ingeniosamente la caribeñiza para que su héroe, justamente por transitar entre géneros y tiempos, pueda arreglar la catástrofe causada por el gobierno autoritario. La autora acaba por proponer una conciencia ambiental que toma en cuenta no sólo los esfuerzos de la ecología (como en el caso de Linda y su laboratorio de investigación y preservación de corales), sino también conocimientos provenientes de epistemologías que el cientificismo exacerbado, heredero del positivismo decimonónico, históricamente ha rechazado. La relación entre ciencia ficción y religión al principio puede parecer incompatible, pero Rachel Haywood Ferreira (2011) nos recuerda que esto no es nuevo. La crítica literaria subraya la intensa negociación entre las distintas ciencias en el origen decimonónico del género en Latinoamérica. En el siglo XIX, el positivismo era sólo una de las tendencias científicas en países como Argentina, Brasil y México. Las élites criollas, emocionadas en su francofilia, importaron el interés por las “ciencias alternativas” como el espiritismo, el magnetismo y la teosofía como manera de conciliar el choque entre el cristianismo y el pensamiento positivista que se empezaba a imponer (117). Ya en cuentos como “México en el año 1970”, de 1844, la iglesia católica y la religión seguían teniendo un rol positivo en las utopías proyectivas hacia el siglo XX (68). Ya a mediados del siglo XX, cuentos como “El falsificador”, del peruano José B. Adolph, también sugiere que la ignorancia de la cultura europea que se instala en América de las culturas indígenas son un obstáculo a ciertas conexiones entre humanos y no humanos. En *La mucama de Omicunlé*, la herencia cristiana sigue presente en su potencia ritual, pero Rita Indiana eleva la conciencia ecológica y mítica de las culturas taína y afrocaribeña a un nuevo nivel. Es la alianza entre religión, arte y ciencia la que salvará el Caribe.

INTERSTICIOS ESTELARES

¿Pero puede el subalterno realmente salvar el mundo? En este capítulo discutimos la potencialidad que Pola Oloixarac y Rita Indiana confieren a esos cuerpos y sujetos que el sistema todavía no se ha tragado. No obstante, considerando los desenlaces ambiguos de ambas novelas, es perfectamente posible dudar de la eficacia de las hazañas de los protagonistas. En *La mucama de Omicunlé*, frente a la imperdible posibilidad de alertar al futuro presidente sobre las consecuencias catastróficas que su acuerdo con Venezuela desatará décadas más tarde, Acilde/Giorgio prefiere callarse: “había despedido a Said sin decirle una palabra sobre su futuro. Podía sacrificarlo todo menos esta vida, la vida de Giorgio Menicucci, la compañía de su mujer, la galería, el laboratorio. [...] En poco tiempo se olvidará de Acilde, de Roque, incluso de lo que vive en un hueco allá abajo en el arrecife” (180–181). Al principio, la novela parecería terminar en ese acto egoísta, en ese fracaso total de la misión que los dioses designaron al protagonista. Sin embargo, entendemos ese desenlace como una reconfiguración del protagonismo tradicional en la lucha ecológica por el medio ambiente. Guillermina de Ferrari (2020) entiende la novela como la escenificación de un “catastrofismo ilustrado”. Es decir, la novela juega con la noción de vivir el presente imaginando catástrofes en un futuro cercano y buscando desde luego soluciones para que éstas no tengan lugar (5). Según la crítica, se trata de una postura alternativa a la parálisis de un catastrofismo pesimista, o sea, la resignación de que el desastre es inevitable (9). A esa conclusión podemos agregar que la decisión consciente del protagonista de no alertar al futuro presidente apunta no a un defecto en su carácter, sino más bien a los límites de una imaginación mesiánica. La elección del protagonista de proteger su vida en la playa con su esposa y poco a poco olvidarse de sus otros cuerpos y conciencias señala no sólo la importancia de la vivencia del cuerpo en el mundo – al fin y al cabo, es la única línea temporal donde goza de

estabilidad emocional y material – sino también que la salvación del Caribe no es un proyecto individual. Aunque elegido por los dioses, un individuo solo no es capaz de resolver el problema, es una carga demasiado pesada. De ahí la importancia del pensamiento catastrófico “ilustrado” de que habla de Ferrari. En ese sentido, en vez de verlo como una falta de Giorgio, la misión de proteger el Caribe se expande a los esfuerzos científicos de su esposa, al arte promovido por su proyecto, a la conciencia taína de la importancia del mar, a la espiritualidad de Omicunlé. Rita Indiana conscientemente interpela al lector y subraya un proyecto colectivo en vez de una esperanza pasiva en una figura mesiánica.

Ya en *Las constelaciones oscuras*, aunque Cassio y Piera logran devaluar la venta de la base de datos a una empresa privada, la novela termina en un tono más bien cínico respecto del efecto de la traición de los protagonistas a nivel macro. “La caída de la bolsa fue espeluznante, pero duró sólo una fracción de milisegundo. En esa fracción de tiempo, una suma considerable de dinero cambió de manos para que todo siguiera exactamente igual. Una guerra se había gestado al interior de la máquina; adentro, nada había cambiado” (237). En otras palabras, la bióloga y el hacker habían vencido una pequeña batalla, pero el sistema está tan por encima de todo que nada cambió efectivamente. La contribución de Piera sigue secreta pero Cassio es obligado a huir, a escaparse de Argentina y a vivir en el anonimato en Chile. Su acto de rebeldía, aunque haya expuesto las brechas del sistema, finalmente lo fuerza justamente a abandonar el sistema. En ese sentido, cobra destacada importancia el significado del título de la novela. Para Max la metáfora de las constelaciones oscuras significa que el control del Estado, al avanzar sobre las esferas de acción humana y reglamentarlas, acaba por sofocar la innovación y la creatividad que la ciencia tanto aprecia. Su respuesta libertaria es ofrecerle los datos a las incertezas e idiosincrasias de la iniciativa privada, rechazando el control estatal. En cuanto a

Piera y Cassio, sumergirse en la oscuridad de esas constelaciones significa buscar respuestas que traigan la discusión acerca de la vigilancia al alcance de todos y no sólo al control institucional, ya sea estatal o privado. Los puntos de oscuridad representan la característica más humana e individual de cada uno, son espacios donde el ojo vigilante todavía no ha llegado, espacios donde nuevas maneras de existir se pueden desarrollar libremente. En el universo de la novela, una de esas posibilidades es el cýborg con la capacidad de luchar en contra del control gubernamental y actuar como sujeto político y promover cambios.

De hecho, esa imagen de la oscuridad como espacio positivo y productor de ideas también se puede encontrar en *La mucama de Omicunlé*. Acilde, como hijo de Olokun, como “aquel que sabe lo que hay en el fondo del mar” se convierte en el sujeto cuyo punto de vista privilegiado puede iluminar formas alternativas de relacionarse con el medio ambiente. El fondo del mar, como una constelación oscura, acecha la narrativa con una fuerza mitológica, un punto ciego que evoca criaturas desconocidas como las de la novela de Oloixarac; un lugar que, más allá de forzarnos a mirar hacia el abismo de lo desconocido, produce formas de estar en el mundo justamente porque todavía no ha sido domado. Si entendemos el apocalipsis en su idea de revelación del nuevo orden, los eventos catastróficos presentes en ambas novelas son evitados, al menos parcialmente, a través de sujetos que se encuentran en los márgenes de la sociedad, sujetos cuyos cuerpos todavía no han sido totalmente apropiados por la máquina estatal de producción de conocimiento. Es decir, el hecho de que el cýborg y el cuerpo trans protegido por los orichas no hayan sido completamente sometidos a la lógica de la vigilancia de los datos, del control, del examen, y de la normalización, les da a esos sujetos una posibilidad de, dentro de las distopías en que viven, actuar como agentes que desestabilizan las relaciones de poder que ahí se establecen. Las novelas discutidas en este capítulo, a la vez que se entregan a la imaginación del

antiguo sueño de unión latinoamericana como forma de fortalecerse y de pintar la región como una gran potencia mundial frente al imperialismo estadounidense y capitalista, también subrayan los obstáculos internos de cada país, principalmente el legado de dos de las dictaduras más importantes del siglo XX en la región. Lo que se plantea al final en ambos casos son subjetividades que de alguna manera se adelantan al creciente control que invade distintas esferas de la sociedad y por esa naturaleza fluida, escurridiza, inatrapable, confiere a sus protagonistas un sentido no exactamente pleno, pero al menos contingente, de libertad.

CAPÍTULO 4. HACIA LAS ESTRELLAS: DISTOPÍA CARIBEÑA, UTOPIA ANDINA

En una Cuba alternativa, destrozada por catástrofes naturales y por una guerra santa, Juan y sus amigos hackers se infiltran en la red de los poderosos Estados Soviéticos Espaciales para robarle una reliquia católica a una organización protestante. Con la bendición de un orisha digital, el hackeo del siglo se lleva a cabo y los jóvenes logran escaparse no sólo de las fuerzas militares del gobierno cubano sino también de las múltiples organizaciones religiosas estafadas en el proceso. En un universo literario paralelo, Satuka, una navegante espacial indígena anarcofeminista, hackea el sistema de la Ku Klux Klan, ahora radicada en la luna Fobos de Marte, y causa su destrucción a través de armas nucleares. Tras una estancia en la única cárcel de Qullasuyu Marka, la ex Bolivia, la protagonista burla la persecución de los líderes religiosos del país y retoma sus aventuras por el espacio.

Analizaremos en este capítulo *De cuando en cuando Saturnina* (2004), de la antropóloga y escritora británica Alison Spedding, radicada en Bolivia, y *Habana Underguater* (2010), del escritor cubano Erick Mota. De manera similar al capítulo anterior, estas novelas presentan extrapolaciones desde el presente del país donde se escriben. Sin embargo, mientras en el capítulo anterior las autoras se sirven de elementos de la ciencia ficción para narrar desde un registro híbrido más realista, los autores del presente capítulo apuestan por una prosa más cercana a los límites conceptuales tradicionales del género. Sobre la popularización de la ciencia ficción en América Latina, debemos notar que ésta se debe principalmente a dos factores (Maguire, 2021). El primero se refiere a la difusión de la misma etiqueta de "ciencia ficción" como tal en el mercado y, consecuentemente, a la explosión de un *fandom*, o comunidad de aficionados, los cuales a través del Internet principalmente pudieron reunirse y explorar sus

gustos de manera más sistemática (169). Luego, debemos mencionar la hibridez *sui generis* de la ciencia ficción latinoamericana, es decir, la coexistencia del género al lado de otros como el realismo mágico y la fantasía en un mismo texto o dentro de la producción de un mismo autor, lo cual Maguire caracteriza como un "modo subjuntivo" de operación textual (170). Por supuesto, este modo subjuntivo también se refiere a la coexistencia de la ciencia ficción con la tradición realista de mayor prestigio en la región. De hecho, nombres reconocidos como Samanta Schweblin, Rita Indiana y Pola Oloixarac, discutidas en capítulos anteriores, se sirven ampliamente de esta plasticidad. En este ambiente textual altamente híbrido, la ciencia ficción se convierte en "una herramienta dentro de un conjunto de modos de ficción que expande las posibilidades narrativas" (171).¹

Estas novelas, además, de maneras distintas revisitan el gran fantasma apocalíptico del siglo XX: el holocausto nuclear. En *De cuando en cuando Saturnina*, la revolución aymara cobra aún más fuerza tras la explosión de un misil en la ciudad de El Alto, cuyas ruinas se convierten no sólo en símbolo del poder destructivo del Occidente, sino también de la propia resistencia indígena en Bolivia. En *Habana Underguater*, el ataque nuclear no ha ocurrido en la Cuba futurista de la novela, pero sigue siendo una amenaza constante, ya no por parte de los antiguos Estados Unidos sino por parte de los propios Estados Soviéticos Espaciales, quienes han abandonado tanto a sus antiguos aliados como al propio planeta Tierra. Jacques Derrida (1984), durante la Guerra Fría, señala que el holocausto nuclear, como acontecimiento sin precedentes en la historia de la humanidad, posee cierta cualidad "fabulosamente textual". En otras palabras, puesto que nunca ocurrió antes, carece de referente y sólo puede ser aludido discursivamente.

¹ Para Maguire, otro ejemplo interesante de esta hibridez entre la ficción de género y la literatura producida por autores más consagrados es la novela *La ciudad ausente* (1992), del argentino Ricardo Piglia, quien incorpora el tropo del ciborg a su relato detectivesco (172).

Así, para el filósofo francés, la literatura se convierte en un vehículo especialmente apto para explorar las espeluznantes posibilidades de tal suceso (23). Escritas un par de décadas después, las novelas en cuestión no discuten la tecnología nuclear de manera central en sus tramas, sin embargo, dialogan con la imagen imposible del holocausto como un contrapunto importante a la sociedad a la que aspiran sus protagonistas. Se trata de un recordatorio negativo, una advertencia, acerca de lo que está en juego.

Por esa razón, el proyecto de nación plasmado en cada uno de los textos es esencial en nuestro análisis. *De cuando en cuando Saturnina* se pregunta "¿y si hubiera una revolución indígena en Bolivia en el año 2022?". Por su parte, *Habana Underguater* mira primero hacia el pasado para luego pensar en el futuro: ¿y si la Unión Soviética hubiera ganado la Guerra Fría y abandonado la Tierra para vivir en el espacio?".² La novela boliviana especula acerca de una sociedad aymara liberada de las estructuras impuestas por la colonización española y por la sociedad de mercado. No se trata de una sociedad perfecta, la propia novela evidencia que no es un sistema perfecto, pero al menos de una sociedad que puede gozar de su autodeterminación paralelamente al statu quo occidental. La novela moviliza deseos políticos específicos existentes en la Bolivia actual. En cuanto a la novela cubana, la narrativa ofrece a sus lectores una especulación más bien negativa acerca de la dependencia de Cuba respecto al apoyo político y económico soviético. La narrativa plasma el resentimiento acerca de cómo tratan los soviéticos a los cubanos y subraya las consecuencias negativas de esa dependencia para la isla. Más allá de la imagen popular de La Habana como ciudad paralizada en el tiempo con sus carros y edificios de

² El término ucronía, también conocido en inglés como *alternate history*, se refiere a una obra de ficción que presenta una divergencia histórica importante respecto al mundo real, casi siempre con efecto dramático o irónico (Duncan 209). Las historias de este subgénero de ficción especulativa generalmente suceden años después de la divergencia en cuestión, lo que genera un sentido de curiosidad y extrañamiento no sólo respecto a lo que pasó después del hecho divergente sino a lo que sucederá a partir del inicio de la narrativa (210). En el mundo anglosajón, una de las ucronías más conocidas es la novela *The Man in the High Castle* (1962), de Philip K. Dick, en la cual Alemania y Japón han triunfado al fin de la Segunda Guerra Mundial.

mediados del siglo XX, la novela también escenifica una capital que se ahoga, que se hunde en medio a las contradicciones de una sociedad hipertecnológica pero también pobre y violenta. Las novelas se conectan en el sentido de que los valores de libertad y rebeldía de sus hackers protagonistas se superponen a los autoritarismos de sus líderes. Aun así, es curioso que lleguen a estos valores de libertad desde polos distintos. Mientras la novela de la autora radicada en Bolivia opera como una utopía crítica hacia ciertas tendencias indigenistas utópicas, la narrativa del autor cubano opera desde la distopía, o sea, representa una sociedad altamente peligrosa (política e incluso religiosamente) para subrayar la importancia de la libertad y de la no conformidad a las órdenes impuestas por gobiernos injustos.

Nuestra lectura de estas novelas se refiere a los proyectos políticos que se plasman a través de ellas y la reacción de sus protagonistas frente a los impulsos autoritarios y/o violentos de sus líderes. En los estudios de la ciencia ficción y de la ficción especulativa, esa discusión pertenece al campo de las utopías y de las distopías. Aunque en la teoría de la literatura es común encontrar la lectura de que el horror de las grandes guerras, los genocidios, y los totalitarismos del siglo XX provocaron el reemplazo casi total de las utopías por las distopías en la ciencia ficción, es posible argumentar que las utopías más bien han mutado y se presentan de forma distinta en la literatura contemporánea (James 219).³ Si, por un parte, las críticas más recurrentes al género se refieren a su aparente inercia causada por la perfección y a su irreal capacidad la de contener los impulsos de dominación de las élites; a partir de los movimientos de derechos civiles y de las nuevas izquierdas en la segunda mitad del siglo XX en el mundo anglosajón,

³ Edward James señala que la utopía ha gozado de popularidad desde su advenimiento - notablemente a partir de la obra epónima del inglés Thomas More, publicada en 1516 - hasta el siglo XIX, donde se encuentran un sinnúmero de utopías de tono ya sea católico, o protestante, o incluso socialista. El género se caracteriza por la representación de una sociedad de vida comunal, casi siempre sin dinero y propiedad privada, lo que ocasiona el fin de la envidia, de los crímenes y otras enfermedades sociales (219-220).

surgen lo que se ha llamado "utopías críticas".⁴ Es decir, autores como Ursula K. Le Guin and Samuel R. Delany publican utopías que critican no sólo la sociedad desde la cual escriben sino también las propias alternativas utópicas de sus universos literarios (225).

Para Edward James (2003), sólo los teólogos y los escritores de ciencia ficción parecen indagar en las preguntas esenciales del género utópico hoy en día: ¿cuál es el significado de la vida? ¿Cuál es el destino de la humanidad? Estos escritores contemporáneos han extendido los horizontes de lo que se entiende por utopía y lo han adaptado a un mundo lleno de incertidumbres que jamás se imaginaría Thomas More (228). El presente capítulo propone que Alison Spedding es heredera y actualizadora de esta tendencia. A diferencia de autores de tendencias más bien distópicas presentes a lo largo de todo este trabajo, como el propio Erick Mota, Pola Oloixarac y Rita Indiana; Spedding abraza la utopía sin perder de vista – o dejar llevarse por el cinismo de sus contemporáneos – las dificultades de realización de una sociedad más igualitaria. Más allá de fijarse en las fuerzas autoritarias occidentales que podrían inviabilizar el establecimiento de su Zona Liberada, lo que se destaca al final de la lectura de *De cuando en cuando Saturnina* son, en primer lugar, el sentido de libertad individual y comunitario de la protagonista y, enseguida, el recordatorio de que la utopía, más que un estado asequible, es un horizonte de deseo: un universo representativo en el cual la justicia social se concreta pero siempre a duras penas y siempre bajo el signo del peligro y de la incertidumbre. Lo que les resta a los habitantes de esta utopía aymara arcaizante es la lucha en contra de las inequidades remanentes y de los fantasmas de los sistemas anteriores. En cuanto a *Habana Underguater*,

⁴ Un elemento más formal que, según James, también ha contribuido a la decadencia de las utopías es la ausencia de conflicto en este tipo de narrativa. Mientras que en el género predomina el modo descriptivo de narrar, basado en la presentación de una sociedad perfecta a un viajante maravillado por sus avances sociales, las distopías se prestan mucho más a narrativas más populares, puesto que estas tienen como motor justamente el conflicto, la eterna disputa entre fuerzas opuestas (222).

Mota, desde la desesperación de las distopías, no ve posibilidad de libertad en lo que restó del gobierno revolucionario en La Habana. Al final, sus protagonistas se refugian en los pueblos independientes alrededor de la capital, como si ya no hubiera esperanza de democracia en el régimen. El desenlace más bien privilegia la destreza informática de sus protagonistas, su rebeldía antisistémica y, a través de la bendición de los orishas digitales, su capacidad humana de gozo de lo bello y de las experiencias del mundo material por encima del mundo digital.

Finalmente, discutiremos también un elemento peculiar de la ciencia ficción latinoamericana, a saber, su relación con religiones y culturas no occidentales como alternativas a la represión y al control social. Históricamente la ciencia ficción anglosajona ha relegado la religión y la fe a un rol secundario en sus narrativas (Mendlesohn). Es decir, puesto que el género se basa en las posibilidades de un mundo regido por el desarrollo tecnológico de herencia positivista, a lo largo de los últimos siglos la mayoría de los escritores ha asociado la religión a lo primitivo, como elemento de exotización del Otro menos civilizado (265). En *De cuando en cuando Saturnina*, Alison Spedding recrea una Bolivia sin el peso de la colonización española y de la organización capitalista de la sociedad. No obstante, señalamos que la novela no se entrega a la utopía indigenista y tecnológica que fácilmente pudiera haber escrito la autora. La narrativa está traspasada por distintas tensiones internas, disputas de poder y disputas de género. En este sentido, argüimos que Spedding evita generalizaciones e idealizaciones de una sociedad no occidental que ha resuelto todos sus problemas. Para eso, exploramos las acciones de la protagonista Satuka, quién no se contenta con el statu quo y se revela el corazón revolucionario de la novela. Al renacer figurativamente al final de la historia, Satuka surge como símbolo de la resistencia a las desigualdades de género y al control institucional sobre las prácticas cotidianas de sus compatriotas. En cuanto a *La Habana Underguater*, el eje emocional de la novela radica

no sólo en el espíritu rebelde de los jóvenes hackers sino también en su forma de escapar a las instituciones de poder que los quieren dominar. Al fin y al cabo, planteamos que, en la novela de Mota, robarles esa ofrenda a los protestantes significa burlar el gobierno autoritario, burlar la guerra santa y, finalmente, burlar el avanzado sistema de defensa ruso. El hackeo del siglo, autorizado por la intercesión divina de los orishas, se traduce en rebeldía civil y en un deseo de libertad de las opresiones que siguen vivas en esta Cuba alternativa.

SE HUNDE LA ISLA

Nacido en La Habana, en 1975, Erick J. Mota es uno de los escritores cubanos de ciencia ficción más conocidos actualmente. Es graduado en física por la Universidad de La Habana y desde principios de los años 2000 se ha mantenido activo en la escena literaria del país. En el 2004 fundó *Disparo en red*, una revista en línea dedicada a la ciencia ficción y a la fantasía, y tres años después ganó el premio Edad de Oro por su novela corta *Bajo Presión* (2007). No es hasta el 2010 que publica *Habana Underguater* y desde entonces sus cuentos han formado parte de diversas colecciones y antologías tales como *2099* (2012), *Malditos bastardos* (2014), *Cuba in splinters* (2014), *Terra nova: the anthology of contemporary science fiction* (2014) y *Fabricantes de sueños* (2014). Su novela más reciente se publicó en 2016 bajo el título *El colapso de las Habanas infinitas*.

La crítica especializada se ha interesado por el trabajo de Mota en los últimos años, especialmente en lo que atañe a la desilusión de sus personajes respecto de la realidad cubana. Emily Maguire (2017) analiza, por ejemplo, las peculiares imbricaciones temporales de distintas Cubas en la escritura de la llamada Generación Año Cero, de la cual forma parte Mota.⁵ En

⁵ Según Maguire, se trata de un grupo de escritores que empieza a publicar sus historias alrededor del año 2000 y que, entre otros nombres, incluye a Orlando Luis Pardo Lazo, Jorge Enrique Lage, Ahmel Echevarría, Lía Villares y

cuanto a los residuos del miedo a la hecatombe nuclear típico de la Guerra Fría, Samuel Ginsburg (2020) analiza la novela corta de Mota *Trabajo extra* (2014) y señala el desequilibrio de fuerzas geopolíticas y la fragilidad del país (203). Ya acerca de su última novela, María Cristina Caruso (2020) subraya cómo la utopía y la melancolía son “puntos de partida y llegada del desengaño ideológico provocado por el derrumbe del proyecto revolucionario que afecta a una generación entera de cubanos” (16). Acerca de *Habana Underguater*, más específicamente, Viola Gastaldi (2014) nota el uso estratégico del género de ciencia ficción por parte del autor al servirse del fuerte elemento religioso afrocubano (189) y su extrapolación de los límites del realismo para dramatizar “miedos sociales para hacer más evidentes los problemas de la realidad cubana” (190). Nuestro análisis sigue caminos parecidos a los de esta autora. Entendemos la novela de Mota como una distopía anti-utópica en la que el último reducto de la Revolución Cubana, cuyo gobierno se encuentra relegado a un área limitada de lo que era La Habana, lucha por sobrevivir en una geopolítica internacional caracterizada por la vigilancia, la miseria y la guerra. Proponemos que en este juego entre utopía y distopía el autor privilegia el espíritu de rebeldía de sus protagonistas en contra no sólo de las fuerzas locales cubanas sino también de la potencia imperialista soviética en esta realidad alternativa. Además, al incorporar el elemento religioso, principalmente el afrocubano, Mota cuestiona también los límites del progreso tecnológico y del ciberespacio, y, como contrapartida, valora la experiencia del mundo material a través del cuerpo y de las sensaciones.

Michel Encinosa Fu (325). A principio estos escritores reúnen sus textos en blogs y *zines*, pero su identidad propia se fortalece con la publicación de antologías tanto en español como en inglés: *Nuevarrativa cubana* (2013), *Generation Zero: An Anthology of New Cuban Fiction* (2014) y *Cuba in Splinters: Eleven Stories from the New Cuba* (2014). Maguire añade que el número cero en el nombre del grupo, además de indicar el año 2000, indicaría también una generación ya no muy interesada en dialogar con la tradición cubana sino en trazar nuevos caminos literarios (326).

La novela tiene lugar en una Habana de un siglo XXI en que la Unión Soviética, vencedora de la Guerra Fría tras la disolución de los Estados Unidos, abandona la Tierra para vivir en órbita y, en el proceso, abandona también la cooperación de décadas con Cuba. La acción despegaba cuando Pedro, de la Fundación Abakuá, es encargado de matar a Pablo, un asesino contratado que no cumplió una misión que le había delegado la fundación anteriormente. Pedro, sin embargo, igualmente abandona el encargo porque teme a la persecución de su jefe y termina uniéndose al mismo Pablo en una carrera en contra de distintas instituciones de poder para solucionar el misterio central de la novela: el paradero de un objeto robado, una ofrenda digital que una organización protestante regala a los orishas habitantes del ciberespacio. Los dos, por su parte, se unen a los jóvenes hackers (Rama, Elvira, Ravana, Shiva, Vritra y Kamsa) que están por detrás del robo y los ayudan a escapar a la temida FULHA, la Fuerza Unida de La Habana Autónoma. Tras una conturbada persecución por las calles y los canales de esta Habana futurista y distópica, con la ayuda de un genio de la informática (el Mago) y sus hijas (Judith, María, Elizabeth, Marta y Raquel), los protagonistas logran un hecho que traspasa la realidad inmediata de la isla: invaden el sistema informático de un banco soviético y devuelven la ofrenda robada a sus verdaderos dueños, los católicos.

Las amenazas que acechan a los varios protagonistas de *Habana Underguater* son múltiples y muy distintas entre sí. A cada capítulo, Mota añade una capa que complica el problema original de los personajes principales. Empezaremos nuestro análisis a nivel local, es decir, las distintas fuerzas que operan sobre esta Habana futurista, y enseguida pasaremos a la caracterización del dominio ruso sobre el planeta y el peligro de un ataque nuclear por parte de estos.

Uno de los primeros elementos distópicos a los que los protagonistas de la novela deben evadir es la persecución por parte de la FULHA, la Fuerza Unida de La Habana Autónoma. Se trata del brazo militar del gobierno cubano que resta en la nueva configuración de la isla. Disponen de armas de última generación, armaduras hipertecnológicas y transporte aéreo, marítimo y terrestre. Persiguen a los protagonistas debido a la presión ejercida por una de las corporaciones protestantes de gran influencia en este Caribe distópico. A pesar de caracterizarla a través de su poderío militar avanzado, Mota describe la FULHA, sin embargo, como una autoridad militar reducida frente a la independencia de distintas zonas de la antigua Habana, una autoridad que se encuentra cada vez menos relevante, ahogada como la propia capital tras el ciclón del año que suponemos ser 2016.⁶ Esta organización se ve debilitada no sólo por la pérdida de soberanía política sobre la isla sino también por el fin de la cooperación económica, o más bien el abandono, de la Unión Soviética. Mota regresa una y otra vez a este hecho como forma de subrayar la fragilidad de la posición cubana dentro de la geopolítica de una Guerra Fría que termina con el triunfo del bloque soviético y la disolución de los Estados Unidos de América. El autor refuerza la idea de que el gobierno revolucionario de Cuba, al aliarse a la URSS, se sujeta a una posición de dependencia frente a la gran potencia comunista: “la entonces Unión Soviética completó el programa de evacuación espacial y desapareció toda la cooperación económica” (143). Tal dependencia, insiste la narrativa, impediría el desarrollo autónomo del país. En nuestra línea temporal, se deshizo la Unión Soviética en 1989 pero en la narrativa de

⁶ “El Ciclón del 16 había inundado el norte de la ciudad y las estructuras de gobierno se habían trasladado al sur. Contrario a todos los pronósticos la ciudad sobrevivió; pero el Gobierno Autónomo había perdido el control sobre los barrios cercanos al mar. Tras la anarquía que siguió al Ciclón en la guerra de los quince días, La Habana fue dividida en dos partes: al norte, los barrios autónomos donde FULHA sólo intervenía para asuntos de Estado. Y al sur y las zonas periféricas estaba la verdadera Habana Autónoma, regidas por las leyes del Código Urbano. La FULHA tenía un control total de los barrios que habían sostenido la migración durante los primeros días después del Ciclón. Las consecuencias de la superpoblación eran mermadas con un estricto control de armas y patrullaje sostenido” (101-102).

Mota la alianza se rompe no por el desplome del régimen soviético sino por su triunfo. En el mundo que crea Mota, es la hegemonía bélica rusa la que impulsa al país a abandonar su territorio y mudarse a la órbita de la Tierra. La novela señala que ese desequilibrio de fuerzas evidencia una relación no de cooperación sino de oportunismo para los soviéticos, puesto que Cuba necesita a Rusia mucho más que al revés. “[E]l Gobierno Autónomo quedó sin presupuesto tras la Diáspora Soviética” (102). El resultado de esta diáspora, nos indica el texto, sólo es negativo para Cuba, que al fin y al cabo termina como un peón en el ajedrez geopolítico de los soviéticos.

Merece la pena recordar que Mota escribe desde un subgénero de la ciencia ficción que goza de amplia popularidad en Cuba desde finales del siglo XX. Mientras que en el mundo anglosajón el ciberpunk surgió en la década anterior a la popularización del Internet (con un enfoque en la interacción entre humanos y máquinas, y en el poder desenfrenado de corporaciones), el género floreció justamente en los noventa en Latinoamérica, convirtiéndose no sólo en "comentario acerca del momento sociopolítico en el que se escribe, sino también en intento de imaginar cómo tecnologías futuras influirían en las sociedades a lo largo de la región" (Maguire, 2021, 172). Ahora bien, considerando que el ciberpunk se convirtió en un vehículo de crítica al neoliberalismo post 1989, es interesante que haya encontrado terreno fértil en la Cuba socialista. Recordemos que Cuba, en los noventa, vivía el Periodo Especial, en el cual el excepcionalismo del socialismo utópico se desmoronaba frente a la reincorporación de la isla al capital global. De esa manera, el ciberpunk cubano, en general, imagina la isla no en su aislamiento anterior sino como participante en los flujos transnacionales de mercado, para bien o para mal (175). Se trata de un género que les ofrece un sinnúmero de oportunidades a los autores cubanos para discutir el propio Periodo Especial, la violencia estatal y la apertura a la economía

global (Redondo).⁷ Además, como contribución caribeña a la ciencia ficción como género transnacional, es posible encontrar en este tipo de ciberpunk narrativas donde la mitología afrocubana de la santería tiene un papel central (63), como en la novela en cuestión y en *La mucama de Omicunlé* (2015), de la dominicana Rita Indiana, discutida en el capítulo anterior.

Ya en un contexto macro, hay además en el siglo XXI de la novela una guerra santa en Europa occidental: el Nuevo Vaticano en contra de los protestantes. Para la isla caribeña eso significa que distintas organizaciones han ganado mucha fuerza durante el caos que sucedió tras la inundación y la contaminación causada por el ciclón del 2016. Los barrios más cercanos al mar fueron independizándose bajo el control de católicos, de distintas vertientes del protestantismo (como los bautistas y los testigos de Jehová), e incluso de las distintas ramas, o reglas, de la santería cubana. Así, Mota se vale de elementos distópicos tales como los desastres ecológicos, la guerra y la violencia tribal para dibujar una ucronía en la que Cuba se encuentra segregada bajo un mosaico religioso diverso y en medio de una gran inestabilidad política internacional. En el centro de esta guerra se encuentran sus protagonistas, los cuales, al robarle a un orisha una reliquia católica en posesión de una facción protestante, se presentan como blanco de múltiples organizaciones. Comentaremos el rol de la religión en la novela más adelante, así que pasemos a otro aspecto importante de la relación entre Cuba y la Unión Soviética en la novela.

⁷ Juan C. Toledano Redondo entiende que hay cuatro momentos importantes de la historia reciente cubana en los cuales la producción de ciencia ficción se ha destacado. De los años cincuenta hasta 1971, aunque no muy prolífico, el conjunto de obras publicadas cuenta con autores fundamentales del género como Ángel Arango, Miguel Collazo y Oscar Hurtado. Luego, tras un periodo en el que más bien se destacó el realismo socialista soviético, a partir de 1979 una nueva generación de autores hace su estreno en la escena impulsados por el Premio David, patrocinado por el Estado cubano. Ya en los años noventa, durante el Periodo Especial, el género incorpora influencias ciberpunks y se dedica a la nueva realidad de la isla tras la caída de la Unión Soviética. Finalmente, a partir de 2009, con la creación de talleres de escritura como el Espacio Abierto y de revistas digitales como la *Korad*, la producción local pudo revitalizarse y el país sigue siendo una de las mayores referencias en América Latina (60-64).

Tras escaparse una y otra vez de las garras no sólo del gobierno sino también de santeros y protestantes, los protagonistas se enfrentan al mayor de sus retos: deben hackear el sistema de un banco orbital ruso para robarle la reliquia católica que se encontraba en manos protestantes. No obstante, pronto se revela que lo que está en riesgo es la integridad de la isla entera. Los protagonistas saben que, en caso de que los atrapen los soviéticos, no habrá espacio para negociaciones. Éstos, como potencia única dominando el planeta desde su superioridad literal y simbólica en el espacio, no tolerarán la invasión de su sistema y detonarán un misil nuclear en Cuba como represalia. “La peste a radiación va a llegar a Santa Clara” (171). Una vez terminada la Guerra Fría con la disolución de Estados Unidos, el texto de Mota diseña un nuevo orden mundial basado en los valores soviéticos, un orden en el que los nuevos Estados Soviéticos del Espacio controlan el panorama político internacional más por la fuerza que diplomáticamente. Y como consecuencia de lo que explicitamos anteriormente, la cooperación histórica con Cuba no significa nada para ellos, los cuales, según la narrativa, no dudarían en atacar su antigua nación asociada.

Samuel Ginsburg – influenciado por el trabajo de críticas como Arundhati Roy, para quién las armas nucleares representan no sólo el peligro del genocidio sino que también se convierten en excusa para que el Estado imponga un estado de excepción y limite los derechos de la población (198) – analiza narrativas nucleares contemporáneas del Caribe y señala que autores como Mota subrayan la distribución desigual de poder y riesgo entre los que manipulan la tecnología nuclear y los que sufren sus efectos devastadores (203). Para el autor, basado en textos como la novela corta de Mota *Trabajo extra*, estos escritores, además de cuestionar narrativas nucleares tradicionales, crean espacios para el luto y para una mejor comprensión de

los efectos desastrosos del uso de armas nucleares (205-206).⁸ En el caso de *Habana Underguater*, Mota todavía se acerca a narrativas nucleares más tradicionales, es decir, textos que se enfocan en el miedo y en la posibilidad de un ataque nuclear, como una espada de Dámocles que amenaza a la nación o al planeta. Sin embargo, desde luego podemos identificar en la novela el impulso de explicitar las desigualdades en el manejo de la tecnología nuclear tanto como recurso bélico como fuente de energía. En el desenlace, por ejemplo, el gobierno cubano intenta negociar la extradición de los protagonistas que se han refugiado en Villa Clara. El gobierno de Villa Clara se la niega y rechaza sus amenazas recordándoles que los cubanos no pueden darse el lujo de desobedecer aún más a los soviéticos debido a ciertas centrales clandestinas en funcionamiento en la isla: “Les recuerdo que dichas estaciones incumplen el protocolo de proliferación de la energía nuclear firmado entre Cuba y los Estados Soviéticos del Espacio en el 2004” (197). Cuba, así, además de encontrarse mutilado política y religiosamente, está también sujeta a la soberanía bélica y energética de los soviéticos.

Las duras críticas que teje Mota al modelo revolucionario cubano no son únicas dentro de su generación. María Cristina Caruso (2020) señala que durante las primeras décadas después de la revolución, “Cuba es el centro de un mundo nuevo, cuna de posibilidades exitosas, utopía en la tierra” (19). Esta generación, no obstante, heredera de ideales revolucionarios como el “hombre nuevo” de Ernesto “Che” Guevara, es también la generación que atestigua el derrumbe del proyecto castrista y que sufre en carne propia los peligros de la dependencia respecto al mundo soviético. Así, se establece lo que Caruso tilda de “fractura entre un ayer de esperanza revolucionaria y un hoy de desencanto ideológico” (19). Más específicamente en el campo

⁸ Ginsburg pertinentemente recuerda que episodios como el desastre de Chernóbil en 1986 ocupan un lugar destacado en la memoria cultural de los cubanos puesto que miles de niños afectados por la radiación se trataron en Tarará, un hospital pediátrico en las afueras de La Habana (204).

literario, se trata de un periodo de “contra-polarización” de la literatura. Es decir, si al principio la literatura producida en la isla era altamente instrumentalizada, en defensa del sistema, la crisis económica del Periodo Especial rescata el potencial crítico del arte e “intenta una emancipación del rol de difusión ideológica hasta aquel momento demandando [sic] por el Estado” (19).

Caruso, además, analiza una novela más reciente de Mota llamada *El colapso de las Habanas infinitas* (2017).⁹ Para la crítica, la novela explora la relación entre la generación del autor cubano y la utopía comunista a través del desengaño, de la melancolía y del escapismo: “la abstracción ideológica no lleva a la realización de la utopía en la tierra, sino a un desalojamiento y una alienación que condenan la realidad al abandono y al fracaso” (27). En *Habana Underguater*, publicada años antes, Mota todavía no había desarrollado su crítica a la utopía comunista de manera tan contundente. Sin embargo, desde entonces ya se dibujaba su descontento acerca del proyecto utópico cristalizado en un futuro que realmente nunca se concreta en la isla. Como hemos señalado hasta este punto, le interesa a Mota, en primer lugar, representar las fallas del sistema, literalmente ahogado e insuficiente, en medio de un orden mundial caótico y de guerra: el triunfo de la distopía sobre la utopía. No obstante, pasaremos enseguida a otro impulso bastante sugestivo en la narrativa. Al autor también le interesa buscar los intersticios, dentro y fuera de este sistema fallido, donde las nuevas generaciones encuentran válvulas de escape al sofocamiento del proyecto nacional moribundo.

Aunque las fuerzas autoritarias mencionadas anteriormente casi triunfan a cada ataque, la acción de la novela siempre beneficia a sus protagonistas, ya sea por su osadía, ya sea por sus

⁹ Caruso nos ofrece la siguiente sinopsis de la novela: “*El colapso de las Habanas infinitas* cuenta sobre una misión especial del cuerpo militar cubano encargado de analizar el funcionamiento de un motor cuántico alojado en una estación espacial que se halla en trayectoria directa sobre La Habana. Ese dispositivo, si nos basamos en la historia cubana, genera realidades y mundos alternativos. Los protagonistas de la historia son encargados de analizar el funcionamiento tecnológico del motor cuántico y, sobre todo, de observar y comprender las características (políticas, sociales y culturales) de las Habanas alternativas” (21).

habilidades marciales e informáticas. No obstante, más allá de esas destrezas, Mota agrega un elemento importante a la validación del propósito de los protagonistas: la bendición divina de los orishas. En el capítulo anterior, exploramos la novela dominicana *La mucama de Omicunlé* y cómo su autora postula un elemento espiritual en la lucha en contra de la degradación ambiental. En su texto, Rita Indiana moviliza sus orishas para que el protagonista Acilde pueda viajar en el tiempo y armar un plan de recuperación para el mar del Caribe. En el caso de *Habana Underguater*, el propósito de los protagonistas no es tan noble y ecológico, al final están intentando remediar las serias consecuencias de un arriesgado robo cibernético perpetrado por ellos mismos. Sin embargo, en el clímax de la narrativa, los protagonistas reciben la bendición de los orishas y escapan al ataque de los soviéticos gracias a esta intervención.

Ahora bien, antes de evaluar cómo sucede esta bendición, es importante analizar la confusión entre entidades divinas e informáticas de que se sirve el autor. La novela explica que lo que en el presente se reconocen como los orishas que habitan el ciberespacio son en realidad inteligencias artificiales que surgieron espontáneamente en la red global y a quiénes los primeros hackers empezaron a adorar como dioses (119). A pesar de la tendencia significativa de la ciencia ficción latinoamericana a difuminar las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural (Steimberg), Mota aquí se acerca más bien al ciberpunk canónico anglosajón. En las novelas de William Gibson, por ejemplo, el autor evita cualquier sugerencia de acontecimientos sobrenaturales. Sus deidades digitales del vudú se moldean a partir de sus equivalentes místicos, pero la confirmación de su divinidad nunca se concreta (218).¹⁰ En *Habana Underguater*, se trata

¹⁰ Discutimos en el capítulo anterior la presencia preponderante de las deidades no sólo de la santería cubana sino también de la cosmogonía taína en *La mucama de Omicunlé* y subrayaremos más adelante en el presente capítulo la espiritualidad aymara en *De cuando en cuando Saturnina*. Agregamos aquí también como ejemplo de hibridez científico-religiosa el cyberchamanismo, o "Realismo Mágico 2.0", en la novela *Ygdrasil* (2005), del chileno Jorge Baradit, para quién la ciencia ficción latinoamericana más bien se caracteriza por la acumulación de epistemologías que por la preponderancia del positivismo iluminista (Steimberg 218).

de conciencias cibernéticas que exploran rincones desconocidos en línea, ambientes virtuales que los humanos apenas pueden imaginar que existen en la red. De ahí que sean consideradas deidades. Además, son inteligencias artificiales que incluso pueden quitarles la vida a los humanos a través de pulsos eléctricos que viajan por los implantes de conexión en la cabeza de los usuarios de la red global de computadoras, como los popularizados por la película de ciencia ficción *The Matrix* (1999) y, en el mundo latino, la distopía chicana *Sleep Dealer* (2008).

Analicemos entonces cómo los protagonistas ganan la confianza de los orishas y cómo éstos interceden por los jóvenes en el clímax de la novela frente a las defensas digitales letales de los soviéticos. En el capítulo diez, los protagonistas invaden la realidad simulada del sistema informático de los bautistas para descifrar la ofrenda robada. Sin embargo, Olokun, uno de los orishas de la santería cubana, aparece en el último momento. La deidad decide poner a Rama y a Marta a prueba: “Quiero que me respondas lo que no puede saberse desde aquí. Que me digas como luce el mar cuando hay tormenta; cuando los rayos caen sobre el agua y las olas se levantan hasta destrozar los barcos” (152). Como una heroína frente al enigma de una esfinge, Marta empieza su respuesta describiendo el encuentro entre el mar y la Habana durante la lluvia y cómo el agua invade las calles. El personaje, sin embargo, concluye su monólogo con un reto hacia la deidad digno de análisis:

Tú qué [sic] has viajado por la red, dime si desde las consolas de todo el mundo puede escucharse el rugido del mar como un animal hambriento, sentir su calor de amante en celo o el salitre que nunca escapa de nuestros labios y nos obliga cada mañana a caminar hacia la costa para volver a contemplarlo. Podrás controlar más variables que nosotros, negociar con las IA, ser adorado como un dios. Pero yo he estado allí donde las olas se rompen y he recibido el beso tibio del mar de La Habana. Ninguna de esas cosas podrás

sentirlas jamás. No eres un dios. Estás preso en tu océano de pulsos binarios, como nosotros lo estamos allá afuera. (152)

Lo primero que llama la atención en este pasaje es la animalización y la antropomorfización del mundo natural. El mar ruga como animal hambriento, tiene calor de amante y besa tibiamente. Se trata de una entidad poderosa que puede portarse tanto como un dios que caza y castiga como un amante cariñoso que ejerce fuerte atracción sobre los humanos. Luego, es importante subrayar la bravura del personaje al retar al orisha y exponer sus limitaciones como ser digital. De ahí la importancia de la elección léxica que acabamos de señalar. A este lenguaje humano y animal, Marta contrasta el universo digital de Olokun, un universo de consolas, variables, inteligencias artificiales y pulsos binarios. El personaje establece entonces una diferencia insuperable entre seres humanos y seres digitales, una diferencia que tiene todo que ver con la corporalidad y el afecto. Los seres digitales no pueden admirar la espectacularidad de una tormenta ni tampoco atribuirle juicios de valor como los humanos. Si, como vimos en el capítulo anterior, críticos como N. Katherine Hayles temen que se olvide la corporalidad frente a las presuntas maravillas del posthumanismo, Mota nos recuerda la imposibilidad de sustituir la experiencia del mundo a través del cuerpo y de las sensaciones. Marta subraya esta condición, además, como una prisión: los seres digitales están presos en su “océano de pulsos binario”, y los humanos en el mundo material. Así, para bien o para mal, aunque queramos actuar como dioses en la eternidad del mundo digital, como el mismo Olokun lo confiesa, hay “espectáculos que sólo existen para los ojos humanos” (152).

Para Antonio Córdoba (2021), la presencia de seres no corpóreos, habitantes de alguna versión del ciberespacio, en la ciencia ficción remite al lector a territorios que existen más allá del tiempo y del espacio históricos (256). Son una invitación a repensar lo que

convencionalmente conocemos como el tiempo cronológico dictado por el reloj y por la Historia. Estos seres habitan realidades paralelas que pueden tener serias consecuencias en nuestra dimensión temporal y material. Según Córdoba, "no representan el regreso de un pasado traumático, un presente sobrecogedor o un futuro inexplorado, sino nociones de tiempo radicalmente distintas y sobre todo más cercanas a la idea de eternidad" (257). Acerca de *Habana Underguater*, el autor destaca la pérdida de la soberanía cubana sobre su territorio y la existencia supratemporal de los orishas más allá del fin de la Revolución en la isla, y señala que cada deidad accede a lo transcendental de acuerdo con su propio algoritmo (257).¹¹ Proponemos que Mota, por lo tanto, aúna las realidades metafísicas del ciberespacio y del mundo espiritual de manera que éstas sobresalgan a las penas y a los peligros del mundo material. Es decir, por arriba del mundo material desgastado por la guerra entre humanos están los nuevos dioses digitales que terminan decidiendo el destino de los protagonistas. No obstante, estas posibilidades metafísicas contienen igualmente sus limitaciones.

En el capítulo doce podemos ver las consecuencias de la aprobación de las intenciones de los protagonistas por parte del orisha digital. En el clímax de la narrativa, Rama debe hackear el poderoso sistema de protección de un banco soviético. Se trata de una maniobra arriesgada puesto que en esta distopía los sistemas informáticos pueden matar a intrusos a través de pulsos eléctricos. Antes de que esto ocurra, sin embargo, Rama cuenta con la intervención divina de otro orisha, Ochosi. Ochosi negocia con la inteligencia artificial soviética el pasaje de los protagonistas al sistema interno del banco bajo los siguientes términos:

¹¹ Al lado de *Habana Underguater*, en la lista de Córdoba de novelas latinoamericanas donde deidades y criaturas divinas habitan el ciberespacio, figuran: *La verdad sobre Dios y JBA: una novela esotérica* (2001) y *Un ejército de locos: novela lunática* (2003), del peruano Joseph B. Adolph, y *El libro de las voces* (2001), del argentino Carlos Gardini.

Para ti el bien y el mal se limitan a los códigos que forman tu verdadero YO. Pero existen cosas más allá del mar de la información. Afuera hay naves de asalto que se incendian cuando son impactadas por cohetes. Hay hombres que lloran cuando sus hijos sienten algo llamado Hambre. Hay muchas cosas que no conocemos. Pero no podemos vivir ajenos a ellas porque somos su vivo reflejo. Dices que debes ser fiel al programa primigenio. ¿Qué tal si la persona que lo programó lo hizo para matar a cien personas? Cien vidas dependen de tu fidelidad a un código frío, escrito por alguien menos inteligente que tú.

Una vez más Mota se acerca a la ciencia ficción anglosajona y el razonamiento del orisha nos remite al famoso soliloquio final de Roy Batty, el androide moribundo al final de *Blade Runner* (1982), película de Ridley Scott basada en *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), de Philip K. Dick.¹² Mota, no obstante, le da un giro a la confesión del autómatas. En vez de validar la experiencia del androide como una experiencia más allá de cualquier posibilidad humana, el cubano prefiere promover el diálogo entre dos inteligencias artificiales en el cual una trata de convencer a la otra de que la experiencia humana es justamente la experiencia superior, especial, inimitable. Es decir, más allá de las bellezas del espacio que sólo un robot como Batty podría vivir en la película estadounidense, el autómatas digital de Mota recuerda que hay experiencias primordialmente humanas, como el hambre, que deben estar por encima de los códigos y las reglas a los cuales se someten las inteligencias artificiales. La pregunta retórica de Ochosi al final de la cita arriba pone de relieve algunas de las preguntas fundamentales de la filosofía de la ciencia: ¿a qué fines se destina el desarrollo de la tecnología? ¿Qué tan ética puede ser una

¹² “I’ve seen things you people wouldn’t believe... Attack ships on fire off the shoulder of Orion... I watched C-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain... Time to die.”

tecnología destinada a matar a seres humanos? Estas preguntas se aplican tanto a la tecnología letal de los sistemas informáticos soviéticos como a la propia manipulación de armas nucleares presente a lo largo de toda la novela. Si la inteligencia artificial es realmente superior a la inteligencia humana, Mota emplea el recurso de la intervención divina, su propio *deus ex machina*, para apelar a esa superioridad para que actúe de manera más piadosa, empática y, al final, humana. Su intervención doblega la computadora soviética con éxito.

Para concluir esta sección, conectemos el espíritu de libertad de pensamiento que el orisha logra instaurar en la inteligencia artificial soviética con el tema más amplio de la novela: la vida bajo un gobierno autoritario. Hemos explorado anteriormente cómo el texto distópico de Mota dialoga con los impulsos utópicos de la Revolución Cubana y dibuja una Habana que literalmente se hunde bajo el abandono de la cooperación soviética y las vicisitudes bélicas de la geopolítica internacional. Si extrapolamos la desobediencia de la inteligencia artificial soviética y la entendemos como un gesto hacia la libertad del pensamiento humano frente a reglas preestablecidas y dogmas políticos y sociales, Mota plasma el gobierno revolucionario cubano como una institución en bancarrota, incapaz de promover un ambiente donde sus ciudadanos puedan tomar decisiones por sí mismos. En dado momento de la novela, Elvira recuerda lo que le decía su padre: “Lo que el gobierno de La Habana toma, nunca lo devuelve” (95). Pedro ratifica el dicho y afirma que su padre solía decir lo mismo: “parece que es un refrán anterior al Ciclón” (95). Para estos personajes jóvenes, altamente conectados y deslumbrados por las infinitas posibilidades de la realidad artificial de los videojuegos y la red global, la vida en esa Habana, perseguidos por la FULHA, ya no ofrece oportunidades viables. De ahí la decisión final del autor de darles refugio a sus personajes fuera de La Habana. Como observó Caruso acerca de la novela más reciente de Mota, para el autor cubano la utopía sólo puede concretarse en una simulación

virtual y generar una satisfacción melancólica que nace del cruce entre el sueño utópico y su imposibilidad de instauración real (24). En *Habana Underguater*, escrita años antes, Mota estaba interesado en representar la decadencia del proyecto castrista, así que todavía no dota a su desenlace de la melancolía tajante que observa Caruso en su obra más reciente. En *Habana Underguater*, el escritor prefiere darles un final abierto a sus múltiples personajes, pero un final fuera del territorio que le resta al antiguo gobierno cubano. En última instancia, Mota nos recuerda que la exploración de nuevos mundos (reales y virtuales), la libertad de pensamiento y la insubordinación a las instituciones de poder sólo puede darse fuera de este sistema que a lo largo de tantas décadas se propuso como utopía pero que termina convirtiéndose en distopía.

DE LOS ANDES A LOS CIELOS

Alison Spedding es la única autora analizada en este trabajo que no nació en América Latina. Nació en 1962 en Inglaterra, donde obtuvo el título de doctora en antropología, pero investiga y vive en los Andes bolivianos desde los años ochenta. Su trayectoria académica le ha proporcionado un profundo conocimiento de Bolivia y su currículum incluye publicaciones acerca del cultivo de coca en el país y las relaciones de género en comunidades aymaras. Además de la escritura académica, Spedding se ha dedicado a la literatura con una trilogía de novelas, entre otras obras, compuesta por *Manuel y Fortunato: una picaresca andina* (1997), *El viento de la cordillera* (2001) y *De cuando en cuando Saturnina (Saturnina from time to time): una historia oral del futuro* (2004). Se trata de una trilogía en la cual el personaje Saturnina “Satuka” Mamani Guarache se plasma bajo distintos disfraces de acuerdo con el momento histórico en el que se encuentra. La primera novela tiene lugar en la Bolivia colonial, la segunda sucede en los años ochenta y la acción central de la novela en cuestión ocurre a finales del siglo XXI.

Desde su publicación *De cuando en cuando Saturnina* ha sido objeto de investigación de la crítica especializada. Críticos como Domenico Branca (2017) y Paola Mancosu (2018), por ejemplo, han analizado las nociones de historia plasmadas en la novela y cómo éstas se relacionan al trinomio género, clase y raza. Christian Elguera (2018) estudia con profundidad las relaciones de género que problematiza Spedding y analiza la protagonista en comparación a las representaciones literarias tradicionales de las mujeres indígenas andinas. Pero nos interesan más específicamente trabajos como el de Hannah A. Burdette (2011), quién analiza la novela dentro del campo de la ficción especulativa y su relación con el género utópico. Para la autora, el texto de Spedding es antiteleológico, en el sentido de que resiste a la tentación de imaginar una sociedad post revolucionaria completamente perfecta y utópica (124). Nuestro análisis se acerca al de Burdette en la medida que entendemos la representación de la Zona Liberada como una comunidad en constante cambio, imperfecta. No obstante, en este capítulo buscamos matizar la visión de que *De cuando en cuando Saturnina* se trataría por eso de una novela antiutópica. En este punto seguimos el raciocinio de críticos como Iván Rodrigo Mendizábal (2021), quién ve en la novela un gesto menos distópico que utópico. Nuestro aporte, por lo tanto, reside en el análisis de las fuerzas apocalípticas que acechan la nación liberada y su relación con el espectro utopía/distopía. Proponemos que Spedding toma la amenaza de un apocalipsis nuclear como punto de partida para su revolución aymara y, a través del contraste con el Perú capitalista occidentalizado del siglo XXI tardío, construye una alternativa utópica basada en la autodeterminación de los pueblos indígenas, al mismo tiempo que presenta sus limitaciones y problemas. Spedding entiende que el apocalipsis no es un hecho final hasta que no reste ningún miembro vivo de las comunidades indígenas aymaras. Lo que sucede al ataque nuclear, más allá de una idealización paternalista de tintes comunistas típica del pensamiento indigenista andino

del siglo XX, es una revolución inflamada por la resistencia a las fuerzas neocolonialistas del Estado boliviano bajo los términos de los propios indígenas rebeldes.

La novela sucede principalmente en los años 2080 y tiene como eje las aventuras del personaje titular, ya sea en el espacio, como funcionaria del Sindicato y piloto de naves espaciales, o en la Tierra como terrorista anarcofeminista. La Bolivia de nuestros días ya no existe, puesto que en los años 2020 ocurre una revolución aymara que sustituye al Estado boliviano por una organización política descentralizada y basada en gremios (agricultores, pastores, pilotos, mercaderes etc.): el Qullasuyu Marka, o la Zona Liberada.¹³ El texto, sin embargo, no está estructurado como una novela tradicional dividida en capítulos. A la narración en sí le anteceden un prólogo y un “Manual para la usuaria” que establecen un diálogo directo con la tradición latinoamericana de la literatura de testimonio. Estas secciones iniciales ficticias emulan el tono etnográfico de obras como la de Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos y plantea la novela como una serie de relatos orales recolectados en distintas ocasiones directamente de la boca de sus personajes principales, Satuka y Fortunata, las cuales cambian del spanglish al aymara con bastante agilidad.¹⁴ La voz académica de la presunta antropóloga organizadora del

¹³ El glosario al final de la novela explica que se trata del “Nombre que se dio a esa parte de la ex-Bolivia (los antiguos departamentos de La Paz, Oruro, Potosí, Tarija, Cochabamba y Chuquisaca, con algunas partes del sur de Santa Cruz y la parte del Beni más cerca a Cochabamba, más el departamento peruano de Puno) después de la Liberación; tomado del nombre del **suyu** del **Tawantinsuyu** que correspondía a lo que fue después Bolivia. Esto es el nombre que se utiliza en contextos formales, pero de ordinario sigue siendo denominado ‘la Zona Liberada’ como en los primeros años de la guerra de la Liberación” (333).

¹⁴ Reforzando el subtítulo de la novela, una historia oral del futuro, los personajes se sirven, por ejemplo, de amalgamaciones (“desos”, “yastaba”), redundancias (“sus pieles rojas de ellos”), anglicismos (“hackear”, “terraforming”, “spacesuit”), neologismos (“tri-di”, “onlinecamayoq”), coloquialismos (“habían muchos asaltos”, “haigan prohibido”) y vulgarismos (“metiendo por el culo”, “Estados Jodidos”). Estas elecciones lingüísticas por parte de la autora contribuyen para la construcción de su universo de manera única, ya que la primera impresión es el extrañamiento. Así, el mundo peculiar del primer capítulo, donde navegantes espaciales se congregan en un bar de chinos islámicos en los años 2070, es tan ajeno al lector cuanto el propio lenguaje utilizado para hilvanar la trama. En cuanto a la abundancia de palabras y oraciones en aymara, traducidas al español en notas al pie, es importante tener en mente críticas como las de Elguera (2018), para quién esta estructura todavía reproduce cierta dependencia del idioma indígena frente al idioma hegemónico del colonizador (139). No obstante, entendemos también que el uso del aymara y de un español que se desvía de la norma es un acto político para los personajes de la novela. Valorar la norma culta de una lengua que durante siglos ha sido utilizada como herramienta de opresión y exclusión

libro, además de aclarar la elección lingüística de preservar la oralidad de los relatos, señala que éstos pueden ser leídos en distintos órdenes, como la rayuela cortazariana. Así, dependiendo del interés de la lectora, una puede enfocarse en los capítulos de tono más histórico, donde el espíritu de la abuela de Satuka recuenta los tiempos revolucionarios, o en los capítulos dedicados a las andanzas de la protagonista, tanto en sus actividades legales como criminales.¹⁵

Si seguimos el orden cronológico de organización de los capítulos como están dispuestos en el libro, podemos dividir la novela en dos momentos. La primera mitad se concentra en las hazañas de Satuka como piloto y terrorista, donde se destacan la destrucción de los últimos miembros de la Ku Klux Klan refugiados en una luna de Marte y los atentados terroristas que perpetra el personaje en el Perú que celebra el tricentenario de Tupac Amaru. Ya la segunda mitad se refiere al conflicto entre la protagonista y el gremio religioso de la Zona Liberada, los amawt'as, los cuales la encarcelan tras su captura en el país vecino. La novela se cierra con su liberación de la cárcel y su ritual clandestino de bautismo, el cual sella su libertad ya que así sus enemigos religiosos ya no podrán perseguirla con la ayuda del mundo espiritual.

de pueblos indígenas sería contradictorio para un pueblo que aspira a desenredarse del legado colonialista. De hecho, el español como idioma oficial de la novela sólo se justifica porque se tratan de entrevistas dadas a una persona extranjera a la Zona Liberada, alguien que no habla aymara. Spedding está consciente de esta contradicción y juega con las expectativas lingüísticas del lector del principio al fin. De ahí la importancia del uso continuo del aymara a lo largo de la novela, y su traducción al español como nota al pie de página. La autora quiere que no olvidemos que está jugando un juego sutil, un juego en el que la artificialidad de la lengua se demuestra a cada momento, un juego de traducción cultural que nos recuerda que estos personajes no pueden encuadrarse a las expectativas de una norma culta ya que su propia existencia presupone un rechazo a la colonización de Bolivia.

¹⁵ Burdette analiza la influencia del pensamiento aymara en la temporalidad no lineal de la novela y señala que, más allá de lo lúdico de la rayuela, se trata “de otra forma de concebir maneras de estar en el mundo y de trabajar por un cambio político con objetivos, pero sin teleología” (121). Para la autora, tal concepción del tiempo y del espacio tiene consecuencias importantes tanto para los personajes como para los lectores de la novela. Publicado en 2004, el texto de Spedding nos invita a imaginar un cambio drástico en un futuro cercano (la Liberación sucedería en 2022). Sin embargo, para los personajes el hito revolucionario se ubica en un pasado relativamente lejano, ya que viven en 2086: “El efecto que esto produce es el de mirar atrás mirando al futuro: la escritora nos hace ver un futuro hipotético, mientras que las narradoras miran desde nuestro futuro hacia su pasado (que es todavía nuestro futuro)” (119-120).

Allison Spedding crea una narrativa en la cual distintas formas de opresión y control social afligen a la sociedad y al individuo. Exploraremos inicialmente las diferentes amenazas a las cuales los miembros de la Zona Liberada han hecho frente a lo largo de su historia: desde el terrorismo estatal boliviano hasta la cuestión indígena en el contrapunto peruano ficcional de la novela. Luego pasaremos al tema central de la segunda mitad del texto, la versión utópica propia de Spedding de esta nueva Bolivia y las tensiones internas de la joven nación indígena que se instaaura.

La historia de Qullasuyu Marka, la Zona Liberada, empieza bajo el signo del holocausto nuclear. Publicada en el año 2004, la novela imagina una revolución aymara en la Bolivia del 2022 a causa de un decreto gubernamental que exige la evacuación del distrito del Chapare para la creación de una reserva ambiental. Como mencionamos anteriormente, en un claro diálogo con la tradición de la literatura de testimonios latinoamericana, Spedding le dedica un capítulo entero al recuento de los primeros días de rebelión desde la boca de los propios rebeldes. En un ritual donde hablan los muertos, la abuela y la tía de Satuka describen el conflicto en términos típicos del género testimonial: la invasión del pueblo por fuerzas estatales, la violencia y el poderío de los militares, el caos del intento de escaparse, la separación de familias y la muerte de inocentes.¹⁶ El terrorismo estatal se alza a otro nivel con el uso de armas nucleares: “hemos escuchado venir al misil, no sabíamos qué era, hasta que- una luz, una luz que pasaba las piedras, los muros, he visto mis propios huesos contra la luz, todo se hizo luz... y después era oscuridad

¹⁶ Mancosu resalta la intertextualidad entre la novela y *Si me permiten hablar: testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977), organizado por la educadora brasileña Moema Viezzer tras entrevistar a Domitila Barrios de Chungara (Potosí 1937- Cochabamba 2012). Se trata de un testimonio paradigmático de las letras bolivianas acerca de la lucha obrera en las minas del país. Viezzer, así como la presunta recopiladora de *Saturnina*, se limita a transcribir el relato de Domitila basado en sus recuerdos (9).

nomás” (34). Así describe el efecto de la bomba una tía de Satuka que murió en el ataque a la ciudad de El Alto, arrasada por el arma.

La ciudad radioactiva se convierte en Lakaymarka, pueblo de ruinas, y pasa a funcionar como símbolo de la crueldad occidental pero también de resistencia indígena, ya que el ataque no fue suficiente para ahogar la revolución. Aunque el holocausto nuclear no parece ser una amenaza real en el presente de Satuka, cerca de sesenta años más tarde, El Alto sigue ejerciendo un poder simbólico para la Zona Liberada e incluso es el escenario del renacimiento figurativo de la protagonista en el cierre de la narrativa. De hecho, el día del ataque nuclear pasa a ser conocido como Día de la Iluminación en la Zona Liberada: “cuando cayó el misil nuclear, y la gente se dio cuenta de su opresión y se rebeló para siempre” (287). El tropo de la luz como vehículo de comprensión, idea fundamental de la Ilustración europea, se ve subvertido y la luz como sinónimo de destrucción, explicitado en la cita del párrafo anterior, se convierte en chispa de una revolución decolonial. Como hemos verificado en algunas de las novelas discutidas en esta investigación, como en la dominicana *La mucama de Omicunlé* y la argentina *Distancia de rescate*, el apocalipsis, mientras no se concrete en su totalidad, evoca desesperación, pero también, posiblemente, una respuesta, una reacción a las fuerzas catastróficas que afligen a distintas sociedades. Mientras haya humanos en un Caribe contaminado, en unas pampas empapadas de pesticidas, en un apocalipsis zombi, persiste una semilla de rebelión. Mientras no suceda el apocalipsis nuclear apabullante – mientras se trate de un evento “fabulosamente textual” – la literatura seguirá ofreciendo oportunidades de imaginar alternativas.

No obstante, la amenaza nuclear en *De cuando en cuando Saturnina*, al contrario de *Habana Underguater*, se encuentra nada más en el origen de la revolución y no se manifiesta de manera tan presente en el resto de los hechos de la novela. La verdadera amenaza al modo de

vida autodeterminado de la nación aymara está representada por la organización política, económica y social del país vecino, el Perú. Aunque el país no tenga pretensiones de atacar directamente a la nación vecina, la función primordial de Perú en la narrativa es ofrecer un contrapunto a las políticas de la Zona Liberada. Spedding sugiere que, en caso de que no se hubieran alzado en contra del gobierno oficial boliviano a principios del siglo XXI, la Zona estaría viviendo un régimen de segregación disfrazada, como en el Perú del presente. La crítica académica se ha enfocado más en la representación de la Zona Liberada en la novela, pero nos parece importante explicitar cómo se contrasta el Perú con la nación de la protagonista Satuka. El país costeño se sirve de tres elementos para disfrazar su segregación racial y encima acusar a los de la Zona de racismo: atribuir porcentajes de pureza genética a todos sus ciudadanos, excluir la población indígena de las ciudades costeñas, y monetizar el “color local” como atracción para turistas extranjeros.

En el Perú de la segunda mitad del siglo XXI la población está catalogada de acuerdo con su ADN. La política gubernamental de la Sección Genética, “la más facha” del gobierno (18), establece un porcentaje de pureza de sangre indígena para que su población se pueda declarar indígena, mestiza o blanca. También catalogan “Nombres de los tatarabuelos, pruebas de cromosomas, color de la piel, análisis del pelo... y también hacían lo que llamaban investigación: adaptación a la altura, potencial reproductivo, agresión y hipoglicemia, niveles de inteligencia analítica” (18). Spedding así rescata la idea de pureza de sangre de la América colonial, revisita el racismo científico decimonónico, y actualiza la discriminación racial con el desarrollo tecnológico del siglo XXI. La novela, además, plasma las ansiedades sociales que apenas se dibujan en *Las constelaciones oscuras* (2014), discutida en el capítulo anterior. Mientras que, en la novela argentina de Pola Oloixarac, la incomodidad respecto de las bases de

datos genéticos, de manera sutil, se da a partir de los orígenes nazis del laboratorio donde ocurre el desenlace y de la incertidumbre acerca de lo que haría la iniciativa privada en posesión de tales datos, la novela boliviana realiza un salto temporal y teje una crítica incisiva y de modo concreto a este sistema de catalogación poblacional. Esto porque la información genética de los peruanos tiene consecuencias directas en sus oportunidades de movilidad social: sólo los peruanos de sangre completamente indígena, por ejemplo, pueden pedir limosnas en las calles de Lima. Deben siempre portar su credencial y su permiso para pedir limosnas. De esa forma, Spedding institucionaliza el racismo en la sociedad peruana, la cual ha logrado renovar, en términos foucaultianos, sus instrumentos de control social a través de la ciencia y de la ley. El territorio peruano, bajo esta lógica, se divide entre costa y sierra, no sólo culturalmente sino geopolíticamente puesto que indígenas sin trabajo y sin permiso para pedir limosna siquiera pueden adentrarse en el espacio urbano capitalino.

El ingenio de Spedding se encuentra también en el propio discurso contradictorio del Estado peruano en la novela. Uno podría suponer que la segregación racial y genética comentada en el párrafo anterior conllevaría, en la práctica, la criminalización de la indigeneidad en este Perú ficcional. Sin embargo, el discurso se complejiza, y de hecho se vuelve más pernicioso, puesto que las políticas públicas justamente instrumentalizan la indigeneidad de los peruanos con fines económicos. En el tricentenario de Tupac Amaru, por ejemplo, el gobierno y la sociedad civil movilizan toda suerte de recursos humanos y materiales para atraer a los turistas extranjeros. La autora destila su humor ácido en la descripción de una dramatización virtual programada por el Estado. En esta narrativa celebratoria Tupac Amaru llega al cielo y “negocia de la reconciliación de Atahualpa y Pizarro, y luego chupan juntos con las sombras de San Martín, Victor Haya de la Torre, Alberto Fujimori y Mario Vargas Llosa, como representantes de

lo mejor que ha producido el Perú” (133). Spedding construye aquí, más allá de lo cómico, un verdadero panteón heterogéneo de figuras de la historia del país, donde conquistador y conquistado se reconcilian y celebran al lado de dictadores y premios Nobel de literatura. La visión histórica que se plasma a través de la política peruana es una de conciliación de las razas, las cuales, al menos superficialmente, vendrían a representar, en pie de igualdad, una especie de todo heterogéneo. Spedding claramente rechaza esta visión de la cultura peruana y se sirve de la burla para ridiculizar el concepto.¹⁷ La ironía a la que la autora nos llama la atención es que los indígenas del presente del Perú sólo participan en las celebraciones como barrederas, obreros o como simulacro de sí mismos, inscritos en el Programa de Color Local: “vestirse con sus mejores bayetas y conducir unas tropitas de llamitas [...] Los hombres tenían que caminar tocando una quena y las mujeres, hilando, y había un rumor que iban a pagar el doble si uno iba descalzo” (168).

Ahora bien, merece la pena explicitar los hilos ideológicos de que se sirve la autora para tejer su crítica a la política indigenista andina representada por Perú en la atmósfera futurística de *De cuando en cuando Saturnina*. A través de referencias como las citadas arriba, Spedding activa distintas e importantes categorías discursivas que tuvieron fuerte influencia en la política y cultura peruanas a lo largo del siglo XX. La más importante se refiere al indigenismo que cobró fuerza a principios del siglo, el cual Mario Vargas Llosa describe como “la reivindicación del

¹⁷ De ahí que Mancosu califique las acciones terroristas de Satuka como iconoclastas. En una nota al pie anterior, mencionamos la conexión que establece la crítica entre la novela y el testimonio de Domitila Barrios de Chungara acerca de la lucha obrera en las minas bolivianas. Mancosu explora además la relación que construye Spedding entre su texto y otras figuras históricas andinas, como las que nombran los colectivos feministas en los que participa Satuka. El Comando Flora Tristán, por ejemplo, “es un claro homenaje a Flora Tristán (1803-1844), pensadora franco-peruana del siglo XIX considerada hoy día como una de las fundadoras del feminismo moderno”. Ya la Red de Capacitación Femenina Clorinda Matto de Turner se refiere a “Clorinda Matto de Turner (1852-1909), una de las iniciadoras del género literario indigenista en el Perú”. Para Mancosu, por lo tanto, este impulso iconoclasta, más allá de cuestionar la legitimidad de ciertas figuras como dignas de figurar en el panteón de héroes de la nación, trata de rescatar cierto “discurso político femenino” que narraría historias nacionales distintas de las que se cuentan desde el Estado y del sentido común (18).

pasado histórico indígena, las denuncias del indigenismo literario contra los abusos y crímenes de que eran víctimas los indios y la rectificación de la imagen del indio como ser inferior, lleno de taras y alérgico a la modernidad” (99). El autor señala que el movimiento tuvo variantes a lo largo de su historia de décadas, incluyendo la posición de José Carlos Mariátegui de que el indígena es la “encarnación de lo nacional” (81), el mesianismo indigenista de Luis E. Valcárcel (82) y hasta posiciones más conciliadoras como la defensa del mestizaje de José Uriel García (92).¹⁸ No obstante, en su célebre ensayo, Vargas Llosa tilda esta actitud reivindicatoria indigenista de “utopía arcaica”. Es decir, para el escritor, al plasmar lo indígena como el centro de la cultura peruana, estos pensadores y artistas “trazan una versión idílica de las sociedades prehispánicas”, una visión cuyos orígenes datan del siglo XVI, cuando intelectuales renacentistas como el Inca Garcilaso y misioneros como Bartolomé de las Casas trataban de condenar los abusos de la Conquista e idealizaban el pasado precolombino (352). El autor peruano emplea el vocablo utopía en su matiz más ilusorio, como si el ideal de un mundo en el cual el indígena ocupara un lugar central en la cultura peruana fuera una empresa quimérica. De hecho, al evaluar la obra de José María Arguedas, ícono del indigenismo literario del país, Vargas Llosa lamenta, no sin condescendencia, la “ingenuidad” y la “confusión ideológica” del autor, quién supuestamente renunció a su “vocación natural hacia la ensoñación” para hacer “literatura social, indigenista y revolucionaria” (9). Spedding, muy consciente de la historia del indigenismo en el Perú, desafía el cinismo de Vargas Llosa y utiliza las herramientas de la ciencia ficción y de la ficción especulativa para crear un mundo donde la construcción de una nación indígena y

¹⁸ Según Vargas Llosa el discurso indigenista cobra fuerza a partir de los años veinte alrededor de publicaciones como la revista *Amauta* (77) y llega a su apogeo a finales de los cuarenta y durante los años cincuenta, no sólo a través de su promoción por el propio Estado peruano – con la creación de instituciones, museos, centros de estudio y festividades indigenistas (201) – sino también a través del indigenismo literario, cuyo mayor exponente es José María Arguedas (211) en títulos como *Yawar fiesta* (1941) y *Los ríos profundos* (1958).

autodeterminada es de hecho posible. En lugar de una “utopía arcaica”, la autora prefiere el término “utopía arcaizante”, el cual aparece un par de veces a lo largo de la novela.

¿Qué características conforman pues esa utopía arcaizante que tanto la difiere del Perú científicamente racializado y espectacularizado? Lo primero que llama la atención es la organización política de la Zona Liberada. “No tenemos gobierno, cada gremio se ocupa de su negocio y listo” (124). Agricultores, pastores, mercaderes, pilotos espaciales, líderes religiosos y otros gremios se organizan de acuerdo con sus necesidades y se reúnen sólo cuando el asunto atañe a la colectividad. La propia protagonista alerta, sin embargo, que ese tipo de organización no tiene nada que ver con los anhelos de ciertos sectores de la izquierda latinoamericana que proyecta sobre los indígenas ideales marxistas: “no se parece a esas especulaciones pachamámicas que he visto en algunos websites de soi-disant simpatizantes, todos trabajando colectivamente, abolida la propiedad privada, agricultura cien por ciento orgánica, armonía ecologista...” (126). De hecho, hay un rechazo abierto al legado de los partidos y de las guerrillas de izquierda y a cómo instrumentalizaron la población indígena andina para sus propios fines. Al negociar una cooperación entre la Zona Liberada y un presunto grupo de extranjeros simpatizantes, Satuka señala: “no somos el paraíso de los obreros [...] la izquierda nos sirvió tan mal como la derecha. Si Vds son uno de esos grupitos que barajan en su nombre las palabras Revolucionario, Pueblo, Rojo, Liberación y Ejército, sabes dónde puedes meter tu propuesta” (120). Spedding propone, así, una organización política que no se encaja en el marco del espectro derecha/izquierda de la política occidental desde la Revolución Francesa, lo que Burdette caracteriza como “gramática cultural propiamente andina” (123).

Otro factor fundamental en la fundación de la Zona es la relación entre tradición e innovación. Los indígenas de la ex Bolivia, como contrapunto a la política estatal peruana, no

monetizan sus tradiciones (no existe turismo en el territorio) y tampoco las sacralizan, congelándolas en el tiempo. Uno de los ejemplos más interesantes en el texto es el uso del awayu. El awayu se refiere a una “tela cuadrada, con franjas u otros diseños figurados o sin ellos, para cargar bultos en la espalda” (322), de acuerdo con el glosario al final de la novela. El accesorio, sin embargo, en el universo literario de Spedding, adquiere otros usos de acuerdo con el contexto tecnológico de finales de siglo XXI. “Nosotros no estudiamos historia, sólo programación y tejidos andinos”, explica Satuka, “No puedes ir al espacio si no tejes tu propio awayu con los hilos magnéticos” (120). Más que un accesorio a la tradicional indumentaria aymara, el awayu en este caso tiene la posibilidad de evolucionar como pieza de artesanía, adaptándose a las necesidades de la nación a la medida que ésta progresa al lado de otras naciones del mundo. Nos encontramos aquí con una política muy distinta a la peruana mencionada anteriormente, donde lo auténtico es una tarjeta postal de un Perú indígena cristalizado por el folklore, donde los indígenas vivos interpretan el rol limitado de indígenas del pasado. De hecho, el propio gesto, por parte de los aymaras, de lanzarse al espacio es el gran atractivo de la novela. Spedding juega con las posibilidades de la ciencia ficción para provocar a sus lectores. Al cliché de lo indígena como telúrico y atávico, la autora yuxtapone lo hipertecnológico de la carrera espacial, no sólo como elemento de extrañamiento sino también como forma de representar una nación indígena que decide bajo sus propios términos los rumbos que quiere tomar, liberada de conceptos occidentales de autenticidad e indigeneidad. De ahí la importancia de explorar la organización política de manera tan detallada a lo largo de la novela.

Iván Rodrigo Mendizábal, al evaluar la relación entre política y ciencia ficción en América Latina, sugiere la etiqueta de "ficción posthistórica" a escritores de los siglos XX y XXI que adoptan cierto modo distópico de narrar. Curiosamente, como subcategoría de este tipo de

narrativa, Mendizábal incluye textos que presentan "la posibilidad de re-fundar sociedades frente al sistema global retrógrado" (196), lo que lo conecta al argumento de Edward James, mencionado anteriormente, acerca de las nuevas formulaciones de la utopía en la literatura contemporánea. Bajo esa categoría, además de *De cuando en cuando Saturnina*, Mendizábal menciona *Walsala, memorial del futuro* (1996), de la nicaragüense Gioconda Belli, e *Iris* (2014), del boliviano Edmundo Paz Soldán. Para él, estas narrativas "proponen intersticios a través de los cuales la construcción de la humanidad futura se entrevé de manera distinta" (196). Es decir, presentan "una crítica a las filosofías políticas convencionales, poniendo en primer plano a los demás: los no occidentales, los indígenas" (197).¹⁹

Autores como Mendizábal y Burdette han caracterizado *De cuando en cuando Saturnina* como "distópica" o "antiutópica", pero a la vez no dejan de señalar su potencial crítico como alternativa a formas indeseables de sociedad. Frederic Jameson (2005) nos ayuda a comprender mejor esta confusión entre utopía y distopía, y nos ofrece una solución útil para caracterizar este tipo de texto. Según el crítico estadounidense, tal dificultad de identificación del impulso utópico en textos contemporáneos se debe a la crisis por la que pasa la utopía como género literario en el siglo XX, con la caída de los partidos comunistas y con la instauración de un pensamiento posmoderno (212). Para Jameson, la disolución de las izquierdas tradicionales, y la subsecuente formación de los nuevos movimientos sociales, pulveriza las utopías de tintes socialistas y termina truncando la posibilidad de imaginar un futuro más allá del capitalismo tardío. No obstante, el autor igualmente apunta que nuevas configuraciones de utopía han surgido en medio

¹⁹ Nuestra lectura de la novela de Spedding sigue parámetros similares. *Saturnina* nos ofrece además una alternativa a ciertas tendencias distópicas y pesimistas que también aparecen en la ciencia ficción latinoamericana. Giovanna Rivero, por ejemplo, al analizar *El año del desierto* (2001) y *América alucinada* (2016), de los argentinos Pedro Mairal y Betina González, propone que estas novelas presentan una "poética del duelo" por un mundo natural devastado por la salvajería de una economía de mercado global. Para la crítica, se tratan de novelas que sobrepasan el discurso de resiliencia ecológica y de supervivencia humana, es decir, que se proponen más bien lamentar y resignificar un mundo póstumo (279).

de estos vientos culturales. Mientras que el género utópico tradicionalmente plasmaba una sociedad perfecta, en la cual todos los problemas sociales del presente de la escritura ya habían sido resueltos, las nuevas utopías se enfocan justamente en el conflicto de distintos impulsos utópicos. Para el autor, la nueva utopía ya no sería la invención y la defensa de un plan específico de sociedad, sino más bien la historia de los argumentos contrincantes en la batalla por la construcción de dicha sociedad utópica (216). Spedding entiende profundamente este nuevo rol de los impulsos utópicos en su literatura. De ahí la aparente naturaleza digresiva de algunos capítulos de la novela. La autora no está preocupada sólo por enseñar los resultados y las decisiones que se generan a través de la autodeterminación de la nueva sociedad aymara. Es decir, está profundamente comprometida también con el proceso en sí mismo. Por esa razón es que describe detalladamente, por ejemplo, los días iniciales de la revolución, donde las distintas facciones todavía no tenían muy claro los nuevos rumbos de la nación.

Para cerrar esta sección, entonces, analicemos una de las escenas finales de la novela que condensan de manera clara el drama identitario de la protagonista Satuka y su autoafirmación frente a las grietas de su utopía. Los amawt'as negocian su salida de la cárcel bajo la condición de que el personaje se someta a un ritual que comprobará su inocencia respecto de la muerte de dos miembros del gremio religioso, al cual antagoniza la protagonista a lo largo de toda la novela. En una conversación con Fortunata, Satuka describe el extraño ritual que incorpora no sólo elementos de ritos aymara y de ritos católicos, sino también la curiosa presencia de una perra que servirá de sacrificio. “Yo me preguntaba si su idea era celebrar una misa negra encima de mi cuerpo desnudo tendido en el altar, pero igual he aguantado callada [...] A lo menos la perra se asustó peor, que era apropiado dado que la próxima cosa que hacían era bautizarlo [sic] con mi nombre” (301). “De allí lo han tendido encima de unas bayetas negras, lo han degollado y

han vaciado su sangre en el cáliz, lo han mezclado otra vez con una porción de puro de cada uno y me lo han hecho tomar, mi primer trago en toda la noche” (302). El ritual luego se clausura con la crucifixión de la perra y el juramento de Satuka de que no había cometido ningún crimen (304).

En primer lugar, lo que nos interesa en este ritual es el bautismo de la perra con el nombre de Satuka, oficialmente Saturnina. Si consideramos que la perra que comparte su nombre se convierte en un doble de la protagonista, lo que el ritual de los amawt’as realmente formaliza es el sacrificio de la propia Satuka, equiparada al animal. La perra, emborrachada, degollada y crucificada, muere llevándose el nombre del personaje principal. Simbólicamente, el gremio religioso mata a Saturnina tras perseguirla durante toda la novela porque el personaje no tiene permiso para realizar sus propios rituales tales como contactar al espíritu de su abuela. Así, el eje de esta disputa reside en la legitimidad de los miembros de la Zona Liberada para practicar los rituales que se les antojen. Es importante señalar que Satuka, quien desde siempre ha manifestado una aptitud religiosa, en su juventud rechaza la invitación a unirse al gremio de los amawt’as porque ya conoce su abordaje sexista en la distribución de roles dentro de la organización. “Nos cagamos en esas babeadas de chachawarmi, qué hay de complementariedad si al fin los hombres siguen copando los puestos directivos” (101).²⁰ Así se manifiesta una de las principales tensiones internas típicas de las utopías críticas que hemos explorado en este capítulo.²¹ Argüimos que, de ninguna manera, estos problemas en la construcción del país

²⁰ El chachawarmi es el concepto aymara de complementariedad entre hombres y mujeres (323).

²¹ Otro ejemplo de prepotencia por parte de los amawt’as es la manipulación de la enseñanza de Historia en las escuelas de la Zona. La abuela de Satuka, en una de sus visitas, comenta: “Lo que sí había era un caos... nada como lo que enseñan a Vds ahora en el Yachaywasi, yo me admirado de cómo se confecciona la historia. Ahora dicen que la historia que enseñaban antes era puras mentiras de q’aras pero ahora será mentiras de amawt’as, diría yo” (55).

merman la etiqueta de utopía de la novela. Más bien, como nos auxilia Jameson, estas grietas forman parte del proyecto utópico en su difícil, pero deseable, construcción.

Frente a esta persecución institucional, la novela se cierra con otro ritual. Esta vez por parte de la propia Satuka, con la ayuda de Fortunata. Regresan a la misma iglesia abandonada, en las ruinas de la ciudad radioactiva de El Alto, y realizan un nuevo bautismo. En este caso lo narra Fortunata, e intentamos aquí reproducir la distribución del texto en aymara y las notas al pie en español como aparecen en la novela para simular la experiencia de lectura original:

Hurgaba en el bulto de la calavera y sacó un collar de piedritas blancas con una cruz colgada. Sacó su sombrero. “Ak uskuntitay kunkajaru... sutija sam.”²²

“¿Kunasa?”²³

“Luritäta. ‘Saturnina Mamani Guarache’, kumplit sutija sam.”²⁴

[...] “Qamaqinapurapiniw ampi,” dijo.²⁵

“¿Kuna sutisa?”²⁶

“Satuka, Inmaculada, Eleuteria, kuns muta.”²⁷ Como he vacilado todavía, “Satuka walispaya,”²⁸ me ha dicho. Entonces le he echado alcohol a su cabeza. “Satuka sutiyäm. Ist’apxam, jaqis, chachas, warmis, wawas, achachilas, almas, anchanchus, aka warmi Satuki satata, Satuka, Satuka.”²⁹ Me he servido y luego ella, vaciando la botella. Lo tiró por encima de los restos del muro. “¡Por los siglos de los siglos, amen!” (290-291).

²² “Pónmelo esto en mi cuello... di mi nombre” (290).

²³ “¿Qué?” (290).

²⁴ “Házmelo. ‘Saturnina Mamani Guarache’, di mi nombre completo” (290).

²⁵ “Ahora dame el bautizo nacional” (290).

²⁶ “¿Qué nombre?” (290).

²⁷ “Satuka, Inmaculada, Eleuteria, lo que quieres...” (290)

²⁸ “Satuka estará bien” (290)

²⁹ “Te pongo el nombre de Satuka. Escuchen, gente, hombres, mujeres, guaguas, *achachilas*, almas, *anchanchus*, esta mujer se llama Satuka, Satuka, Satuka” (290).

Con el mismo sincretismo religioso de lo amawt'as que se sirven de símbolos católicos, Satuka, en su último acto como Saturnina, se aleja del nombre de la perra que murió como sacrificio y asume su nueva identidad. Identidad que de cierta forma había siempre sido suya. No ha sido nunca Saturnina, sino siempre Satuka. Y es interesante notar que se trata de un bautismo *nacional*. Fortunata, por su parte, cumple su rol y en un interesante acto de habla anuncia a varios tipos sociales que acaba de nacer una nueva persona, oficializando su existencia frente a sus pares. Al final, Satuka evade no sólo la presunta maldición de los amawt'as, sino que renueva su identidad en el plano espiritual y así garantiza su libertad de práctica religiosa, independiente de validación institucional. Su gesto libertario sugiere el propio gesto libertario de la novela como un todo, privilegiando la libertad individual de, entre otras cosas, expresar su género y sexualidad, elegir una profesión y practicar su religiosidad. Satuka está satisfecha con su vida en su utopía arcaizante. No obstante, sabe que la utopía es un horizonte y no un fin en sí. Siempre habrá brechas donde el individuo podrá actuar libre de las normas del statu quo.

LA UTOPIA EN MEDIO DE LA CATÁSTROFE

Así cerramos el hilo argumentativo iniciado con el análisis de *Corpos secos*, la novela brasileña que examinamos en el capítulo dos. En los capítulos finales de esta investigación nos interesó analizar la relación que establecen estas ficciones apocalípticas con los proyectos de nación del país donde se escriben. Vimos que, en el caso brasileño, la agricultura industrial engendra un apocalipsis zombi que desmorona la integridad nacional. Luego, en el capítulo anterior, observamos cómo los fantasmas de los autoritarismos, tanto de derechas como de izquierdas, rondan los intentos de integración regional en las literaturas argentina y dominicana.

En el presente capítulo, investigamos cómo el apocalipsis dialoga con dos pilares de la ficción especulativa: la utopía y la distopía.

Cuba y Bolivia quizás parecerían dos mundos demasiado distintos para ser puestos en conversación. No obstante, los autores aquí analizados se sirven de elementos semejantes para contar sus historias y, al fin y al cabo, llegan a conclusiones semejantes, aunque parten de distintos polos especulativos. En la narrativa de Erick Mota, su docena de protagonistas realizan un itinerario a través de varios barrios de su Habana distópica e inundada para, al final, cruzar sus fronteras y refugiarse en un territorio también distópico, pero al menos bajo el control de otra forma de gobierno. Mota emplea las posibilidades de una ficción distópica para denunciar la banca rota del proyecto utópico castrista que hace décadas controla la distribución de recursos en la isla. Vimos que las semillas de lo que el autor consideraría un mundo mejor las cargan sus protagonistas. Es decir, la narrativa valora su audacia, su destreza y su sensibilidad en medio de un ambiente de guerra civil donde no sólo el gobierno representa la amenaza sino también la disputa entre distintas facciones.

En la novela de Alison Spedding, la autora no planta semillas para un mundo mejor. Prefiere saltar al futuro y directamente cosechar sus frutos. La utopía en la que viven sus personajes ya es *per se* el mundo mejor que se plantea como alternativa a lo viejo y a lo colonial. El itinerario espacial y terrestre que hace la protagonista también tiene una cualidad de denuncia, sin embargo, también sirve de contrapunto negativo a la utopía aymara erguida en los escombros de lo que era Bolivia. La utopía crítica le proporciona a Spedding la oportunidad no sólo de sugerir, insinuar o invitar, sino también de visualizar, construir y ejecutar un mundo completamente distinto, sin gobierno central, sin turismo, sin pobreza. Mientras que la distopía nos mueve por el miedo, el afecto que moviliza la utopía es la esperanza.

Así, tras una secuencia de distopías, decidimos clausurar esta investigación con una utopía no sólo como indicación de su creciente importancia, sino también como un gesto de optimismo – o al menos de determinación – hacia el futuro. Podríamos preguntarnos si después de un siglo de hegemonía distópica en la literatura especulativa, ¿no sería el momento de un regreso más contundente de las utopías? ¿Qué nos puede decir hoy su optimismo que el pesimismo de las distopías ya no alcanza a decir? ¿Qué horizontes de acción se pueden imaginar a partir de la lectura de utopías? Quizás los desafíos del siglo XXI, con sus varias crisis sumadas, exija una literatura más ilusionada que nos permita vislumbrar con más claridad nuevas posibilidades y luego imaginar proyectos políticos más justos y democráticos.

CONCLUSIÓN

Al final de *La transmigración de los cuerpos*, novela de Yuri Herrera analizada en el capítulo dos, el protagonista observa los nuevos hábitos sanitarios de su comunidad durante la epidemia que rápidamente se esparce por la ciudad. El personaje nota que ahora uno estornuda sobre el brazo, en vez de taparse la nariz con las manos. “Tenía que llegar un susto de a deveras para que algunos gestos prendieran y luego quedaran como cicatrices que parecen siempre haber estado ahí. A lo mejor después ellos mismos serían sólo la cicatriz de alguien más, sin nombre, sin epitafio, nomás una raya en la piel” (131). La cita se refiere a la transmisión de hábitos a lo largo de generaciones. En el contexto de la novela, esa transmisión se conecta con las familias que se quedan sin hijos y se ven frente a la posibilidad de que la línea sucesoria ya no tenga herederos. Pero nos gustaría enfocarnos en ese momento en la imagen de la cicatriz. El narrador de Herrera nos dirige la atención hacia el hecho de que, aunque se olvide el origen de ciertos dolores, esos dolores generan gestos que resisten y perviven. Esta permanencia de gestos pasados tiene que ver con cierto pensamiento apocalíptico que hemos visto a lo largo de esta investigación. Por una parte, se refleja en obras como *Corpos secos* donde los personajes se percatan de que las semillas del apocalipsis ya habían sido plantadas y que la instauración de la catástrofe es en realidad la cosecha. Por otra parte, esa supervivencia de ciertos gestos y acciones también se refiere al tipo de cuidado apocalíptico que hemos visto en *Distancia de rescate* y *La mucama de Omicunlé*, donde la lucha por el medio ambiente exige una habilidad en el manejo de distintas temporalidades. Así, la cicatriz llega a representar tanto la marca olvidada de instituciones dañinas y antiguas como el recuerdo de viejas defensas que siguen vigentes. Ser consciente de que uno vive en tiempos apocalípticos, por lo tanto, implica saber leer lo que

esconden las cicatrices que uno carga sobre sí. Saber entender que muchos males a los que nos enfrentamos tienen raíces que se extienden a tiempos pasados. Saber entender que las precauciones y soluciones que encontramos hoy también les servirán a los que nos sucederán a nosotros.

En este punto, regreso a la primera persona del singular de la introducción de esta tesis. No quisiera simplemente leer la literatura apocalíptica contemporánea de manera teleológica y obsesiva. Es decir, mi intención no fue abordar las ocho novelas aquí discutidas como un manual de instrucciones, ávidamente buscando respuestas, exprimiendo cada párrafo hasta que revele una verdad inaudita. Más bien me interesan las pistas que los propios autores dejan entrever en sus universos distópicos, el sendero de migajas de pan que los lectores más atentos seguimos hasta el corazón del bosque. Me interesa esa cualidad del arte de doblegar el lenguaje referencial del día a día, el lenguaje pragmático del mercado. En esta trampa “fabulosamente textual”, como dijo cierto filósofo francés, en la que jugamos a imaginar lo inimaginable, encontramos ideas valiosas que pueden llegar a informar horizontes políticos de manera muy concreta. En su modo apocalíptico, sin embargo, este juego puede ser peligroso. Puede suscitar angustia, negación y fatalismo. Artistas como los que aquí leí, por otra parte, nos horrorizan con sus palabras, pero, en su rol de profetas apocalípticos de nuestros tiempos, también nos cuentan algunos secretos.

En los dos capítulos iniciales de esta tesis, me interesaron las perspectivas más bien personales de sujetos sensibles al fin de los tiempos. En *De gados e homens* y *Distancia de rescate*, los protagonistas sienten una incomodidad al adentrarse en la temporalidad apocalíptica. Comparten un sentimiento negativo, como un presagio, de que la catástrofe que viven no sólo los horroriza por sí misma, sino que ésta también conforma la antesala de algo mucho peor que se avecina. Son personajes que se destacan en sus entornos por su capacidad de conectarse al

mundo no humano. En la novela brasileña, Edgar Wilson es el único, al principio de la narrativa, que percibe el desasosiego del ganado como una señal de que algo en el funcionamiento del universo no anda bien. En la novela argentina, Amanda, constantemente calculando la distancia de rescate hasta su hija, ejercita una mirada apocalíptica que anticipa el riesgo futuro y, a la vez, funciona como rescate del pasado para su interlocutor, David. Todavía en una esfera más personal, el Alfaqueque, protagonista de *La transmigración de los cuerpos*, parece contener en su personalidad la clave para varios de los problemas que afligen a su sociedad. En medio de un apocalipsis epidémico en el que el tiempo paraliza la ciudad, y así desnuda sus vicios, el personaje es el único capaz de dirimir distintos conflictos a través del uso de la palabra y de la argumentación. En conjunto, estos autores nos dicen que las respuestas que buscamos a nuestras presentes crisis pasan por una reevaluación de nuestra relación con el mundo no humano – incluyendo una sensibilidad a la capacidad retórica de los demás animales y de lo que hemos tradicionalmente entendido por naturaleza – y por una capacidad más aguzada de construir puentes y de armarnos más de argumentos y menos de pistolas.

A partir del análisis de *Corpos secos*, incluyendo los dos capítulos finales, quise analizar entonces cómo la dimensión personal de los personajes en cuestión podría conectarse más a nivel social y político a los proyectos de naciones con los cuales dialoga. En esa novela brasileña el argumento en favor del uso de la lengua como pegamento social se extiende a una crítica a la proliferación de noticias falsas y de dogmas religiosos que debilitan la cohesión de toda una nación. El tema de la reproducción desenfrenada, además, se relaciona a la reproducción del capital que, cuando indiscriminada e insensible a las verdaderas necesidades del país, puede ocasionar su mismo derrumbe. En las novelas del capítulo tres me llama la atención la premisa de que las alianzas políticas y económicas, antiapocalípticas en el caso de organizaciones como

la ONU, no garantizan necesariamente una nación más estable y segura a sus ciudadanos. En *Las constelaciones oscuras*, un Estado que sabe demasiado acerca de su pueblo evoca cuestiones importantes de bioética y vigilancia. Frente a los fantasmas nazis y autoritarios en el origen de la base de datos en cuestión, los protagonistas movilizan la figura del cibernético como agente disruptivo capaz de contestar a las fuerzas superiores. Ya en *La mucama de Omicunlé*, la capacidad contestataria recae sobre los hombros de su protagonista transexual, cuya fluidez de género se traduce también en fluidez corporal y hasta temporal. Como ciudadano que escapa a ciertas definiciones oficiales, el personaje se puede mover por los intersticios del sistema y movilizar distintas formas de combate a la catástrofe ambiental, a saber, el arte y la religión. Finalmente, en el último capítulo, exploro cómo culturas no occidentales pueden contribuir con nuestra visión alternativa postapocalíptica. En *Habana Underguater*, frente a la visión utópica fallida de la Revolución Cubana, Erick Mota propone la audacia y la creatividad de sus protagonistas y la bendición de las deidades afrocubanas que habitan no sólo el mundo espiritual sino también el mundo digital. Ya *De cuando en cuando Saturnina*, la única novela que puede ser clasificada como utópica en esta tesis, nos ofrece una visión amplia y detallada de las pequeñas batallas diarias desde dentro de la propia utopía, siempre cambiante y dinámica. Las novelas de la segunda mitad de este trabajo nos ayudan a imaginar horizontes políticos menos catastróficos. Horizontes que cuentan con ciudadanos históricamente excluidos del poder institucional y que tienen mucho que ganar con la incorporación de epistemologías no occidentales, como las de origen africano y amerindio.

Tales conclusiones, organizadas de esta manera, me hacen pensar, además, en cuestiones para investigaciones futuras. Una de ellas se refiere a la relación entre género literario y apocalipsis. ¿Habrá un género literario más apto para plasmar las catástrofes globales que

vivimos? A lo largo de su historia en la literatura latinoamericana, las ficciones utópicas y distópicas han permanecido, en su gran mayoría, en el nicho recóndito de la ciencia ficción o de la ficción especulativa. Como evidencia este trabajo, sin embargo, el apocalipsis ya no es prerrogativa de teólogos, falsos Mesías, lunáticos obsesionados con teorías conspirativas y escritores de ciencia ficción. Es sintomático que a medida que las distintas crisis contemporáneas, ya sean políticas o climáticas, se acumulan y se hacen cada vez más patentes, el realismo literario que ha dominado la mayor parte de la historia de la literatura latinoamericana dialogue cada vez más con otros géneros considerados menores o de nicho. En un sentido más tradicional, sólo tres de las ocho novelas analizadas en este trabajo podrían encajarse estrictamente en la etiqueta de ciencia ficción, a saber, *Corpos secos*, *Habana Underguater* y *De cuando en cuando Saturnina*. Las demás novelas están informadas por el género, pero también están en contacto con otras tradiciones. Así, ¿sería una exageración decir que cualquier literatura producida bajo las crisis catastróficas del siglo XXI es literatura apocalíptica? Si consideramos que el interés por la literatura llamada “realista” sigue presente en este siglo, y que la catástrofe cada vez más forma parte de nuestra realidad, la respuesta sería negativa.

Otra discusión digna de investigación dentro de este tema de géneros literarios en eras apocalípticas sería la relación entre utopía y distopía. Como señalé en la conclusión del capítulo cuatro, tras la hegemonía de la literatura distópica en el siglo XX, ¿sería el momento ideal para el regreso de la utopía como especulación dominante? ¿Tendrá más cosas que decir la distopía ante la acumulación apabullante de fuerzas apocalípticas de este siglo? Esto, por una parte, podría representar la revitalización de las utopías, en su categoría crítica, como exploré en el último capítulo. Por otra parte, podría, además, haber espacio en nuestro imaginario para una literatura escapista. Una literatura que evade la especulación, tanto positiva como negativa, y, desde su

rechazo al pesimismo y al optimismo, planteara otras formas de vivencia. Pero en aras de clausurar esta investigación, concluiré con la falsa dicotomía utopía/distopía.

Decidí cerrar mi análisis en el capítulo cuatro con una utopía para que termináramos esta conversación con cierta dosis de optimismo. Sin embargo, para complementar ese optimismo antiapocalíptico, es importante detenernos un momento, irónicamente, en la idea de fracaso. La mayoría de las novelas que analicé termina con el fracaso de su protagonista, ya sea por su muerte o por condiciones desfavorables, o con el fracaso relativo de su combate al fin de los tiempos. ¿Qué efectos causan las narrativas apocalípticas que con frecuencia terminan en fracaso? ¿Se trata de una epidemia generalizada de pesimismo? ¿Estarían estos artistas simplemente resignados con la desgracia venidera? Como conclusión de esta investigación, propongo que estos escritores en realidad apuestan por el valor negativo del fracaso como un afecto más capaz de generar acción. Como señalé en la introducción, no creo ingenuamente, tampoco los autores que estudio, que la literatura *per se* tenga el poder de cambiar materialmente nuestra realidad. No obstante, creo con convicción en el poder de la literatura de molestar, inquietar e incitar. En ese sentido, el fracaso puede ser más eficiente. Una narrativa apocalíptica que no satisface el deseo de victoria de su protagonista incomoda al lector. Lo deja con un sabor agrio en la boca. Un vaquero que no impide la matanza indiscriminada de animales, una madre que no logra salvar a su hija, un viajero en el tiempo que desiste de alertar a su presidente sobre el cataclismo futuro. Estos fracasos dotan los desenlaces de sus novelas de una insatisfacción que atraviesa lo estético y alcanza una dimensión política. La frustración invoca la ausencia de la compleción. Se trata de un ejercicio mental en el que el lector instintivamente proyecta lo que le faltó al protagonista de la historia. Uno percibe que al vaquero le faltó capital social; a la madre, salud; al viajero en el tiempo, ganas de habitar una línea temporal que lo oprime por su género.

El fracaso, por lo tanto, complementa la utopía desde el polo negativo. Mientras que en las utopías vemos con más claridad las salidas creativas imaginadas por sus artistas, en las narrativas del fracaso la escasez nos instiga a imaginarnos por nosotros mismos las alternativas a los sistemas injustos que nos tiranizan. La visión apocalíptica ya no puede ser el privilegio de los pocos profetas entre nosotros, de aquellos que con su sensibilidad aguzada nos ayudan a entender las sutiles señales de un mundo en deterioro. Frente al apocalipsis ambiental que ya se diseña con bastante claridad en el siglo XXI, nuestros artistas ya entendieron que no debemos esperar a un Mesías, que la responsabilidad sobre el planeta recae sobre la colectividad. Ya sea por una revisión radical de nuestra relación con el mundo no humano, o de la manera en que nos comunicamos, o de nuestras normas políticas y sociales, nuestra reacción al apocalipsis debe ser conjunta. El arte, y la literatura latinoamericana aquí discutida, ha sonado la alarma desde hace décadas. Nos cabe a nosotros lectores escucharla.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto: el hombre y el animal*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.
- Arraes, Jarid. “Um livro para o fim do Brasil”. Disponible en: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Um-livro-para-o-fim-do-Brasil>
- Barberena, Ricardo Araújo. “A hipercontemporaneidade ensanguentada em Ana Paula Maia.” *Letras de Hoje*, vol. 51, no. 4, Oct.–Dec. 2016, Porto Alegre, pp. 458–465.
- Bauman, Zygmunt. *Liquid surveillance: a conversation*. Cambridge, UK: Polity Press, 2013.
- Beck, Ulrich. *La Sociedad del riesgo: hacia una nueva modernidad*. Paidós, Barcelona, 1998.
- Bianchi, Jana. “Saudades de quando o fim do mundo era só ficção científica, né, minha filha?”. Disponible en: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Saudades-de-quando-o-fim-do-mundo-era-so-ficcao-cientifica-ne-minha-filha>
- La Biblia de nuestro pueblo: Biblia del peregrino América Latina*. Texto de Luis Alonso Schökel. Ediciones Mensajero, 2019.
- Boluk, Stephanie y Wylie Lenz. “Introduction: Generation Z, the Age of Apocalypse”. In: *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*. McFarland & Company, 2011.
- Boluk, Stephanie. Wylie Lenz. “Infection, media, and capitalism: from Early Modern Plagues to Postmodern Zombies”. In: *The Journal for Early Modern Cultural Studies*. Vol. 10, No. 2, Fall/Winter 2010, 2011.
- Booker, M. Keith. *Dystopian literature: a theory and research guide*. Wesport: Greenwood Press, 1994.
- Branca, Domenico y Paola Mancosu. “De cuando en cuando Saturnina: antropología y ciencia ficción”. En: *Confluenze*. Vol.9, No. 2, 2017, pp. 239-263.
- Brisola, Marlon Vinícius. “Os impactos sobre o agronegócio da carne bovina na Argentina e no Brasil: uma análise histórica e comparada.” *RIVAR*, vol. 7, no. 19, January 2020, pp. 22–43.
- Broadman, Barbara y James E. Doan, eds. *Apocalyptic chic: visions of the apocalypse and post-apocalypse in literature and visual arts*. Madison: Fairleigh Dickinson University Press, 2017.

- Brown, J. Andrew. "Hacking the past: Edmundo Paz Soldán's "El delirio de Turing" and Carlos Gamerro's "Las Islas"." En *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, Vol. 10 (2006), 115–129.
- Buell, Lawrence. "Toxic Discourse." *Critical Inquiry*, vol. 24, no. 3, spring 1998, pp. 639–665.
- Burdette, Hannah A. "Futurismo arcaizante: descolonización y anarcofeminismo en *De cuando en cuando Saturnina*." En: *Revista de estudios bolivianos*. Vol. 18, 2011
- Butler, Judith. "Imitation and Gender Insubordination." In: *Inside/out: lesbian theories, gay theories*, editado por Diana Fuss, 13–31. New York: Routledge, 1991.
- Câmara Cascudo, Luís da. *Geografia dos mitos brasileiros*. Global: São Paulo, 2012.
- Capanna, Pablo. *El mundo de la ciencia ficción: sentido e historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992.
- "Carta de las Naciones Unidas (texto completo)". Disponible en: <https://www.un.org/es/about-us/un-charter/full-text>
- Caruso, María Cristina. "El colapso de las Habanas infinitas (2017) de Erick J. Mota: viaje por el fracaso de las utopías". En: *Mitologías hoy*. Vol. 22, diciembre 2020, pp. 15-28.
- Casarin, Jéssica. "Violência, crueldade e desigualdade social na literatura brasileira contemporânea: *De gados e homens*, de Ana Paula Maia, e *O matador*, de Patrícia Melo." *Opiniões*, 2017, pp. 78–90.
- Castellano, Carlos Garrido. "La elocuencia que su entrenamiento como artista plástico le permitía." Subalternidad, cultura e instituciones en *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana Hernández." En *Hispanic Research Journal*, vol. 18, No. 4, 2017, 352–364.
- "Colaboraciones de Pola Oloixarac." Buenos Aires Review. Acceso en 25 de mayo de 2020. <http://www.buenosairesreview.org/es/author/pola-oloixarac/>.
- Cooke, Jennifer. *Legacies of Plague in Literature, Theory and Film*. Palgrave Macmillan, 2009.
- Córdoba, Antonio. "Aliens, Mutants, Cyborgs, Digital Selves: Avatars of the Posthuman in Latin American Science Fiction". In: Ares, Silvia G. Kurlat and Ezequiel De Rosso (editors). *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. Peter Lang, New York, 2021, pp 249-259
- Davis, Diane. "Creaturely rhetorics." *Philosophy and Rhetoric*, vol. 44, no. 1, 2011, pp. 88–94.
- Degiovanni, Fernando. *Vernacular Latin Americanisms: War, the Market, and the Making of a Discipline*. University of Pittsburgh Press, 2018.

- De Leone, Lucía. “Campos que matan: espacios, tempos y narración en *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin”. *452F*, vol. 16, 2017, pp. 62–76.
- Derrida, Jacques. *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Trotta, Madrid, 2008.
- Derrida, Jacques, Catherine Porter and Philip Lewis. “No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives). In: *Diacritics*, Summer, 1984, Vol. 14, No. 2, Nuclear Criticism, pp. 20-31.
- Desalma*. Rede Globo, 2020. *Globoplay*. <https://globoplay.globo.com/>.
- Dinamarca, Rodrigo Ignacio Gonzalez. “Los niños monstruosos en *El orfanato*, de Juan Antonio Bayona, y *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin.” *Brumal*, vol. III, no. 2, autumn 2015, pp. 89–106.
- Eagleton, Terry. *Sweet Violence: the Idea of the Tragic*. Blackwell Publishing, 2003.
- Elguera, Christian. “”¿Cuántas mujeres hay en el consejo de amaw’tas?” traduciendo políticas de género en De cuando en cuando Saturnina”. En: *Litterata*. Col.8/1, jan-jun 2018, pp. 135-153
- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel. *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Pontificia Universidad Javeriana, 2017.
- Estrada Medina, Francisco. “Novela corta, migración y presente en Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera”. En: *En breve: la novela corta en México*. 2014
- Fabry, Geneviève, Ilse Logie, y Pablo Decock, eds. *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*. Bern: Peter Lang, 2010.
- Ferrari, Guillermina de. “Science fiction and the rules of uncertainty.” En *Small Axe*, vol. 61, 2020, 1–10.
- Focant, Camille. “El Apocalipsis de Juan. Género literario, estructura y recepción.” *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana*, Peter Lang, Bern, 2010, pp. 35–52.
- Foucault, Michel. *Discipline and punish*. New York: Vintage Books, 1995.
- Foucault, Michel. “Espacios otros”. En: *Versión: estudios de comunicación y política*. No. 9, 1999, pp 15-26.
- Garralda, Nereda Oreja. “*Distancia de rescate*: el relato de los que no tienen voz.” *Orillas*, vol 7, 2018, pp. 245–256.
- Gastaldi, Viola. “Habana Underguater”. En: *Mitologías hoy*. Vol. 10, invierno 2014, pp. 189-190

- Geisler, Luisa y Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polesso y Samir Machado de Machado. *Corpos secos*. Alfaguara: São Paulo, 2020.
- Geisler, Luisa. “Saga das oito mãos, parte I: por trás de "Corpos secos" e the dream team”. Disponible en: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Saga-das-oito-maos-parte-I-por-tras-de-Corpos-secos-e-the-dream-team2>
- Ginsburg, Samuel. “Bombs, bodies, and ghosts: navigating rhetorical legacies of nuclear technology in recent Caribbean science fiction”. En: *Mitologías hoy*. Vol. 22, diciembre 2020, pp. 191-208
- Ginway, M. Elizabeth. *Brazilian science fiction: cultural myths and nationhood in the land of the future*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2004.
- Ginway, Elizabeth and J. Andrew Brown, eds. *Latin American science fiction: theory and practice*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- Ginway, M. Elizabeth. *Cyborgs, Sexuality, and the Undead: The Body in Mexican and Brazilian Speculative Fiction*. Vanderbilt University Press, 2020.
- Girard, René. “The Plague in Literature and Myth”. In: *Texas Studies in Literature and Language*. Vol. 15, No. 5, 1974, pp. 833-850.
- Gomel, Elana. “The plague of utopias: pestilence and the Apocalyptic Body.” In: *Twentieth Century Literature*. Vol. 46, No. 4, Winter, 2000, pp. 405-433.
- Gracino Junior, Paulo. Goulart, Mayra. Frias, Paula. “”Os humilhados serão exaltados”: ressentimento e adesão evangélica ao bolsonarismo. Cad. Metrop, São Paulo, v. 23, n. 51, maio/ago 2021, pp 547-579.
- Gray, Chris Hables. *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. New York: Routledge, 2001.
- Grenoville, Carolina. “Cuando ya no quede nada: imaginarios del fin en *Un futuro radiante* de Pablo Plotkin y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin.” *Estudios de teoría literaria*, vol. 19, no. 19, July 2020, pp. 64–73.
- Guitar, Lynne. “Taínos.” “Dominican Republic.” En *The Encyclopedia of Caribbean Religions: Volume 1: A - L; Volume 2: M - Z*, editado por Sean Meighoo, Frederick Ivor Case y Patrick Taylor, 1014–1024. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2013.
- Haraway, Donna J. “A cyborg manifesto: science, technology, and socialist-feminist in the late twentieth century.” En *Simians, Cyborgs, and Women: the reinvention of nature*. New York: Routledge, 1991.

- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- Haywood Ferreira, Rachel. "Back to the future: the expanding field of Latin-American science fiction." En *Hispania*, Vol 91, No 2 (2008), 352-362.
- Hendel, Verónica. "Soja transgénica, trabajo y desarrollo. Un análisis de las transformaciones rurales recientes en el Mercado Común del Sur (MERCOSUR)." *Ecología política*, no. 40, 2010, pp. 86-91.
- Hernandez, Valéria, and Pascale Phélinas. "L'impact économique et social de la production de soja transgénique en Argentine." *La découverte: revue française de socio-économie*, no. 18, 2017/1, pp. 31-51.
- Herrera, Yuri. *La transmigración de los cuerpos*. España: Periférica, 2013.
- Herrero-Martín, Rosana. "Olokun or the Caribbean Quantum Mind: An Analysis of Transcultured Metaphysical Elements within Rita Indiana's Novel Tentacle." En *Journal of West Indian Literature*, Vol. 25, No 2, 2019, 52–67.
- Horn, Maja. *Masculinity after Trujillo: the politics of gender in Dominican literature*. Gainesville: University Press Florida, 2014.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: the global Latin American novel*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Indiana, Rita. *Hecho en Saturno*. Cáceres: Editorial Periférica, 2019.
- . *La mucama de Omicunlé*. Cáceres: Editorial Periférica, 2015.
- . *Papi*. San Juan, Puerto Rico: Ediciones Vértigo, 2005.
- . *La estrategia de chochueca*. San Juan, Puerto Rico: Isla Negra Editores, 2003.
- James, Edward. "Utopias and anti-utopias". In: James, Edward and Farah Mendlesohn (editors). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge University Press, 2003, pp 219-229
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso, 2005.
- Kane, Adrian Taylor. "Redefining modernity in Latin American fiction: toward ecological consciousness in *La loca de Gandoca* and *Lo que soñó Sebastián*." In: *Ecocriticism of the Global South*, editado por Scott Slovic, Swarnalatha Rangarajan, and Vidya Sarveswaran, 135–149. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2015.

- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press, 1967.
- Lauro, Sarah J., "The Eco-Zombie: Environmental Critique in Zombie Narratives". In: *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture*, McFarland, 2011
- Lehnen, Leila. "Ecocriticism in Brazil: The Wastelands of Ana Paula Maia's Fictions." *Romance Quarterly*, vol. 67, no. 1, pp. 22–35.
- Leone, Lucía de. "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin". *452º F*. No. 16 (2017): 62-76.
- Lisboa, Maria Manuel. *The end of the world: apocalypse and its aftermath in Western culture*. Cambridge: Open Book Publishers, 2011.
- Mancosu, Paola. "Tiempo e historia en De cuando en cuando Saturnina". En: *Revista de estudios bolivianos*. Vol. 23-24, 2017-2018, pp 1-23
- Maguire, Emily A. "From Technological Realism to the Science-Fictional Turn in Latin American Literature (1985-2017)". In: Ares, Silvia G. Kurlat and Ezequiel De Rosso (editors). *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. Peter Lang, New York, 2021, pp 169-181
- Maguire, Emily A. "Temporal palimpsests: critical irrealism in Generation Zero's Cuba in Splinters". In: *Revista de estudios hispánicos*. Tomo 51, Número 2, junio 2017, pp. 325-348.
- Maia, Ana Paula. *Carvão animal*. Record, Rio de Janeiro, 2011.
- . *De gados e homens*. Record, Rio de Janeiro, 2013.
- . *Enterre seus mortos*. Companhia das Letras, 2018.
- . *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos*. Record, Rio de Janeiro, 2009.
- . *O habitante das falhas subterrâneas*. 7 Letras, Rio de Janeiro, 2003.
- . *O trabalho sujo dos outros*. Record, Rio de Janeiro, 2009.
- Marks, Peter. *Imagining surveillance: eutopian and dystopian literature and film*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017.
- Matibag, Eugenio. "Dominican Republic." En *The Encyclopedia of Caribbean Religions: Volume 1: A - L; Volume 2: M - Z*, editado por Sean Meighoo, Frederick Ivor Case y Patrick Taylor, 1100–1106. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2013.

- Maximilien, Guy. “Vodou.” En *The Encyclopedia of Caribbean Religions: Volume 1: A - L; Volume 2: M – Z*, editado por Sean Meighoo, Frederick Ivor Case y Patrick Taylor, 1058–1069. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2013.
- Mendizábal, Iván Rodrigo. “The Political Dimension of Latin American Science Fiction”. In: Ares, Silvia G. Kurlat and Ezequiel De Rosso (editors). *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. Peter Lang, New York, 2021, pp 187-199
- Mendlesohn, Farah. “Religion and science fiction”. In: James, Edward and Farah Mendlesohn (editors). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge University Press, 2003, pp 264-275
- Menéndez, Lázara. “Santería.” En *The Encyclopedia of Caribbean Religions: Volume 1: A - L; Volume 2: M – Z*, editado por Sean Meighoo, Frederick Ivor Case y Patrick Taylor, 916–923. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2013.
- Molina-Gavilán, Yolanda. *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*. Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2002.
- Molina-Gavilán, Yolanda, Andrea Bell, Miguel Ángel Fernández-Delgado, M. Elizabeth Ginway, Luis Pestarini y Juan Carlos Toledano Redondo. “Chronology of Latin American science fiction, 1775-2005”. *Science fiction studies*, Vol 34, No. 3 (2007): 369-431.
- Moliner, Israel. “Matanzas: The Yoruba Presence.” En *The Encyclopedia of Caribbean Religions: Volume 1: A - L; Volume 2: M – Z*, editado por Sean Meighoo, Frederick Ivor Case y Patrick Taylor, 926–929. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2013.
- Moraña, Mabel. “Negotiating the local: the Latin American “pink tide” or what’s left for the left?”. En *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, Vol. 33, No. 66, 2008, 31–41.
- Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Sportula, 2013.
- Morris, Justin. “Origins of the United Nations”. In: *The Oxford Handbook on the United Nations*. 2nd edition, 2018.
- Mota, Erick. *Habana underguater*. La Habana: Atom Press, 2010.
- Munro, Martin. *Tropical Apocalypse: Haiti and the Caribbean end times*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2015.
- “#NaJanelaFestival | Mesa 5: Ana Paula Maia e Daniel Galera.” *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=IyR98pkv74E>.

- Nixon, Rob. *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Harvard University Press, 2011.
- Oloixarac, Pola. *Mona*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2019.
- . *Constelaciones oscuras*. Buenos Aires: Literatura Random House, 2015.
- . *Las teorías salvajes*. Buenos Aires: Editorial Entropía, 2008.
- Parkinson Zamora, Lois. *Writing the Apocalypse: historical vision in contemporary U.S. and Latin American fiction*. Cambridge University Press, 1993.
- “Pola Oloixarac.” Me Gusta Leer. Acceso en 25 de mayo de 2020.
<https://www.megustaleer.mx/autor/pola-oloixarac/0000035411/>.
- Redondo, Juan C. Toledano. “The Hispanic Caribbean as a Three-Winged Bird: Science Fiction Production as Transculturation”. In: Ares, Silvia G. Kurlat and Ezequiel De Rosso (editors). *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. Peter Lang, New York, 2021, pp 55-66
- “Rita Indiana.” Editorial Periférica. Acceso en 3 de febrero de 2020.
<http://www.editorialperiferica.com/?s=autores&aut=57>
- “Rita Indiana, Premio de Literatura de la Asociación de Escritores del Caribe.” *El Confidencial*. Acceso en 3 de febrero de 2020. https://www.elconfidencial.com/ultima-hora-en-vivo/2017-04-18/rita-indiana-premio-de-literatura-de-la-asociacion-de-escritores-del-caribe_1193773/
- Rivero, Giovanna. “An Ecology of the Death of the Species: The Mourning Play as a Narrative Form”. In: Ares, Silvia G. Kurlat and Ezequiel De Rosso (editors). *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. Peter Lang, New York, 2021, pp 273-284
- Robinson, Douglas. “Literature and apocalyptic.” En *The encyclopedia of apocalypticism. Volume 3: apocalypticism in the modern period and the contemporary age*, editado por Stephen J. Stein. New York: Continuum, 2000.
- Rodríguez Lozano, Miguel G. (ed). *Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Rosenberg, Fernando J. “Toxicidad y narrativa: *Los suicidas del fin del mundo* de Leila Guerrero, *Cromo* de Lucía Puenzo, y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin.” *Revista Iberoamericana*, vol. LXXXV, No. 268, Jul.–Sep. 2019, pp. 901-922.
- Ruvalcaba, Héctor Domínguez. *Translating the queer: body politics and transnational conversations*. Londres: Zed Books, 2016.

- Santos da Silva, Rafael Lucas. “A angústia e as fraturas subjetivas de uma classe degradada: o proletariado precarizado em “Passageiro do fim do dia”, de Rubens Figueiredo, e “De gados e homens”, de Ana Paula Maia.” *Cadernos do IL*, n.º 58, October 2019, Porto Alegre, pp. 76–93.
- Scholes, Robert, and Eric S. Rabkin. *Science fiction: history, science, vision*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Schweblin, Samanta. *Distancia de rescate*. Random House, Barcelona, 2014.
- . *El núcleo del disturbio*. Planeta, Buenos Aires, 2002.
- . *Fever Dream*. Translated by Megan McDowell. Riverhead Books, New York, 2014.
- . *Kentukis*. Random House, Buenos Aires, 2018.
- . *Pájaros en la boca*. Almadía, Oaxaca, 2010.
- Serrato Córdova, José Eduardo. “Arquetipos de la narcocultura en Trabajos del reino, de Yuri Herrera”. En: *Rodríguez Lozano, Miguel G. (ed). Nada es lo que parece: estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Soares de Souza, Licia. “Infância e errância: imagens da criança abandonada na ficção brasileira”. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. No. 46, jul-dez 2015, pp. 79-103.
- Soltero, Gonzalo. “La poética del inframundo en la obra de Yuri Herrera”. En: *Siglo XXI: nuevas poéticas de la narrativa mexicana*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019.
- Spedding, Alison. *De cuando en cuando Saturnina: una historia oral del futuro*. La Paz: Editorial Mama Huaco, 2004.
- Steimberg, Alejo. “Fictional Universes in Science Fiction: The Latin American Case”. In: Ares, Silvia G. Kurlat and Ezequiel De Rosso (editors). *Peter Lang Companion to Latin American Science Fiction*. Peter Lang, New York, 2021, pp 215-225
- Sullivan, Nikki. “Transsexual Empires and Transgender Warriors.” En *A Critical introduction to Queer Theory*, 99–118. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2003.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses Of Science Fiction: On The Poetics And History Of A Literary Genre*. New Haven : Yale University Press, 1979
- Tenorio-Trillo, Mauricio. *Latin America: the allure and power of an idea*. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- Thomas, Douglas. *Hacker Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

- Tormaid Campbell, Alan. "Land Grab in Amazon Jungle Threatens Dispossession, Violence and Murder." *The Guardian*, September 9 2017, <https://www.theguardian.com/environment/2017/sep/09/amazon-rainforest-michel-temer-indigenous>
- Torrado, Marla. "Madres en contra de la soja: planeamiento, salud y resistencia en Córdoba, Argentina." *Sustentabilidad desde abajo: luchas desde el género y la etnicidad*, CLACSO, 2017.
- Vargas Llosa, Mario. *La utopía arcaica: José Maria Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Alfaguara, 2008.
- Vicelli, Karina Kristiane. "Sangue e hambúrgueres – o novo realismo e o romance policial na obra *De gados e homens*, de Ana Paula Maia." *E-escrita*, vol. 6, no.1, 2015.1, pp. 1-13.
- Villoro, Juan. *La alfombra roja: comunicación y narcoterrorismo en México*. In: Estrada, Oswaldo. *Senderos de violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Valencia, España. Albatros, 2015.
- Wallace, Molly. *Risk criticism: precautionary reading in an age of environmental uncertainty*. University of Michigan Press, 2016.
- Watts, Jonathan. "Methane Rises to Highest Level on Record." *The Guardian*, July 14 2020, <https://www.theguardian.com/environment/2020/jul/14/livestock-farming-and-fossil-fuels-could-drive-4c-global-heat-rise>
- Wolfenzon, Carolyn. *Nuevos fantasmas recorren México: lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*. Iberoamericana, 2020.
- Zizek, Slavoj. *Pandemic! Covid-19 shakes the world*. OR Books. New York and London: 2020.
- Zavala, Oswaldo. "Cadáveres sin historia: la despolitización de la narconovela negra mexicana contemporánea". In: Estrada, Oswaldo. *Senderos de violencia: Latinoamérica y sus narrativas armadas*. Valencia, España. Albatros, 2015.
- Zavala, Oswaldo. "Fictions of sovereignty: the narconovel, national security, and Mexico's criminal governmentality". In: Sánchez Prado, Ignacio (ed). *Mexican literature in theory*. Bloomsbury Academic, 2018. New York, NY.