

Los avatares del *locus* dis/utópico. Discusiones en torno de políticas de género literario y sexual

The Transformation of the Dystopian/Utopian *Locus*.
Debates around genre and gender politics

Ana María García

Universidad Nacional de Mar del Plata
anagarciamdq@gmail.com

Resumen: El propósito de este trayecto crítico es realizar una cartografía del género de las distopías/utopías a partir de la ligazón estrecha entre ambos semas -etimología del término que nos remite a un *locus* particular- y a su vinculación estrecha con la literatura de anticipación. *Locus* cuyas escenas fundacionales se constituyen, a mi entender, en el gabinete del doctor Frankenstein, y luego en el laboratorio de *Brave New World*, espacio que vuelve a ser visitado en las distopías posmodernas. En las producciones recientes tales como *Waslala* de G. Belli, *La posibilidad de una isla* de M. Houellebecq y *The Stone Gods* de J. Winterson, el género promueve una mirada revulsiva de los valores tradicionales burgueses lo que nos lleva a releer los postulados luckasianos en torno del género de la novela y su reformulación en el *Manifiesto Cyborg* de Donna Haraway. Asimismo, desde esta perspectiva, se abre un debate productivo en torno a políticas alternativas de la subjetividad y acerca del impacto relacional entre el individuo y el medio ambiente.

Palabras clave: Distopías/utopías; Género literario; Abordaje gender; Subjetividades alternativas; Ecología.

Abstract: The purpose of this article is to draw a map of the dystopian/utopian literary genre, taking on account the close relationship between both words –the etymology of the term refers to a particular *locus*- and its also close relationship with science fiction. A *locus* whose founding scenes take place, from my point of view, in Dr. Frankenstein's and in *Brave New World* labs, and that is revisited by postmodern dystopian novels. In recent productions—such as G. Belli's *Waslala*, M. Houellebecq' s *The Possibility of an Island* and J. Winterson's *The Stone Gods*, the genre shakes traditional bourgeois values. That leads us to reread Luckács' theory of the novel and its reformulation in Donna Haraway's *Cyborg Manifesto*. Taking this point of view, we can open an interesting debate regarding alternative policies of subjectivity as well as the impact it has on the relationship between man and environment.

Keywords: Dystopian/utopian novels; Genre; Gender perspective; Alternative subjectivities; Ecology.

“This nameless mode of naming the unnamable is rather good”.
Mary Shelley

“Cada palabra escrita es una red con la que pescar la palabra que ha logrado escapar”.
Jeannette Winterson

Una cartografía del género de las distopías convoca, a mi entender, una serie de asociaciones que -desde sus orígenes- han estado ligadas a la evolución y desarrollo de este tipo de relatos. En principio, la imposibilidad de aislar la distopía de su contracara, la utopía. Si bien en la historia del género encontramos dos relatos fundacionales, la *Utopía* de Tomás Moro (1516) y la *Nueva Atlántida* (1627) de Roger Bacon, textos que inauguran la clásica oposición entre dos modelos, la utopía de sesgo humanista y la utopía científica, siempre el impulso utópico nace del paisaje de la desesperanza, de una mirada crítica y poco complaciente de su contexto de enunciación. Diremos, entonces que resulta imposible abordar un modo sin aludir necesariamente al otro, es decir, la ligazón utopía-distopía deviene en una *imagen jánica* puesto que cualquiera de las dos caras se construyen desde dicha visión dual. Ejemplo paradigmático de tal aseveración resulta el texto fundacional de las distopías contemporáneas, *Brave New World* en cuanto representa el anverso de la *Nueva Atlántida*, una versión de la infelicidad que puede sobrevenir en un mundo convertido en un gran ensamblaje de seres, mundo en el cual los avances tecnológicos desmienten el relato baconiano en tanto no han creado una sociedad mejor.

No obstante, también merece señalarse que Aldous Huxley en el famoso “Prólogo” escrito quince años después de la publicación de la novela, alude a ella en varios momentos de su exposición llamándola una “utopía”. Palabra que se menciona varias veces en el epígrafe de Nicolás Berdiaeff con el que se inicia la novela, epígrafe que resulta esclarecedor en tanto la palabra resuena convocando el polo de lo positivo aunque el sentido dominante resulte sombrío; en realidad, el uso que el autor hace del vocablo enmascara el *ethos* irónico.

En rigor, la etimología de la palabra plantea esta relación compleja y ambivalente, un juego semántico en tanto despliega -a partir de la raíz *topos* (lugar)- dos ideas simultáneas: un lugar ideal, el bien, (eu) que abre el abanico de los semas portadores del anhelo platónico, y su contracara, el morfema *dis* o *contra*, el mal. Por ello, cualquier tratamiento de este tipo de relatos implica necesariamente remitirnos a su otra arista, ya que por ausencia o presencia, el espacio se construye en base a dicha

polaridad. Situación que se hará más visible cuando, en otro tramo de nuestra travesía crítica, nos detengamos en el abordaje de *The Stone Gods* (2007) de la escritora anglosajona Jeannette Winterson, novela que ejemplifica claramente la imposibilidad de separar las fronteras entre tales tipologías, como también delimitarla de la literatura de anticipación, aseveración pronunciada por varios teóricos que se ocupan del estudio del tema y a la que adherimos.

En tal línea de sentido, que explora los presupuestos que han cargado de significación y han normativizado esta clase de relatos, es posible sugerir que –como la novela gótica- el género se erige a partir de un vector fundamental que es el espacio, el *topos* anula- en cierta forma- a *chronos*. Sabemos que la maquinaria chirriante del gótico necesita de los pasadizos, de un inframundo sórdido y fantasmal, de una atmósfera que le dé vida a la irrupción de lo siniestro; en forma análoga, el relato utópico se define a partir de la descripción de un *topos*. *Topos* que, como acertadamente, plantea Raymond Williams (1979), diseña el paraíso, o su contracara, el infierno, paisajes de la esperanza y la desesperanza.¹ Al respecto, resulta oportuno recordar que en la novela gótica por excelencia, *Frankenstein de Mary Shelley*, el locus es el laboratorio del doctor Frankenstein, discípulo de Prometeo -invocado en el subtítulo de la obra- quien “recogía huesos de los osarios, y violaba, con dedos sacrílegos, los tremendos secretos de la naturaleza humana” (1999: 166) quien intentaba, de esta forma, franquear los límites de su propia naturaleza empujado por el deseo de crear vida, soberbia que lo lleva a caer en el más deleznable de los pecados: emular a Dios, pretender erigirse él mismo en creador. No obstante, tal actitud es severamente castigada pues ha rebasado su propia condición, el equilibrio entre todos los seres vivos.

Ese *locus*, ese primer laboratorio, gabinete que nace precisamente de la crisis que deriva del racionalismo secularista, heredero de la Ilustración, y el irracionalismo sobrenatural, de raíz medieval, que surge a través de la estética del romanticismo, representa un estadio pre-moderno, en la medida que anticipa el *topos* que domina gran parte de la producción distópica: el laboratorio de *Brave New World*. El tono, las partituras de los escritores contemporáneos se ocupan, precisamente, de tornar visibles las maquinaciones de una ciencia impregnada por destellos fáusticos, discurso autofundante que pareciera prescindir de otras instancias de índole ética o jurídico-social puesto que provee sus propios marcos de legitimación.² De tales elucubraciones,

¹Figura fundamental de una de las corrientes del pensamiento más vitales de los últimos años, el campo de los llamados Estudios Culturales, el crítico señala en su tratamiento del género que existen *conexiones estrechas y evidentes entre la ciencia ficción y la ficción utópica*, aunque asimismo establece que esta relación no es simple, sino que, por el contrario, las relaciones entre ambos géneros son *excepcionalmente complejas*. Cfr. “Utopia and sciencefiction” en P. Parrinder (ed). *ScienceFiction*. London-New York: Longman, 1979.

² En un trabajo de reciente aparición, la antropóloga Paula Sibilia recupera la hipótesis del sociólogo y epistemólogo portugués Herminio Martins quien se ocupa de analizar las bases filosóficas de las tecnociencias contemporáneas y llega a postular la existencia de dos tradiciones,

un propósito se erige por encima de todo lo demás, propósito que habitaba ya el espíritu del doctor Frankenstein, aunque sus intervenciones se nos antojan, a la luz de los avances actuales, tan torpes, tan bizarras como el monstruo por él creado: trascender la condición de lo humano, tensar los propios límites.

Del laboratorio dieciochesco del doctor *Frankenstein* pasamos a la escena inicial del *mundo feliz*, acunado en la próspera economía norteamericana, escena que describe la sala de fecundación, las decenas de tubos de ensayo que cumplen la función de incubadoras al contener la provisión semanal de óvulos, producto de los ovarios extirpados, "operación voluntariamente sufrida para el bien de la sociedad, aparte el hecho de que entraña una prima equivalente al salario de seis meses" (2000 : 12-13), escena que vaticina el modelo poshumano que circula en las dos novelas de cuño reciente y que resemanizan esta suerte de carga genética, esta placenta artificial, la matrix de Huxley que sigue procreando nuevos formatos de concebir al hombre. Desde esta perspectiva, creo oportuno recordar las reflexiones que vierte Aldous Huxley en un prólogo que acompaña a la reimpresión de su *Brave New World* quince años después de su publicación:

El principal problema planteado en *Un mundo feliz* no es el progreso de la ciencia en cuanto afecta a los individuos humanos. Los logros de la física, la química y la mecánica se dan, tácitamente por sobreentendidos. **Los únicos progresos científicos que se describen específicamente son los que entrañan la aplicación en los seres humanos de los resultados de la futura investigación biológica, psicológica y fisiológica.** [...] El cambio realmente revolucionario deberá lograrse, no en el mundo externo, sino en el interior de los seres humanos (Énfasis mío).

Bajo la égida del dios Ford, los humanos ya no son tales, la manipulación de los genes y de los componentes químicos permiten crear una sociedad completamente alienada; la ciencia se ha aplicado a prescribir la conducta y el cuerpo del hombre; en rigor, como acertadamente advierte el autor, los supuestos avances científicos no se han dirigido a la proyección y puesta en marcha de un prototipo que se aleja de la máquina de vapor o los cohetes capaces de viajes interplanetarios, los sabios se dedican a perfeccionar un nuevo modelo de hombre, a estandarizar el producto humano a partir de un riguroso

la tradición prometeica y la tradición fáustica, líneas de pensamiento que vertebrarían modalidades diferentes de acercarse a la ciencia, de proyectar una voluntad de poder a partir de axiologías dicotómicas. El texto de Shelley, alineado en la primera vertiente citada, sería un ejemplo claro del científico que realiza su trabajo en pos del bien de la comunidad, intentando llevar la luz del conocimiento y del progreso a las clases oprimidas. Por otro lado, el mito de Fausto, representaría el deseo, la gula por el conocimiento, el afán inconmensurable del ser humano que no mide sus propios límites y que a través del pacto satánico, desata las potencias infernales animado sólo por su *hybris* desmedida, ambición que no reconoce fronteras, ciencia que no sería un apéndice de la técnica sino que cobraría el estatuto de una nueva metafísica. *Cfr.* Paula Sibilia: *El hombre postorgánico*. Fondo de Cultura Económica: Buenos Aires, 2005.

sistema de castas. La novela representa la conjetura más lograda de la sociedad capitalista, delinea, con una maestría inigualable de la *imaginación disciplinada* la fabricación de diferentes modelos de seres. Constituye, a mi entender, una bisagra entre la representación extrema de la cúspide de la sociedad moderna y el umbral de la condición que se instaura en la era posmoderna.

Reescribiendo a Lukács: la travesía del locus utópico/distópico. Movimiento I

En sus inicios, el relato utópico pertenece al campo de la filosofía y de las ciencias políticas. Representa, ante todo, una visión de la ciudad ordenada y de una sociedad dominada por la ciudad. La *República* de Platón es un estado-ciudad ateniense, producto de un proyecto consciente, gobernado por la razón humana. El género vuelve a florecer en el Renacimiento, el período en el que el orden medieval se resquebraja y surgen los estados-ciudades o naciones, por ejemplo, la *Utopía* de Moro (1516) es una versión en tono de sátira sobre el caos de la vida de Inglaterra en el siglo XVI, o la *Nueva Atlántida* de Bacon (1627) representa, en confrontación con las ideas aristotélicas, una nueva epistemología de la ciencia, una ciencia experimental, es decir, pensada para mejorar la vida del individuo. Si bien ambos pensadores parten de la idea de una comunidad ideal, promueven dos modelos distintos en tanto acentúan la diferencia entre una sociedad que se transforma a través del esfuerzo humano -la llamada Utopía humanista- o bien el relato que ejemplifica la Utopía científica, es decir, un modelo de sociedad liderada por los científicos.

No obstante, como ya se ha señalado, a partir de la publicación de *Frankenstein* surge la duda en torno de los beneficios derivados de la aplicación de los avances tecnológicos. Violento resquebrajamiento del *statu quo*, este texto recupera y deconstruye la visión utópica de las profecías de Bacon. Golpe de dados, asesinato del Iluminismo europeo, el monstruo tiene voz, la palabra nombra aquello que todavía permanecía en las sombras, lo que las heroínas de Jane Austen todavía no podían atisbar o, a lo sumo, aquello de lo que la protagonista Catherine Morland en *La abadía de Northanger*, se burla a través de dispositivo paródico apuntado a los clisés del género.

Si, como expresa Terry Eagleton (2009), el territorio de la novela posee la capacidad de engullir todo lo existente, de hacer de la mezcla su propio *modus operandi*, debemos señalar que la novela de Mary Shelley resulta ser un buen ejemplo ya que la utopía de base científica deja el territorio del discurso político para ingresar definitivamente en la órbita de la ficción. La poderosa metáfora que plantea el texto trasvasa los marcos de los géneros literarios tradicionales que la encuadran ya en una novela gótica, ya en una novela realista (Levine, 1981), o en un thriller existencialista (Frye, 1957), convirtiéndose, de esta forma, en una *verdadera bisagra epistemológica* que anuncia la agonía de un Prometeo, de una construcción de lo humano que se torna cada vez más incierta, más difusa y problemática, situación que se agudiza a partir de la conciencia de lo que, siguiendo a Foucault, se ha llamado la Episteme de lo Mismo, el

desmembramiento de una sola forma de entender lo humano. En nuestras tierras, la propuesta más innovadora es la de José Amícola (2003) quien recupera y profundiza el abordaje de Gilbert y Gubar (1979) al inscribirla dentro de lo que él denomina el modo gótico: territorio *gender*, espacio de tematización de lo femenino frente a la novela de aprendizaje de urdimbre masculina

Desde esta perspectiva, considero que si bien la crítica se ha detenido en numerosas aproximaciones a la obra de Mary Shelley y como he señalado la han rotulado de diversas maneras, todavía hoy despliega su inagotable capacidad de activar los resortes del modo gótico, pero, en forma simultánea, torna visible y describe el campo científico de la época, los hallazgos y experimentos que se estaban llevando a cabo, el paso del alquimista del medioevo al actual hombre de ciencia. Por lo tanto, esta línea de sentido permite que la novela también albergue una cosmovisión realista. Para sostener tal afirmación, me permito parafrasear a Terry Eagleton cuando, en su abordaje crítico de la producción narrativa de Virginia Woolf, encasillada en la denominada "novela impresionista", es decir, en abierta confrontación con la novela realista cuya representante más ilustre es Jane Austen, el crítico señala que la poética de Woolf también podría ser encuadrada dentro del realismo. Ello en tanto consideremos que el arte se ocupa de "ver las cosas tal como realmente son", y que este propósito se cumple en la descripción de la vida interior, no en la focalización de la realidad externa, axioma básico de la cosmovisión realista ortodoxa. Por lo tanto, Eagleton llega a postular que la visualización de los dramas interiores, esa suerte de abordaje fenomenológico del devenir de la psiquis, en suma, el funcionamiento de la mente mientras se deja en suspenso la realidad cotidiana -acto que desencadena la exploración de la subjetividad, sentimientos y axiología de las mujeres- pasa a entenderse como un arte-paradójicamente-realista.

En forma análoga, creo importante señalar que la novela de Shelley reduce considerablemente su significación si la leemos desde una de sus aristas, el modo gótico, puesto que constituye el umbral que recupera la mitología de la antigüedad, en especial, a través de la alusión al titán Prometeo -tan popular en el Panteón de los artistas románticos- como el mito de Narciso, y también crea -cuestión no menor- el primer mito de la Modernidad. La presencia del mito en la matriz novelesca así como su capacidad de recrear las controversias en torno de los descubrimientos y avances de la ciencia de su tiempo, me llevan a situarla como un hiato, un relato fundacional, un texto que recupera la tradición grecolatina dentro del Olimpo de la estética romántica, pero que también se erige en heraldo de la escritura posmoderna. Texto posmoderno *avant la lettre*, escurridizo e inclasificable como algunas de las producciones contemporáneas, sobre todo cuando advertimos que después de las primeras utopías "puras", el campo de la literatura de anticipación y sus hermanos de sangre, las utopías y las distopías, conservan la marca del mestizaje, de la hibridación de matices, texturas y discursos presentes en este relato.

Retornando a las consideraciones en torno del género de la novela y a la travesía de las distopías y utopías al campo de la literatura, resulta significativo mencionar que ha transcurrido casi un siglo desde que Lukács escribe su *Teoría de la novela*. En 1914, Alemania ya estaba desgarrada ante la inminencia de una guerra que, a los ojos del pensador, no presagiaba la victoria. Tampoco el frente opositor representaba un halo de esperanza. En ese contexto de desesperación, el teórico esboza algunas ideas en torno del género que, ante un horizonte tan incierto como aquel, resultan útiles para acercarnos a los vínculos que se trazan entre las modificaciones de las condiciones epocales y el hecho literario, efectos que se perciben en las distopías y utopías de cuño reciente.

Recordemos que, a través de la creciente influencia de la estética hegeliana, Lukács abandona el neokantismo de Simmel y Max Weber para postular un enfoque histórico del hecho literario. Visión que se plasma en algunas ideas vectores que quisiera desplegar. Una noción fundamental es el concepto de que el proceso que constituye la forma interior de una novela es el viaje del individuo problemático hacia sí mismo, hacia su conocimiento. Ese proceso es una búsqueda, búsqueda que se instaura en tanto existe la conciencia de la grieta, de la fractura entre el individuo y el mundo. Recordemos que Lukács vuelve a leer la *Poética* de Aristóteles y formula sus teorizaciones partiendo de la epopeya antigua y en la analogía, describe cómo ese héroe de la épica se trasmuta en un individuo problemático, incapaz de ser el portavoz de su comunidad. En rigor, una de las ideas centrales de la postura luckacsiana que me interesa señalar es el hecho de que el sentido de la vida es un problema, en consecuencia esa idea de totalidad vital y concluida en el mundo antiguo se ha perdido y el teórico postula que el arte podrá hablar de las fisuras, de las grietas, de los abismos que se abren entre el sujeto y el mundo.

A pesar de que –según sus propios contemporáneos lo han señalado– el teórico esboza una fenomenología de la novela realista y descarta cualquier manifestación del arte experimental o vanguardista, plantea la fractura de manera acertada, ya que esta situación de extrañeza entre el individuo y su mundo es el axioma que se reescribe una y otra vez en cada distopía que abordamos.

El concepto de individuo en Luckács posee el ADN del cogito cartesiano, es decir, la razón sigue siendo el presupuesto epistemológico que lo funda y, por ende, se sostiene la creencia en una serie de abstracciones que materializan la ideología del progreso con respecto a la ciencia, la historia y la moral social e individual; no obstante, el texto luckacsiano sigue siendo un terreno fértil porque las distopías contemporáneas se ocupan de imaginar y describir esa situación de exilio, de extranjería, aunque por cierto, el horizonte del siglo XX y los inicios del XXI se alejan definitivamente de la pérdida del humus de la epopeya antigua a la que hace alusión el estudioso alemán cuando aborda circunstancias histórico-sociales tan diversas y alejadas en el tiempo.

En la actualidad, más allá de las polémicas en torno de la existencia de una nueva condición o un momento-otro de la modernidad, condición que algunos llaman posmodernidad, resulta innegable que el tipo literario descrito en la *Teoría de la novela*, ha estallado en múltiples pedazos. También, el mundo que asoma en estas novelas tiene otras características; sin embargo, aparece la idea del naufragio, del páramo, de la isla, idea que plasma la desolación, los despojos, la nostalgia de una armonía que ya no existe.

Me interesa detenerme en tres manifestaciones del abordaje del género en los últimos años, textos que permiten trazar un estado de la cuestión y que expresan, a través de operaciones escriturarias diversas, la marca de la hibridación genérica y sexual, la oscilación entre la denuncia social y la literatura fantástica.

El caso Belli: Una utopía que se reescribe en clave latinoamericana

Come, my friends.
Tis not too late to seek a newer world.
Push off, and sitting well in order smite
The sounding furrows; for my purpose holds
To sail beyond the sunset, and the baths
Of all the western stars, until I die.
Ulysses, Lord Alfred Tennyson (1833)³

No resulta un dato menor, azaroso que el epígrafe que da inicio a la novela *Waslala* de la escritora nicaragüense Gioconda Belli, publicada en 1997, sea un poema que evoca la dimensión mítica en la figura del héroe, de aquel que se define y se encuentra en el viaje, en la búsqueda de un lugar que es retorno y nuevo nacimiento. Ese deseo es el que habita en el *topos* del viaje como búsqueda de un *newer world*, mundo que se llamará Waslala en clave hispanoamericana y que en el texto *The Stone Gods* de Jeannette Winterson se denominará el Planeta Azul, motivo que comparten ambos textos.

Tal deseo vincula a la autora con los Cronistas de Indias, con los primeros viajeros, fundación mítica que se reescribe una vez más en Macondo, tensión inaugural que Gioconda Belli evoca desde una perspectiva diferente. En el entramado ficcional no predominan los sucesos extraordinarios, no ocurre una peste capaz de arrebatar el

³ [...] Venid amigos míos./No es demasiado tarde para buscar un mundo nuevo./Zarpemos, y sentados en perfecto orden golpeemos/los resonantes surcos, pues me propongo/navegar más allá del poniente y el lugar en que se bañan/todos los astros del occidente, hasta que muera./ (La traducción es nuestra) También creo pertinente citar el siguiente verso del poema puesto que alude a las *Islas felices*, es decir, a la cuestión que nos atañe, la construcción del espacio utópico: “Es posible que las corrientes nos hundan y destruyan;/es posible que demos con las Islas Venturosas”.

sueño ni nacen niños con cola de cerdo, por el contrario, dos de los personajes principales son el poeta José Coronel Urtecho, “un maestro de generaciones de escritores nicaragüenses”, quien llegó a leer los primeros capítulos de la novela y su esposa María Kautz, y el hecho fundamental que se narra, la contaminación por radioactividad en el basurero del poblado de Engracia está basado en un suceso real que tuvo lugar en la ciudad brasileña de Goiania, en septiembre de 1987. Aunque el relato se sitúa en el futuro porque se alude, por ejemplo, a la desaparición física de los libros, a su existencia virtual en el mundo del Norte, también se advierten ciertos destellos de realismo mágico, al caracterizar a este poeta a través de la vitalidad de sus casi cien años, quien dialoga con su esposa muerta (signos evidentes que rinden homenaje a la genealogía de los Buendía) o el narrador describe, sin asombro, un río del cual saltan, como peces, los recuerdos más lacerantes atesorados por el alma, gestos inequívocos a través de los cuales Belli une su voz a la herencia recibida y se interna en el espacio utópico reivindicando una tradición literaria y una escritura que hace visible su espesor de denuncia política.

El mundo se halla dividido en dos zonas: el Norte, desarrollado y rico, y el sur, donde se ubica Faguas, una metáfora de Latinoamericana que se acerca siniestramente a lo que hoy constituye nuestro presente. A este país imaginario, llegan las armas y los objetos en desuso, se cultivan las drogas ilícitas como la filina, una especie de híbrido entre la marihuana y la cocaína, y desde allí se trasladan cargamentos de órganos humanos, “*terras incognitas*, malditas, tierras de guerra y epidemias”, tierras que se han convertido en “pulmón y basurero del mundo” (17).⁴ Sumido en la desesperanza, sólo respira a través del anhelo por volver a encontrar un paraje mítico, una quimera, “una especie de puerta invisible” (104) que “redimiría a Faguas de su maldición bélica” (473). Ese lugar *que no es*, una verdadera “ranura” en el tiempo y el espacio se llama Waslala cuyo significado, en lengua aborigen, es “río plateado”. Rodeado por los ceibos, árboles sagrados de los mayas, al lado de un arroyo, entre las montañas, es el fruto de un grupo de poetas quienes “deciden crear un modelo de sociedad totalmente nuevo y revolucionario” (50).

El abuelo de Melisandra, la protagonista de la novela, don José, fue parte del grupo. Un nuevo Quijote, confunde las fronteras entre la realidad y la ficción, y pertrechado con la lectura de una literatura humanista de cuño utópico emprende el camino de un ejercicio desafiado. “Mis fantasías me llevaron a salir en búsqueda de molinos de viento” (50) dice y el sueño visionario del grupo se materializará en Waslala. El discurso de don José evoca el tiempo de la fundación de la comunidad ideal imaginada por Tomás Moro, de cómo se gesta esta primera célula social, uno de cuyos axiomas es la eliminación de la propiedad privada y la administración de un tiempo destinado al ocio, a favorecer actividades que promuevan el desarrollo de la creatividad y la inteligencia, Don José

⁴Todas las citas pertenecen a Belli, Gioconda, *Waslala. La búsqueda de una civilización perdida*. Buenos Aires: Seix Barral, 2009.

advierte, con temor, que el experimento tal vez sea devorado por sus propios cimientos, que se convierta en una “fortaleza inexpugnable” (54), que su carácter liberador y popular se disuelva en un signo radicalmente opuesto⁵.

En una entrevista periodística, la autora define a Waslala como *el lugar de la esperanza* ya que⁶ Gioconda Belli construye su quimera en sintonía con los ideales humanistas y de urdimbre romántica, apartándose, en consecuencia, de otras formas de la utopía, en particular, la formulación bosquejada por Francis Bacon (1627) con *La Nueva Atlántida*, a partir de la apología de la ciencia aplicada.

Gioconda Belli, admiradora confesa de Gramsci, evoca en Waslala “la fuerza de la idea como motor de la historia”, al diseñar un mundo alternativo capaz de proveer el bienestar físico y moral, en el que los gobernantes-como en la *República* de Platón, sean los poetas, los filósofos, pero la utopía fracasa. Los padres de Melisandra, impulsados por el ideal, la abandonan. La novela narra la búsqueda del espacio utópico pero también es la búsqueda del fundamento de su existencia, es, también, arribar a la certeza de que la consecución del ideal implica el sacrificio de los seres queridos. Melisandra encuentra a Waslala, encuentra a su madre y también descubre que la comunidad no pudo reproducirse, que el espacio utópico generó su propia devoración tornándose estéril.

El caso Houellebecq: el asesinato del cristianismo a través de la religión del ADN

La posibilidad de una isla se escribe junto a, en diálogo con la *Biblia*, a mi entender, el texto de mayor peso simbólico en Occidente.⁷ La estructura de la novela, la disposición de los materiales y de las voces narradoras imitan, *en un sentido malicioso*, provocador, el formato del Libro de los Libros, aunque las similitudes entre ambos se constituyen, al

⁵ En el Libro II, 104, Tomás Moro advierte que “Mientras aquella (la propiedad privada) subsista, continuará pesando sobre las espaldas de la mayor y mejor parte de la humanidad el angustioso, inevitable azote de la pobreza y de la miseria”. Cfr. Tomás Moro (1516). *Utopía*. Barcelona: Planeta, 2003. Trad. Joaquín Malafre Gavaldá.

⁶ “Es una representación emotiva mía. Después del triunfo de la revolución, mi primer viaje al interior del país fue hacia esa zona. En tiempos de la lucha contra Somoza, Waslala era un cuartel muy fortificado de la guardia nacional, el territorio mítico de la guerrilla, la puerta a la montaña, donde estaba la esperanza”, Ross Yasmin, “Entre la nada y la utopía”. En: *Semanario Brecha*-Montevideo <http://www.elcastellano.org/gioconda.htm>.

⁷ Resulta útil recordar las siguientes líneas pertenecientes a un texto fundamental para abordar este procedimiento escriturario: “Los lenguaje introducidos (y sus horizontes socio-ideológicos) reconocidos oficialmente, autoritarios son desenmascarados y destruidos como falsos Para ser importante y productiva, la parodia ha de consistir precisamente en una estilización paródica, es decir, tiene que re-crear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene su lógica interna y descubre un universo especial, ligado indisolublemente al lenguaje parodiado” (180) Cfr. BAJTÍN, Mijai. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Editorial Taurus, 1989.

mismo tiempo, en las huellas de la diferencia. Diferencia que la productividad de la burla encarna. La novela vuelve a probar su capacidad de engullir todo, su cuerpo multiforme, al vestir el traje de una nueva reescritura del realismo decimonónico propio de la *Comedia humana* balzaquiana o al contener disertaciones religiosas, reflexiones metafísicas y apuntes de las últimas teorías cognitivas y neurológicas. No obstante, este artículo apunta a desnudar el dispositivo paródico, dispositivo dominante que erige a la novela de anticipación en una mordaz alegoría de un mundo vacío de espíritu, sin dioses tutelares que lo protejan.

El texto se organiza en tres partes: el COMENTARIO DE DANIEL, 24, el COMENTARIO DE DANIEL, 25 y el COMENTARIO FINAL, EPILOGO. Las primeras páginas, desplegadas fuera de estos segmentos, se vinculan con el desenlace de la historia, puesto que la voz narradora que abre y cierra la novela es la de Daniel 25, el neohumano, quien recupera y toma como objeto de estudio el comentario de su predecesor, Daniel 24, sobre la vida de Daniel 1 y sobre los efectos que esta lectura provoca en la vida de ambos. A su vez, los clones mantienen relaciones virtuales con otros pares como Marie 22 o Ester 23, continuadoras de sus respectivos linajes. El plano de la enunciación que básicamente se constituye a partir de estas tres voces narradoras se despliega en dos momentos claramente marcados. El presente que ingresa en la configuración del mundo distópico, el mundo de los neohumanos acosados todavía por hordas tribales, mirada de Daniel 24 y Daniel 25. Por otro lado, surge la evocación del pasado a través del testimonio de Daniel 1, pasado que coincide con nuestra época, con el presente del lector de la novela. El efecto de lectura que se genera es en extremo siniestro, desplegando la interpretación freudiana del término.

Los comentarios de los dos clones versan sobre el relato de vida de Daniel, una suerte de apóstol de una religión basada en el culto a los Elohim, seres extraterrestres responsables de la Creación, nueva reescritura del Génesis, religión que da origen a una especie que ha reemplazado a la humana; no obstante, todavía persisten ecos del pasado en *los salvajes*, hombres prehistóricos, descriptos como más cercanos a las bestias que como antecesores del *homo sapiens*

Resulta evidente que se presenta la vida de Daniel con el estilo de los versículos bíblicos. Este decide contar los hechos que él ha presenciado, es decir, da testimonio de los orígenes de este credo, del proceso de institucionalización de la iglesia, de la construcción del dogma esencial –la encarnación– y de cómo, a la manera de Lázaro o del mismo Jesucristo, se inventa un profeta reencarnado en otro cuerpo, cuerpo que resulta ser el de su hijo biológico. Defensor entusiasta de una sexualidad libre, sin ataduras, en relación con su propio usufructo, el líder es asesinado por la pareja de la adepta elegida para llevar a la práctica tal imperativo. Su círculo íntimo decide fraguar el mito de la reencarnación en el cuerpo de su hijo biológico, desconocido para los fieles puesto que la paternidad representa un valor que se deconstruye en la ortodoxia postulada. El simulacro resulta exitoso y gracias a esta estratagema la secta cobra un impulso enorme que la lleva a expandirse rápidamente y conquistar los territorios de las

religiones tradicionales. La promesa, clave de su propagación, es el anuncio de un nuevo evangelio basado en la reencarnación, el acceso a la inmortalidad a partir de un cuerpo joven. Todos estos aspectos parodian el discurso religioso en general –se habla del mercado de las sectas en algún momento– pero, en rigor, los dardos apuntan al cristianismo como ha quedado expuesto.

Han pasado dos milenios y la mirada retrospectiva de Daniel 25 da cuenta de la forma de vida neohumana, condensada en las máximas siguientes:

Si queríamos preparar el camino de los Futuros, antes teníamos que seguir a la humanidad en sus flaquezas, sus neurosis, sus dudas; teníamos que hacerlas completamente nuestras para superarlas. La rigurosa duplicación del código genético, la meditación sobre el relato de vida del predecesor, la redacción del comentario: ésos eran los tres pilares de nuestra fe, y no habían sufrido cambios desde la época de los fundadores⁸ (164).

Siguiendo los pasos del ideal de vida cristiano, los clones dedican sus días al estudio, a la meditación en torno de las fragilidades, las *flaquezas* de sus antecesores. A la manera de los monjes del medioevo, aislados en monasterios virtuales unipersonales –puesto que la organización en grupos es vista como uno de los factores que condujeron a la extinción de la especie y los que todavía la ejercen son los salvajes–, los neohumanos practican una especie de ascetismo, de despojamiento de las emociones y de todo aquel impulso –en especial, el sexual– que implique la pérdida de control, el desequilibrio. Producto de los avances en la manipulación del ADN, el nuevo modelo humano es creado a partir de una rectificación del código genético, de manera tal que se introduce el sistema fotosintético privativo de los vegetales a fin de facilitar la utilización directa de la energía solar y eliminando, de esta forma, los sistemas digestivo y excretor, causantes de un desgaste considerable del organismo.

Dentro del círculo de Elegidos, el Sabio es el científico que alumbra esta reformulación de la especie, creando un reino nuevo, híbrido entre la esfera vegetal y la animal. Luego de un cierto tiempo, sobreviene una especie de muerte virtual puesto que otro clon toma el lugar de su antecesor, a través de la implantación del mismo código y con el mandato expreso de seguir con los *Mandamientos* de la fe, perpetuando, *ad infinitum*, el linaje de cada uno de los ADN originales.

En la formulación del modelo cobra una especial importancia lo que se denomina el *relato de vida*, ya que, además de la base genética, se postula la necesidad de dotar –a través de las conceptualizaciones lógicas de Pierce– al ser de una personalidad, constructo creado a partir de la intervención de la memoria, memoria cuyo soporte cognitivo es el lenguaje. En palabras de Daniel 24: “De hecho, este crucial avance

⁸ Todas las citas pertenecen a la edición de la novela de Alfaguara, Buenos Aires, 2005. Traducción de Encarna Castejón.

lógico llevaría, curiosamente, a la rehabilitación de una forma antigua, en el fondo bastante cercana a lo que antaño llamaban **autobiografía**" (26).

La sonrisa que asoma en los labios del lector surge del cruce de contextos diferentes, por no tildarlos de antagónicos. Veníamos desplazándonos en una hoja de ruta que señalaba la Edad Media –los guiños a Eco son notorios– materializada a través de un género discursivo –una disciplina en términos foucaultianos–: el *comentario*, es decir, la explicación de una verdad, una paráfrasis en torno de un sentido acabado, enunciado que coagula, ratifica el principio de *auctoritas*, verdadero fundamento de la *episteme* clásica. Del contexto medievalista aterrizamos intempestivamente en el imaginario moderno a partir de esta maniobra de condensación/traducción que homologa y al hacerlo, tergiversa, el relato de vida con la autobiografía. La hagiografía, la vida de los santos, se constituyó en uno de los géneros más exitosos durante el esplendor del imperio del catolicismo, debido al propósito implícito en su misma génesis de divulgar la santidad, la vía de alcanzar la salvación, la purificación del alma; tales fines se disuelven en el género autobiográfico, escritura que no obedece a otro principio fuera de la cristalización de una vida, desprovista de cualquier fundamento que se relacione con una dimensión de trascendencia. La operación de identificación entre ambos géneros discursivos provoca el choque entre la visión teocéntrica y cristiana del mundo con otro recorte que se instaura a partir del Humanismo y del Renacimiento, el antropocentrismo, y que esta novela, como pretendemos demostrar, reformula.

Houellebecq diseña esta revisitación del pasado para delinear su visión, su recreación del futuro -quizá uno de los grandes hallazgos de la novela- a fin de provocarnos este efecto de extrañamiento posmoderno. Lo alto y lo bajo, el mito y el logos, la ciencia y la fe se confunden y danzan al unísono. Dios y hombre, hombres que juegan a ser dioses, el monje del medioevo trasmutado en un clon y, sobrevolando la escena, surge la voluntad del individuo, el Narciso moderno que contempla su propia imagen reflejada en la pantalla, sustitución del arcaico estanque.

Ciertamente, yo era un agudo observador de la realidad contemporánea; lo que pasa es que me parecía tan elemental, pensaba que en la realidad contemporánea quedaba tan poco que observar: habíamos simplificado tanto, aligerado tanto, roto tantas barreras, destrozado tantos tabúes, tantas esperanzas equivocadas, tantas aspiraciones falsas, **realmente quedaba tan poco...** [Énfasis mio] (21).

El diagnóstico mide la poca sustancia, la evanescencia de un humanismo, los últimos estertores de la cultura, del pensamiento de Occidente. Los pasajes a cargo de Daniel 1, *alter ego* del autor, se constituyen en una ácida radiografía de la sociedad de la Francia actual. No en vano Balzac y Baudelaire circulan por estas páginas, aquellos artistas que se atrevieron a denunciar la hipocresía del reino de los burgueses, a hacer visibles los harapos debajo de las levitas y el oro de los uniformes. La *Comedia humana* que pretende reescribir Houellebecq rinde culto a ciertos dioses que ya eran populares en los tiempos del advenimiento del capitalismo, como, por ejemplo, el poder del dinero o

la consecución maquiavélica del éxito. Otras deidades, en cambio, son de manufactura reciente: la juventud, la levedad de los sentimientos, por citar sólo a algunos.

¿Qué valores pierden peso? ¿Qué ideales se *aligeran*? Marshall Berman (1988) toma una bella frase acuñada por Karl Marx: *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, y con ella titula un ensayo en torno de las características de la era moderna, rasgos que esta frase condensaría. La idea de levedad se asocia, también, a los nuevos inventos, como la luz de neón y el gas, símbolos de una época que se inicia. El intelectual, el escritor-otra versión del *flâneur*- revuelve el estiércol de la urbe parisina y saca a relucir los restos de esta humanidad *light*.

La familia, la relación conyugal es uno de los baluartes que se desvanece. El procedimiento utilizado es el destronamiento, la profanación a través de la puesta en escena de otro clisé del imaginario burgués. A partir de la famosísima frase *el perro es el mejor amigo del hombre* se genera una hipérbola, una hiperinflación semántica de la imagen, cuyo resultante es el desplazamiento de los vínculos con otros seres humanos –mujer, hijo este– en tanto que la mascota pasa a ocupar un lugar de privilegio, se erige en el único ser al que Daniel realmente ama y del que verdaderamente se hace cargo.

Demolida la individualidad, transparentada la falsedad de su “verdad”, el ser queda reducido a un instructivo, a un catálogo de uno de los aparatos emblemáticos de la era tecnológica. El gesto paródico promueve, en definitiva, el retorno de recetas añejas, que creíamos ya obsoletas. Quizá, en aras de entablar un diálogo con el texto fundacional del género, *Brave New World*, Michel Houellebecq deja la puerta abierta para la irrupción de una flagrante *remake* del behaviorismo. El proceso de la subjetividad se resuelve en un repertorio de conductas previamente pautadas. Sin embargo, el modelo falla, algo no fue previsto y el último clon, Daniel 25, contaminado por la lectura del relato de vida del apóstol, decide transgredir las normas y abandonar su abadía virtual. Sale en busca de la *isla*, vocablo que, por un lado alude a la isla en la que se gestó el advenimiento del profeta, una suerte de Jerusalén en la religión de los elohimitas, pero cuya significación, en rigor, alcanza mayor iridiscencia que la denotación de un tiempo y lugar específicos: la isla representa la última vuelta de tuerca de la escritura. Metáfora de una humanidad o poshumanidad que gira en el vacío. Nostalgia de una Edad de Oro que ya ni siquiera tiene un peso, una figura, una aroma definido.

La mirada distópica roe su propio colmillo. Como otro de los clones, Marie 23, Daniel 25 se aventura fuera de la comunidad abstracta, desprovista de pasiones y sobresaltos para experimentar lo real, quizá con la ilusión de encontrar la posibilidad de experimentar el sentimiento más fuerte que estalla en los escritos de Daniel 1, el amor, la posibilidad de ser en relación con el encuentro del otro, un semejante. La matriz de la distopía se transmuta en su reverso positivo, la lejana Arcadia; la ficción especulativa, reescritura del Génesis, delinea un nuevo Adán cuyo clamor, en soledad, actualiza

nociones del hombre acuñadas por los *pater* de nuestra civilización: retorno del hombre aristotélico, el *zoonpolitikos*, el hombre que se construye como tal a través de la interacción con sus pares.

El caso Winterson: The Stone Gods y la hibridación de los géneros literario y sexual

En "La casa de Salomón", Tomás Moro postula que se llegará a un estado de armonía a través de la conquista de la naturaleza, por ende, el propósito fundamental será extender el dominio, el control del hombre sobre el universo, y para lograr tal empresa el primer lugar de las acciones humanas deberá ser ocupado por la introducción de famosos descubrimientos. La ciencia se eleva como la panacea, verdadera tabla de salvación que nos transportaría a la otra orilla, a ese lugar deseado, ideal, postulaciones que -como veremos en el paisaje utópico/distópico que pinta Winterson- asumen la imagen metafórica del naufragio, nombre de la ciudad imaginaria en la que habita su protagonista Billy Crusoe, indicios que señalan, sin eufemismos ni atenuantes, la imposibilidad de llegar a las Islas Felices.

Siguiendo la estela de Aldous Huxley, el primer capítulo de la novela de Jeannette Winterson narra el descubrimiento de un nuevo mundo, el Planeta Azul, única alternativa para el agonizante Orbus, una sociedad en el cual "La Dinastía del ADN" ha permitido una recodificación satisfactoria, que la edad sea considerada un "error de información". Un ícono de este tiempo es Little Señorita, estrella del pop que ha elegido permanecer en unos eternos 12 años. No existen más los cumpleaños, el día de la celebración es aquel en "que nos refaccionamos genéticamente". En este mundo, se conjuga la "r de Robot" y dentro de las posibilidades, se presenta la primera Robo Sapiens-"she is like a prophet, she's like a thing out of Dante, she's Oz, she's Medusa, she's Winnie, she's God" (158-9)⁹.

La protagonista es una científica, Billie Crusoe, versión en sintonía distópica del personaje de De Foe, quien entabla una relación amorosa con Spiker, la Robo Sapiens *agenciamiento maquinico, rizoma*-como lo bautizaría Deleuze- relación que se inscribe, a mi juicio, en un territorio mucho más subversivo que el *cyborg* al postular un nuevo paradigma de la subjetividad dentro del campo de la literatura de la ficción especulativa. Surgen interrogantes tales como: ¿qué se entiende por humano? o -para decirlo de otra forma- ¿qué de humano hay en el hombre? ¿Cómo se relacionan la vida natural y la artificial? La fascinación por el otro, por este polo que se despliega en torno de la vida artificial y su correlato, el humano, alcanza un notable lirismo, una profunda vertiente metafísica -ecos de los versos de John Donne o de William Shakespeare que

⁹ Las citas pertenecen a Winterson, Jeannette *The Stone Gods*. London: PenguinBooks, 2007. En algunas ocasiones nos remitiremos a nuestra traducción en español: "ella es como un profeta, es como algo salido de Dante, es Oz, es Medusa, es Winnie, es Dios".

se escuchan en este mundo hipertecnológico- porque las preguntas en torno de la condición del hombre se repiten una y otra vez, según postula Winterson. Recreando el diálogo socrático, Spike/Dios conducirá a la científica desposeída de toda sabiduría, la vulnerable Billie, a la verdad. El cambio de perspectiva es radical. “Podrías aprender de nosotros”, le dice Spike, ya que el Homo Sapiens es: “una especie en peligro”, frase que sintetiza uno de los temas centrales que se repite en los tres hilos narrativos de la novela –en cuyo juego especular luego me detendré– y que pone en escena no solo un posicionamiento diferente en torno del sujeto sino también en relación con el medio ambiente.

Por un lado, si bien algunos sostienen que la ciencia ficción se definiría a partir de tres aspectos: la autonomización, la estetización y la despolitización de la utopía, otros pensadores como Frye y Williams plantean, por el contrario, que la ciencia ficción lleva a cabo la tecnologización más perfecta de la utopía. Los mundos imaginarios de Orbus y del Planeta Azul son ejemplos de las alternancias, del diálogo complejo entre “un relato en futuro puesto en pasado” (Link, 1994: 9) y los posibles futuros, dejando al descubierto el carácter provisorio de las categorías de género literario y sexual ya que – para mencionar una de las líneas más endebles– la escritura hace visible que el *modo utópico* conlleva –desde su génesis– una *intencionalidad política* y que en tal proyecto alternativo se manifiestan las pulsiones básicas del ser humano y del ser artificial, pulsiones que para la autora serían básicamente el amor, la muerte y la palabra.

Volviendo a la estructura, el segundo capítulo de la novela, nos traslada a la isla de Pascua, al domingo 13 de marzo de 1774, y se inicia con un fragmento en cursiva perteneciente a los *Diarios* de viaje del famoso navegante el Capitán Cook, fuente a la cual recurre la autora para conjeturar que un tal Billy Crusoe, tripulante del barco es abandonado en esa isla y sobrevive gracias a la ayuda de Spikker, un mestizo, producto de la unión de un marinero holandés y una nativa (nuevamente se actualiza la mezcla, el intercambio de seres diferentes) y por supuesto, Billy y Spikker se enamoran. En su idioma original la novela se llama *The Stone Gods* porque en esta isla los ídolos de piedra resultan ser un símbolo de la especie. Como otra versión del mito de Sísifo, el protagonista se interroga: “Is it to be believe that an island abundant in all things necessary has been leveled to this wasteland through the making of a Stone God and then by his destruction?” (133)¹⁰ Juicios que plantean, una vez más, la inutilidad de las acciones humanas, la pulsión de muerte, por lo tanto, los ídolos se erigen en la

¹⁰ “¿Habrà que creer que una isla en la que abundaban todas las cosas necesarias ha sido reducida a esta tierra baldía por intervención de un Dios de Piedra y luego por su destrucción?” No resulta un dato menor la intervención semántica e ideológica del traductor y de la editorial española Lumen, quienes optan por llamar a la novela desde su modulación utópica, el Planeta Azul, cuando, en rigor, la autora enfatiza la pulsión de muerte a la que hemos aludido, en la imagen de *the Stone Gods*. Tal acción “traiciona” a nuestro entender el sentido del paratexto y de la novela en su conjunto.

metáfora del sinsentido, del absurdo de la condición humana, de su capacidad para aniquilarse una y otra vez.

Finalmente, arribamos a los dos últimos capítulos y allí el lector tambalea y advierte que el viaje de la escritura toma otro rumbo, que las coordenadas de tiempo y espacio no eran las que él creía, que la nave transita hacia otros destinos. Estamos en el mundo de la tercera posguerra y la protagonista Billie encuentra en el metro una novela llamada *The Stone Gods*, la novela que acabamos de leer. Audaz puesta en abismo, la escritura necesita hablar de la escritura, la ciencia ficción necesita crear otro mundo alternativo dentro de ella, mundo alternativo que también incluye un planeta nuevo, su anverso, otra esperanza en el paisaje de la desesperanza. Más tarde se nos dirá que fue ella, Billie, *alter ego* de Winterson, la voz autoral, que las páginas están sueltas para que alguien las reescriba. La novela, llamada también, “un mensaje en una botella”, es la señal para una humanidad que está perdiendo el rumbo. El juego de espejos sigue funcionando. Por tercera vez, asistimos al encuentro de Billie y Spike, un robot compuesto solamente por una cabeza, la última invención del hombre que tendrá por misión controlar que la humanidad no se autodestruya; por supuesto, también se entabla una relación amorosa con la robot.

La escritura de Winterson plantea dos imágenes poderosas: los Dioses de Piedra, símbolos de la siniestra pulsión de muerte que habita en la especie humana, capaz de convertir cualquier paraje, esta tierra u otros planetas, como Orbus, en un páramo, *the waste land*, en tierra baldía -resuena T.S. Eliot- y como reverso, el Planeta Azul. No obstante, la bitácora que traza Winterson navega por mares más profundos. Recala en Shakespeare, en Donne, en innumerables voces de la literatura anglosajona para decirnos que la existencia es el único viaje, que más allá de los mundos y las épocas, el ser humano es un eterno viajero: “The Ship, The Crew, The Voyage, and what am I but a Ship in Little, and above me the white throat of a winged bird?”¹¹(132), metáfora bellísima que alude al alma.

Un *leitmotiv* recorre una y otra vez la escritura de Winterson:

The new world-El Dorado, Atlantis, the Gold Coast, Newfoundland, Plymouth Rock, Rapanui, Utopia, Planet Blue [...] Spied through a glass darkly, drunken stories strapped to a barrel of rum, shipwreck, a Bible Compass, a giant fish led us there, a storm whirled us to this isle. In the wilderness of space, we found... (238)¹².

¹¹ “El Barco, La Tripulación, El Viaje y ¿qué soy yo sino un Barco en Pequeño y sobre mí la blanca garganta de un pájaro alado?

¹²El Dorado, Atlantis, la Costa de Oro, Terranova, Plymouth Rock, Rapanui, Utopia, el Planeta Azul. Hallados por casualidad, espionados a través de un oscuro cristal, ebrias historias atadas a un barril de ron, naufragio, una Brújula Bíblica, un pez gigantesco nos llevó allí, una tormenta nos lanzó contra esta isla. En la inmensidad del espacio, descubrimos...

El lector descubre el mensaje en la botella, la posibilidad de la esperanza, esperanza que ocurrirá cuando: "someone finds that the stretch of the body-beloved is the landmass of the world" (110)¹³.

Reescribiendo a Lukács. Los paisajes de la esperanza y la desesperanza: más allá de lo humano. Movimiento II

La ficción especulativa, las modulaciones en tono distópico y utópico son andamiajes, un decorado, la escenografía del drama verdadero es la condición humana, y en esa travesía Winterson convoca y repite –porque su concepción de la historia, del tiempo y de la escritura adopta esta lógica- una historia de amor. Un amor homoerótico, un amor que va más allá del género sexual al plantear una nueva teoría de la subjetividad y de la ecología. Sobrevuela la conjetura de una episteme diferente, un modelo alternativo que se acerca a los postulados de Donna Haraway. En Belli, también se narra la historia de amor de Melisandra y Raphael y el de una pareja de lesbianas Si bien se dice que la ciencia ficción potencia el juego masculino porque sus lectores son masivamente varones, y en esa línea epistemológica, Mc Luhan (1969) y Virilio (1991) postulan el investimento libidinal de la máquina en tanto ocuparía el lugar de la mujer, las novelas abordadas desfondan tales presupuestos, presupuestos que suenan reductivos, insuficientes para leer la radicalidad del pensamiento, la apuesta estratégica, política de nuestras autoras.¹⁴ La distopía fundacional de la era capitalista, *Brave New World* se reescribe desde otro paradigma, el territorio *gender*, miradas y saberes plurales, forma de situarse y de construir la subjetividad que socava las dicotomías tradicionales y pone en escena las emociones y el juego de las relaciones interpersonales.

Por otro lado, la apuesta de Houellebecq va por otro carril. Comparte con Jeannette Winterson la radicalización de los dogmas de la ciencia, su entronización y en esa vía, los neohumanos representan el borramiento definitivo del cuerpo, de las emociones y, también, del *zoon politikós*, el hombre que se construye como tal en sus lazos con sus pares. Sin embargo, resulta significativo que en las escrituras de mujeres se desplieguen el amor y las emociones como una posibilidad de esperanza, incluso en el caso de *Waslala*, existe la búsqueda y el reencuentro con el amor materno, función que no se escribe desde la mirada bizca del patriarcado sino que reivindica la diversidad: Melisandra busca a su madre, finalmente la encuentra y se reconcilia con el abandono sufrido, los personajes de Krista y Vera llegan a Waslala en busca de la maternidad, su forma de imaginar la utopía. En *La posibilidad de una isla*, el concepto de familia estalla

¹³ "alguien descubra que la extensión del cuerpo-amado es la masa de tierra del mundo".

¹⁴ Las teorizaciones más significativas de estos pensadores se encuentran en un valioso texto de Daniel Link quien realiza una exhaustiva investigación y rastreo de fuentes en torno a los géneros literarios que constituyen la trayectoria crítica de este trabajo. Cfr: Daniel Link. *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La marca. Colección Cuadernillos de Géneros, 1994.

en mil pedazos. No existe el amor entre los humanos, sólo queda un atisbo de emoción en la relación de Daniel con su perro. La imagen final de la novela es la devastación absoluta, el neohumano, el eremita agobiado de sí mismo, se pierde en los despojos de un mundo que ya se ha hecho añicos. Vuelve el paisaje árido, estéril de la *wasteland* que atraviesa el mundo distópico de Winterson.

Aunque la textualidad convoca y expande múltiples voces, el gesto escriturario dominante opera en la piel del personaje de Billy/ie Crusoe, quien dialoga y deconstruye la novela de aventuras escrita por De Foe. El relato de aventuras tradicional se ve violentado por una serie de operaciones, la más flagrante se da en el plano actancial: el protagonista asume la ambigüedad sexual, es hombre y mujer, también es amo y esclavo, en cambio, lo que sí permanece del hipotexto es el tema de la supervivencia y su correlato de índole tautológica, el concepto de que la vida es un naufragio. Como ya hemos señalado, teñida de la visión del mundo del existencialismo, la isla de Winterson parte de De Foe para evocar a T. S. Eliot y a Albert Camus. El paisaje de la desesperanza es delineado a través de estas voces. En cambio, Houellebecq sigue la estela de Balzac y Flaubert, realiza una disección del campo intelectual y cultural de la época y traza escenas que evocan los *Poemas en prosa* de Baudelaire en tono distópico. El *spleen* destila cinismo y necesidad de provocación. Intervención cultural que arremete contra y al lado del Libro de los Libros. La novela hace trizas el amor en todas sus manifestaciones, desde el plano divino hasta llegar al humano, solamente se alude - en el pasado- a prácticas sexuales, luego, también el cuerpo se elimina por completo.

El *locus* de los textos alude a una preocupación por el vínculo entre el individuo y el medio ambiente. En *Waslala*, cobra el tono de la denuncia, de la necesidad de dar testimonio de las mutilaciones causadas. La Compañía bananera que regía los destinos de Macondo adquiere otra densidad, no es un pueblo solamente el que se ve afectado: las estelas de ese capitalismo que planteaba García Márquez han continuado operando y el mundo de ha dividido en dos colores. Latinoamérica, sumida en el tinte de la pobreza y la marginación, representa el basurero, allí desembarcan los despojos de los países ricos y la muerte sobreviene por la contaminación de esos residuos que llegan desde la centralidad del poder. Pero las otras novelas, de cuño más reciente, promueven la réplica, el contradiscurso. Winterson y Houellebecq, ciudadanos del mundo privilegiado, plantean otra visión al advertir que no existiría tal diferenciación. El planeta es uno y la catástrofe se ha esparcido por doquier, ni el dinero ni el poder pueden salvarnos de la tragedia, de la tragedia creada por el propio hombre. Paul Virilio (1997) en una entrevista que le hace Philippe Petit dice lo siguiente:

La cuestión de la corporeidad nos toca a todos –utilizo la palabra “tocar” intencionalmente–. Hay tres cuerpos que están indiscutiblemente ligados: el cuerpo territorial, es decir, el del planeta y la ecología, el cuerpo social y, finalmente, el cuerpo animal o humano. De ello se deriva la necesidad de recolocarse con relación al cuerpo, de recolocar al cuerpo con relación al otro –la cuestión del prójimo y de la alteridad– pero también con relación a la Tierra, es decir, al mundo propio. No hay cuerpo propio sin mundo propio, sin situación. El cuerpo propio está situado con relación al otro, a la mujer,

al amigo, al enemigo... aunque también está situado con relación al mundo propio. Es "aquí" y "ahora", hic et nunc, está in situ. Ser es estar aquí y ahora"¹⁵.

Esa *cuestión de la corporeidad* es a la que alude Jeannette Winterson en su desgarradora y poéticamente bella novela. Narra las derivas de ese cuerpo, el cuerpo/los cuerpos planetario, Orbus, el Planeta Azul, el cuerpo humano que es interpelado y reformulado en relación con la máquina, el mundo propio que se reinventa en y a partir de cada una de estas intersecciones. Cuestiones que recorren el "mundo cyborg" ideal de Donna Haraway, mundo compuesto por seres desprovistos de miedo, imaginados en su nexos comunal con los animales y las máquinas. Lejos de la imagen de individuos aislados, propone otro constructo, la noción de los individuos como vértices de una red, posición que confronta con los ideales sustentados por la lógica occidental y patriarcal.

En "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century", Haraway esboza una interpretación de la sociedad capitalista en base a varios rasgos y presenta la posibilidad de modificar estructuras anquilosadas.¹⁶ Según su propuesta, estamos experimentando el pasaje de un modelo orgánico e industrial a un modelo polimorfo, regido por lo que denomina la Informática de la Dominación. De tal esquema, me interesa subrayar dos conceptos pertenecientes a una tabla que elabora la teórica y que me llevan a presentar el estado de la cuestión del género literario que estamos abordando. En esta periodización que interpreta la situación presente, se postula que la novela burguesa representa la cosmovisión realista, ecuación que se inscribe en el sistema *confortable* tradicional, conceptos que dan lugar a la posibilidad de una alternativa materializada en la siguiente fórmula dicotómica: la ciencia ficción como el género literario que expresará la etapa posmoderna de la política actual.

En otro tramo de esta trayectoria crítica he aludido a la importancia de la *Teoría de la novela* lukacsiana en cuanto vincula el hecho literario con el humus social, Haraway, a mi entender, realiza una relectura de dichos postulados desde un abordaje multidisciplinario pero, en especial, elige situarse en la imagen de la *network*, metáfora que expresa la abolición de cualquier jerarquía, raza, clase o ser de este momento del

¹⁵Paul Virilio. "El ciber mundo, la política de lo peor. Entrevista por Philippe Petit" (46-48). Citado por Marta López Gil en un interesante texto *Zonas filosóficas. Un libro de fragmentos*. Buenos Aires: Biblos, 2000: 208.

¹⁶ El *Manifiesto* fue pensado y escrito durante los primeros años del gobierno de Ronald Regan, por ende, desarrolla una postura que denuncia y rechaza políticas conservadoras desde una ideología de izquierda. A partir de sus investigaciones centradas en la historia de la ciencia desde una epistemología feminista, esta pensadora intenta construir una mirada-otra a lo que denomina "las ficciones de la ciencia" en multitud de campos, tales como la biología, la industria, la ecología y la carrera armamentista.

planeta. Conjeturar otro espacio, la red, nos lleva a imaginar otro tipo de individuo, aquel que se condensa en una vigorosa metáfora, el cyborg. Enuncia la autora:

By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short, we are cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation. In the traditions of 'Western' science and politics--the tradition of racist, male-dominant capitalism; the tradition of progress; the tradition of the appropriation of nature as resource for the productions of culture; the tradition of reproduction of the self from the reflections of the other - the relation between organism and machine has been a border war. The stakes in the border war have been the territories of production, reproduction, and imagination¹⁷.

El cyborg expresa la hibridez, esa cruza extraña, anormal, verdadera desterritorialización deleuziana, entre la máquina y el organismo, entre la imaginación y la realidad material. Extraña paradoja o quizá, feliz coincidencia que define a las distopías como a su hermana, la literatura de anticipación, o la progenie bastarda que ambas han alumbrado, a la que hemos aludido en el caso de *The Stone Gods* en el que se confunden y se abrazan estas categorías. Feliz coincidencia en tanto que la lucha que habita la metáfora del cyborg es la misma lucha que define a esta clase de géneros literarios. El mythos y el logos, el saber de la razón y el conocimiento a través de la imaginación, el locus utópico/distópico que despliega, en presencia o ausencia, el infierno y el paraíso.

También Haraway postula la transformación histórica que el cyborg materializa, cambio de paradigma que me lleva a trazar una suerte de genealogía de las diferentes figuras que la travesía del género literario convoca. En el inicio de esta lectura crítica elegí un epígrafe de Mary Shelley, *palabras que dicen lo indecible*, verdadero *cul de sac* que habita en las entrañas del lenguaje, la posibilidad de nombrar lo que no se puede nombrar, paradoja que alumbró el mito de Frankenstein. En el contexto del Romanticismo inglés, imbuida del yo absoluto de Fichte y Schelling, de la aspiración y sed de infinito, de penetrar, explorar regiones desconocidas, este deseo de origen fáustico es el que –como dijimos– da vida al monstruo de Shelley, deseo que no se ha

¹⁷En el siglo XX, nuestro tiempo, un tiempo mítico, todos somos quimeras, híbridos teorizados y fabricados de máquina y organismo, en definitiva, somos cyborgs. El cyborg es nuestra ontología, nos da nuestra política. El cyborg es una imagen condensada de imaginación y realidad material, los dos núcleos unidos que estructuran cualquier posibilidad de transformación histórica. En la tradición occidental, la ciencia y la política —la tradición del capitalismo masculino dominante y racista, la tradición del progreso, la tradición de la apropiación de la naturaleza como recurso para las producciones de la cultura, la tradición de la reproducción del yo a partir de los reflejos del otro —la relación entre el organismo y la máquina ha constituido una guerra de fronteras. Lo que se ha jugado en la guerra de fronteras han sido los territorios de la producción, la reproducción y la imaginación (La traducción es nuestra).

acallado sino que, por el contrario, ha modificado radicalmente nuestra cultura. Frankenstein, verdadera bisagra epistemológica, inicia el debate en torno de los límites de la manipulación de la vida, de los efectos éticos de la creación, apuesta estratégica que reinventa lo humano y traza una nueva forma de entender los flujos del deseo. Aún hoy, el monstruo imaginado por Shelley conserva su carácter perturbador y profético, instaura una nueva mirada, mirada revulsiva del varón ario, blanco, inglés, portador del saber.

Este otro no esperado ni querido, “inapropiado” (Haraway), abre una serie, la de aquellas criaturas capaces de alumbrar subjetividades-otras en abierta violación de las gnoseologías y ontologías dominantes. Provisto de lenguaje, de la capacidad de experimentar emociones, autodidacta en su bibliogénesis, este primer monstruo clama y reclama ante su creador que un ser adquiere identidad y se construye como tal a partir de la relación con los otros. Si bien en la escritura de Shelley resuenan el mito del *buen salvaje* acuñado por Rousseau y los postulados de Locke en su concepción del lenguaje como un *tie*, (lazo, vínculo, lo que sujeta), la poderosa metáfora que plantea la novela es la primera de la serie, *manifestación/ manifiesto* de lo que Donna Haraway (1991) ha denominado “la promesa de los monstruos”.

El monstruo de Shelley merecería formar parte de la constelación a la que alude la teórica norteamericana, topos de lo indecible, se hermana con las metáforas del *coyote* y del *cyborg*, criaturas fronterizas capaces de ubicarse en un lugar de perturbación, de extrañamiento, de desestabilización de las matrices lingüísticas, científicas, éticas, tecnológicas y epistemológicas. Lejos del pensamiento dualista y esencialista de Bacon, Haraway propone una *reinención de la naturaleza a partir de la tecnología como parte de la naturaleza*, postulado que se hace cuerpo y adopta otra forma en el personaje que inventa la heredera de Shelley y Virginia Woolf, Jeannette Winterson, *la Robo Sapiens*, agenciamiento maquínico, rizoma, la cual ocupa un territorio mucho más subversivo que el cyborg al postular un nuevo paradigma de la subjetividad dentro del campo de la literatura de la ficción especulativa.

Lejos de los robots de Asimov, la *Robo Sapiens* enuncia la transformación y los avatares de los géneros literarios que hemos abordado, avatares que trazan una red interconectada, red que da cuenta de la mezcla y el entrecruzamiento, de la búsqueda de modelos multiformes de subjetividad, figuras que expresan la necesidad de la especie humana de encontrarse en el cuidado y el amor de los otros, del cuerpo amado, del cuerpo del planeta. Viaje que se sitúa en un deseo ancestral, la búsqueda del Planeta Azul, de la Waslala de Belli: “Hallar el paraíso perdido, el tiempo perdido, todo lo que la humanidad había perdido aun antes de aprender a nombrarlo, era un antiguo juego de adivinanzas” (141).

BIBLIOGRAFÍA

Amícola, J. *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.

Asimov, Isaac. *Sobre la ciencia ficción*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Editorial Taurus, 1989.

Baudrillard, Jean. *La ilusión vital*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

Belli, Gioconda. *Waslala. La búsqueda de una civilización perdida*. Buenos Aires: Seix Barral, 2009.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988.

Capanna, Pablo. *El mundo de la ciencia ficción. Sentido e historia*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988.

Deleuze, Gilles. *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.

Deleuze, Gilles. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.

Díaz, Esther. *Entre la tecnociencia y el deseo*. Buenos Aires: Biblos, 2010.

Eagleton, T. *La novela inglesa. Una introducción*. Madrid: Akal, 2009. Trad. Antonio Benítez Burraco.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI Editores, 1979. 11ª edición.

Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Monte Ávila, 1977.

García, Ana María. "Margaret Atwood y la trampa liberadora del cuerpo femenino". En: Cristina Piña (edit.) *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*. Buenos Aires: Biblos, 1997.

García, Ana María. "Más allá de lo humano: narrativas distópicas y biotecnologías". En:

Cristina Piña (ed.). *Literatura y (Pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Biblos, 2008.

Gilbert, Sandra y Susan Gubar. *The madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Haraway, Donna. "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century". En: *Simians, Cyborgs, and Women*. New York: Routledge, 1991.

Huxley, Aldous. *Un mundo feliz*. Barcelona: Plaza y Janés, 2000.

Levine, George. *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*. Chicago: Chicago University Press, 1981.

Link, Daniel. *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires: La marca. Colección Cuadernillos de Géneros. 1994.

Lopez Gil, Marta y Delgado, Liliana. *La tecnociencia y nuestro tiempo*. Buenos Aires: Biblos, 1996.

Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo XX, .

Moro, Tomás. *Utopía*. Barcelona: Planeta, 2003. Trad. Joaquín Malafré Gavaldá.

Piña, Cristina. "Narrativa y posmodernidad", *Páginas del Sur*, a. II, n. 2, primavera-verano '99/00: 111-117.

Piña, Cristina. "Borges-Auster: El sujeto como simulacro" en: Daniel Altamiranda (ed.). *Relecturas, reescritura. Articulaciones discursivas*. Buenos Aires: Programa L.A.C., UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas, 2000: 132-137.

Piña, Cristina. "Nuevas formas de narrar: el desfundamiento y la renovación de los parámetros narrativos en las últimas décadas del siglo XX y comienzos del XXI". En: Altamiranda Daniel y Esther Smith

(coord.). *Creación y proyección de los discursos narrativos*. Buenos Aires: Dunken, 2008: 37-54.

Piña, Cristina. "Borges, un posmoderno *avant la lettre*". En: Cristina Piña (ed.). *Literatura y (Pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2008: 55-85.

Sauvagnargues, Anne. *Deleuze. Del animal al arte*, Madrid: Editorial Amorrortu, 2006.

Shelley, Mary. *Frankenstein o El moderno Prometeo*. Madrid: Cátedra, 1999.

Traducción de María Engracia Pujals.

Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2005.

Winterson, Jeanette. *The Stone Gods*. London: Penguin Books, 2007.

Winterson, Jeanette. *Planeta Azul*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008. Traducción Alejandro Palomas Pubill.

CIBERGRAFÍA

Ross, Yasmin. "Gioconda Belli y sus presagios. Entre la nada y la utopía", *Semanario Brecha*, Montevideo, <http://www.elcastellano.org/gioconda.html> 22/11/12.