

Kentukis, de Samanta Schweblin: una mirada satírica sobre la construcción del yo espectacular

Mauricio Cuadro

Dirección General de Educación Secundaria

Recibido: 8/11/2023

Aprobado: 5/12/2023

Resumen

En el siguiente artículo abordaremos la obra *Kentukis*, de Samanta Schweblin, desde una perspectiva que estudia lo satírico. Para eso tomaremos fragmentos de la trama de los personajes de Emilia y Alina. Además, sustentaremos nuestro argumento apoyados en la visión de Paula Sibilia sobre la sociedad del espectáculo y la construcción de la intimidad, basada en elementos mediáticos surgidos en el las obras de no ficción del siglo XX y potenciado por la televisión y las nuevas tecnologías de la comunicación.

Palabras clave: Kentukis; sátira; intimidad; espectáculo; Schweblin.

Little Eyes by Samanta Schweblin: a satirical look at the construction of the spectacular self

Abstract

In the following article we will approach the novel *Little Eyes* by Samanta Schweblin from a perspective that studies the satirical. In order to do that, we will take fragments of the plot of the characters of Emilia and Alina. Furthermore, we will support our argument supported by Paula Sibilia's vision of the society of spectacle and the construction of intimacy based on media elements that emerged in non-fiction works of the 20th century and enhanced by television and new communication technologies

Keywords: Kentukis; satire; intimacy; spectacle; Schweblin.

La obra *Kentukis*, de la escritora argentina Samanta Schweblin, fue publicada en el año 2018 bajo el sello editorial Literatura Random House. En ella se presenta un dispositivo tecnológico ficticio llamado «kentuki» y las interacciones, acercamientos y problemas que estos generan a una serie de personajes que, de forma independiente y fragmentaria, protagonizan los relatos que estructuran la obra. Dentro de las dinámicas que dicha tecnología ofrece se encuentran las de «ser» y «tener» uno de estos aparatos, retratados por la narración como un peluche del tamaño aproximado de una sandía o pelota, equipado solamente con tres ruedas, una cámara de video en sus ojos y un pequeño parlante que transmite gruñidos. En el caso de la primera, un código digital habilita a los «usuarios» a controlar un kentuki valiéndose de una computadora, celular o tableta con conexión a internet, logrando así insertarse en la vida cotidiana e íntima de quienes estén dispuestos a dejarse ver. En la segunda de las opciones, los personajes optan «tener» uno de ellos y permiten ser observados por otros, en ocasiones con total libertad y en otras con algunas restricciones. Bajo esta premisa, en apariencia simple, el texto expone un entramado de relaciones que tienen como centro de interés lo puramente humano de los personajes y situaciones planteadas. De tal manera, la novela se ofrece al estudio analítico de lo que en ella traza de manera artística, subrayando así su carácter prospectivo.

Partiendo desde la libertad de enfoques que habilita la obra en sí misma, este trabajo buscará sostener que *Kentukis* se presenta como un discurso satírico-paródico hacia la construcción del yo y el propio cuerpo desde la categoría de espectáculo, en tanto es creada por un sistema producción capitalista. De esta manera, buscaremos apuntar a que la novela abre desde la ficción el debate sobre prácticas que atraviesan a las sociedades globalizadas por internet, exponiendo los peligros y zonas de exclusión que se generan en los procesos de interacción.

Para alcanzar el propósito expuesto, acotaremos el corpus del texto a los relatos centrados en los personajes Emilia y Alina, siendo cada una de ellas representantes del «ser» y «tener» kentukis. Por lo tanto, fuera de lo anecdótico, pueden ser tomados como casos paradigmáticos para el tema a tratar.

Antes de comenzar con el asedio a la obra, urge la necesidad de definir los conceptos de parodia y sátira que manejaremos durante el análisis. Con respecto al sentido que damos a estas categorías seguiremos lo planteado por Linda Hutcheon (2006) en su texto «Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía». En este, la autora comienza a definir la parodia desde la etimología de la palabra. Así mismo, dicho concepto se compone de la raíz «odos» (canto) y «para», que posee un doble significado, entre estos el más común es el de «contra» o «frente», pero también posee el significado de «al lado de». Para la teórica, esta dicotomía casi contradictoria de la palabra es la que ha llevado a confusiones interpretativas a la hora de definir el género. Buscando solventar este hecho, propone una definición desde lo que llama *ethos*, siendo en sus palabras «[...] una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto» (Hutcheon, 2006, p. 180). Una consecuencia de que la parodia posea la doble acepción antes mencionada es que no cuente con un *ethos* nítidamente marcado, ya que dependerá de cuál de sus significados («contra» o «al lado de») sea el predominante para determinar si se trata de un *ethos* neutro (lúdico), respetuoso o contestatario. Si la parodia se acerca a lo lúdico, es decir, si su intención es divertir sin ofender, mantiene una relación estrecha con la ironía, sin entrar en el campo de lo satírico. Cuando se enmarca dentro de lo respetuoso, este género mantiene una relación de intertextualidad con otra obra sin caer dentro de la burla ni ser contestatario, de esta manera, lo que se produce puede ser considerado inclusive como un homenaje. Al situarse del lado de lo contestatario, nos encontramos frente a lo paródico-satírico. El cruce entre los dos géneros cuenta con ciertas particularidades. Por un lado, posee las características intertextuales de la parodia, es decir, toma un texto o más como modelos a seguir. Por otra parte, posee el carácter modelizante, degradante, agresivo y burlesco de la sátira. Como ambas, según el planteo de Hutcheon (2006), mantendrán una clara relación con la ironía, tanto sea a nivel semántico como general.

Por su parte, la sátira posee un *ethos* marcado como despreciativo (Hutcheon, 2006). Además, considera la presencia de una intención irrisoria, ridiculizante y modelizadora como indispensable para definirla.

Atendiendo a esta perspectiva, podemos observar desde el comienzo de la novela de Schweblin la manera en que se apela a la utilización de ciertos recursos paródicos. Los más sencillos de rastrear son aquellos que toman como objeto los «manuales de usuarios» de las tecnologías informáticas y de las comunicaciones, así como los que refieren a ciertos aspectos publicitarios que existen alrededor de estos. En tal sentido, el comienzo del relato de Emilia nos puede aportar luz sobre el primer punto: «La pantalla volvió a parpadear, “Número de serie aceptado” [...] El segundo mensaje decía “conexión de kentuki establecida”» (Schweblin, 2018, p. 17). Si bien en ninguno de los dos fragmentos se alude a un referente real, la asociación con la tecnología se establece en cuanto logramos reconocer con facilidad los términos «número de serie», «conexión» o «computadora», creándose de tal manera un universo de referencias.

En relación con lo anterior, si seguimos lo planteado por Hutcheon (2006), podemos establecer que nos encontramos ante un elemento paródico (entendido como género) que posee un *ethos* lúdico. Esto se manifiesta precisamente en lo indeterminado del referente, ya que a nivel textual se relaciona más con la ironía, en tanto sugiere sin la necesidad de citar, que con lo paródico en un sentido estricto. A su vez, apreciamos en esta estrategia discursiva un afán por lograr que dichos elementos sean accesibles en su recepción, manteniendo la esencia del género, sin caer en el hermetismo de una cita difícilmente rastreable por pertenecer a la amplísima categoría de manuales técnicos. De esta manera, la familiaridad que se crea en los y las receptoras de la obra, ya desde las primeras páginas, consigue allanar el camino hacia una lectura crítica. Al mismo tiempo, logra homogeneizar dichas referencias que, en mayor o menor medida, suelen variar dependiendo de la marca a la que adscriban, más allá de que el sentido utilitario de ellas sea equiparable.

Por su parte, el carácter pragmático que Hutcheon (2006) otorga a la ironía, la parodia y la sátira, es decir, a su capacidad de provocar una reacción en quien lee, se extiende luego de que Emilia se pregunta: «[...] ¿de qué servían esos mensajes si eran indescifrables?» (Schweblin, 2018, p. 17). ¿A qué se refiere con indesci-

frables?, ¿para quién? Estas son las preguntas que dicha consideración plantea, aunque tal vez sea de mayor provecho preguntarse para quién son descifrables estos mensajes. El texto en este sentido es claro, no lo dará a conocer, ya que en ningún momento se menciona que alguna persona, empresa o compañía se encuentre verdaderamente detrás de los kentukis, es decir, no hay una marca comercial real o ficticia auspiciándolos. Tampoco existe una figura humana que los promueva, que se jacte de su ingeniosa invención o de presentarse como innovador en el área, como sí ocurre con otras tecnologías similares, por ejemplo, la telefonía móvil, computacional o las redes sociales. En tal sentido, esto nos deja claro que el objeto de interés de los relatos no son los aparatos como tales, ni siquiera la industria que los impulsa o la intención de señalar figuras particulares como CEO de importantes plataformas capitalistas. Antes bien, primero son las relaciones humanas que pueden existir detrás de los kentukis, retratadas a través de los personajes de la novela. En segundo término, las dinámicas del mercado que hacen posible la deformación de las interacciones humanas mediadas por la tecnología y lo que estas exigen a las individualidades.



Fig. 1. *Kentukis*

Atendiendo a lo antes planteado, podemos establecer que la reacción que busca el texto en quienes leen se dirige a hacer pensar cómo las dinámicas de mercado afectan el desarrollo humano, tanto de la propia individualidad como en las relaciones con los otros. En tal sentido, la pregunta que se realiza Emilia es precisa al momento de plantearnos ciertas interrogantes: ¿cuántos mensajes indescifrables atraviesan nuestra cotidianidad?, ¿a quiénes son funcionales?, ¿cómo nos afectan realmente?, ¿qué capacidad de incidencia real tenemos frente a estos? Sin embargo, centraremos nuestra atención en otro de los cuestionamientos sobre los que busca alertarnos el texto al atraer esta dimensión sobre sí mismo. La respuesta más cercana a nuestra línea de análisis apunta a visualizar, a través de la obra, la omnipresencia de los elementos mediáticos y de mercado que inciden en la construcción de la individualidad.

En *Kentukis*, el sistema capitalista se manifiesta como un todo invisible que no deja a nadie por fuera y goza de la protección que esto le otorga. En varios pasajes se menciona la inexistencia de leyes que regulen su funcionamiento o la posibilidad de efectuar reclamos ante irregularidades, especialmente en los episodios de Grigor. Asimismo, en la obra son los usuarios de los artefactos quienes se ven afectados frente a los problemas que esta tecnología puede generar al utilizarla. A través de la catástrofe de estos, nos invita a pensar sobre los riesgos que los sistemas de comunicación digitales existentes pueden traernos. Con respecto a lo último, apreciamos cómo la utilización de los elementos paródicos y satíricos permite conocer una dimensión crítica de la obra de Schweblin que, sin dejar de estar presente en sus otros textos, aparece retratada con una gran eficacia. Esto se debe a que las tramas de sus personajes sirven como ejemplos modélicos, retratando lo que puede provocar verse inmerso en las lógicas que dichas tecnologías y mercados promueven.

Atendiendo a lo antes planteado, buscaremos desentrañar la manera en que las distintas individualidades seleccionadas para el análisis mutan tras la aparición de los kentukis, volcándose a lo que más adelante definiremos como *yo espectacular*.

El foco en la subjetividad de estos personajes que serán atravesados por la aparición de los artefactos queda retratado de forma efectiva en la presentación de Emilia. Mientras inicia en su ordenador al nuevo artilugio, da cuenta de una serie de informaciones necesarias para que, quien lee, pueda formarse una idea de su personalidad y algunas particularidades de su vida:

En la pantalla apreció un recuadro. Reclamaba el número de serie y Emilia suspiró y se acomodó en su silla de mimbre. Requerimientos como ese era lo que más la desquiciaba. Al menos su hijo no estaba ahí, marcándole en silencio el paso del tiempo mientras ella buscaba sus anteojos para revisar otra vez las instrucciones (Schweblin, 2018, p. 16).

Con solo estas palabras podremos figurarnos que ella es una persona algo impaciente, que tiene un hijo, que no se encuentra conforme con algunas actitudes que él tiene hacia ella, que se siente insegura frente a la tecnología (o al menos guarda sus reparos) y debe concentrarse para comprenderla totalmente. Todos estos son temas que luego seguirán desarrollándose a medida que avanza su hilo narrativo y que irán mutando mientras el personaje crece en la trama.

Con un despliegue de recursos similares se presenta el personaje de Alina. Ella, en lugar de «ser» un kentuki como Emilia, decide «tener» uno. El objeto parodiado y satirizado se centra en un comienzo en la publicidad que rodea a la tecnología. A la vez, la narración aprovecha la ocasión para marcar un contraste entre los espacios que gozan por su devenir histórico de la categoría de «tradicionales», con la impronta «renovadora» o «innovadora» (finalmente invasiva) que las tiendas de tecnología presentan como una constante en muchos países. En este sentido, se vuelve pertinente mencionar el primer encuentro de la protagonista de la trama con los aparatos:

En el mercado, había caminado entre los puestos de frutas, especias y disfraces, evitando mirar cómo, colgados vivos de las patas, los gansos y las gallinas se sacudían en silencio, exhaustos en su propia agonía. Detrás había encontrado un local vidriado, extrañamente blanco y pulcro entre tantos puestos callejeros (Schweblin, 2018, p. 22).

El transcurrir de la narración plantea otra serie de elementos que impulsan una sensación de bienestar en la protagonista. Estos son el cese del ruido del exterior, la temperatura dada por el aire acondicionado, que nadie le preste atención y la sensación de estar frente a cosas que no necesita. Es entonces que llega a los kentukis:

Fue cuando los vio por primera vez. Había unos quince, veinte de ellos, apilados en cajas. No eran solo muñecos, eso estaba claro. Para que la gente pudiera verlos, varios modelos estaban fuera de sus cajas, aunque lo suficientemente altos para que nadie pudiera alcanzarlos. Alina tomó una de las cajas. Eran blancas y de impecable diseño, como las del iPhone y el iPad de Sven, pero más grandes (Schweblin, 2018, p. 23).

Sin embargo, no terminan en esta mención las asociaciones entre la sensación de bienestar y la adquisición de tecnología, sino que se refuerzan luego de que adquiere el producto y se encuentra a solas en su habitación:

Después de un rato, ya más compuesta, se sentó y la puso sobre sus piernas. Sacó las etiquetas de seguridad y abrió el paquete. Olía a tecnología, plástico y algodón. Y había algo emocionante en eso, la distracción milagrosa de desplegar cables nuevos y prolijamente plegados, de arrancarles los celofanes a dos tipos distintos de adaptadores, de acariciar el plástico sedoso del cargador (Schweblin, 2018, p. 24).

En estos casos, el objeto de referencia de la sátira se encuentra perfectamente señalado por la protagonista. Este es fácilmente identificable para quien se acerca al texto. Aun dentro de la propia mente de Alina, la

referencia actúa de forma positiva. De esta forma, se crea una sensación de familiaridad, ya que la caja de los kentukis le recuerda a las de los dispositivos de su novio, Sven.

Lo satírico en el pasaje tratado se despliega en tanto aparece como una de las pocas instancias en que Alina demuestra sentirse entusiasmada por algo. Esto no pasa desapercibido en su hilo argumental, ya que la insatisfacción sobre su situación personal suele ser la tónica que rige su proceder y motiva sus decisiones. El peso crítico del texto cae así sobre la relación entre el consumo y el bienestar. La confusión entre estos dos elementos lleva a un desplazamiento de los métodos que utilizan los personajes (y las personas) para construirse en su personalidad. De tal forma, comienza a delinearse la omnipresencia del mercado sobre el desarrollo de los individuos. A propósito de esto, Guy Debord (1995), en su trabajo *La sociedad del espectáculo*, diserta:

La primera fase de la dominación de la economía sobre la vida social produjo en la definición de toda realización humana una evidente degradación del *ser* en *tener*. La fase presente de la ocupación total de la vida social, por los resultados acumulados de la economía, conduce a un desplazamiento generalizado del *tener* hacia el *parecer*, del cual todo «tener» efectivo debe obtener su prestigio inmediato y su función última. Al mismo tiempo, toda realidad individual ha llegado a ser social, directamente dependiente de la potencia social, elaborada por esta. En la medida en que la realidad individual *no es*, le está permitido aparecer (pp. 12-13; cursivas en el original).

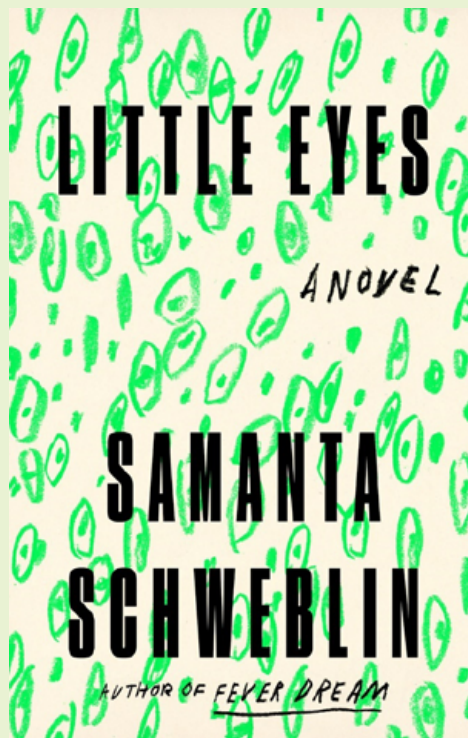


Fig. 2. Versión en inglés de *Kentukis*

La relación de movimiento que el autor plantea desde el «ser» al «tener» y luego al «parecer», para posteriormente buscar «aparecer» es el cambio que experimenta Alina. Desde el comienzo del relato ella se plantea su papel frente al mundo que la rodea. En su búsqueda, la protagonista decide mudarse a la residencia para artistas en México junto con Sven, su novio. Como retribución, él la complace económicamente, otorgándole una tarjeta de crédito que ella puede utilizar sin prestar muchos cuidados a los gastos que realice. De tal forma, la relación entre consumo o «tener» y «ser» queda planteada. El hecho de que esto aparezca como una condición para el traslado del personaje se vuelve paradigmático si lo vemos desde el planteo de Debord (1995): se puede «ser» ahí donde se consume, o lo que es lo mismo, donde la relación entre individuo y mercado se realice de forma efectiva. Además, es la misma la que propicia la aparición del kentuki para dar lugar al siguiente paso, el «parecer». La presencia del artefacto deja a Alina inmersa en el mundo de las interacciones capitalistas. Estos, en el transcurso de la novela, se extienden por todo el globo y crean zonas de marginación a las que pertenecen las personas que no son usuarios o usuarias, como Inés, la amiga de Emilia, que es privada

de algunas conversaciones y reuniones por manifestarse en contra de los aparatos. En este sentido, el Coronel Sanders habilita a que su «ama» *parezca* una persona perfectamente adaptada al sistema, volviéndose funcional a este. Asociado a esto, la obra como sátira en su carácter pragmático nos invita a reflexionar sobre las equivalencias que pueden encontrarse en el mundo globalizado. En él, poseer o no determinados bienes y servicios, como los celulares, computadoras e internet, significa encontrarse integrados o por fuera de ciertas dinámicas de la sociedad. Por ejemplo, la educación o la salud durante la pandemia del coronavirus.

Antes de estudiar la transición hacia el «aparecer», conviene extendernos sobre el desarrollo de las personalidades de los personajes seleccionados para el análisis. Esto nos ayudará a comprender mejor los agentes externos, que funcionan como alicientes del mercado y provocan que la exposición de la intimidad y la espectacularización del yo se efectivicen.

Siguiendo lo planteado antes, resulta beneficioso retomar lo que la propia Alina piensa al aventurarse con su pareja a un país desconocido: «[...] Eso era lo que había querido desde hacía muchos años, mudarse de sitio, o de cuerpo, o de mundo, lo que fuera que pudiera virarse» (Schweblin, 2018, p. 21). Sin embargo, el afán por lograr un cambio en su vida la empuja a verse reflejada y comparada con su novio, Sven, un artista que se propone como una imagen de éxito, relegándola a ella a un plano inferior, ya que

ella no tenía un plan, nada que la sostuviera ni la protegiera. No tenía certeza de conocerse a sí misma ni tampoco sabía para qué estaba en este mundo. Ella era la mujer de él. La mujer del maestro, como la llamaban ahí en el pueblito de Vista Hermosa (Schweblin, 2018, pp. 21-22).

Frente al despojo que siente Alina en su búsqueda de identidad y autoconocimiento recae una nueva condicionante, ser mujer y ser «la mujer de alguien». Ajena a cualquier otra virtud, el género del personaje aflora como una condición *sine qua non* que la ubica dentro de un rol específico. Resulta pertinente observar que, junto a las exigencias de consumo del sistema capitalista globalizado, los repartos de roles dentro de los géneros se presentan como universales. Esto nos permite observar la relación estrecha que existe entre ambos planos y que quedará manifiesta cuando el personaje comience a interactuar con el kentuki. De esta forma, el texto extiende su poder crítico al plantear la relación entre mercado y género, invitando a quienes leen a pensar sobre estas categorías. Dicha reflexión se profundiza en tanto se vierte en tres aspectos ocupados por Alina: el vínculo con la pareja, la sociedad y las interacciones mediadas por las redes de comunicación global.

Queda de esta manera asignada una repartición de roles de género para ambos personajes. Allí, la protagonista deberá posicionarse y comenzar a crear estrategias que, de alguna forma, la diferencien de Sven y reafirmen su autopercepción. En consecuencia, dentro de ese esquema es que comienzan a operar fuerzas que regulan y confieren ciertas facultades que deberán manifestarse en uno y otro de los personajes. Siendo así, deberíamos subrayar la importancia que tiene como nivel constitutivo que Alina identifique que la reconozcan como «[...] la mujer de él» (Schweblin, 2018, p. 22), en otras palabras, por su sexo, soportando la carga simbólica y normativa que esto implica. En tal sentido, algunos aspectos que trata Judith Butler en *Cuerpos que importan* (2022) nos serán de utilidad para comprender este fenómeno. Esta autora propone que

[...] el «sexo» es una construcción ideal que se materializa obligatoriamente a través del tiempo. No una realidad simple o una condición estática del cuerpo, sino un proceso en virtud del cual las normas reguladoras materializan el «sexo» y llevan a cabo dicha materialización mediante la reiteración forzosa de tales normas [...] las normas reguladoras del «sexo» funcionan de una manera performativa para constituir la materialidad de los cuerpos y, más específicamente, para materializar el sexo del cuerpo, para materializar la diferencia sexual a fin de consolidar el imperativo heterosexual.

En este sentido, lo que constituye el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, será totalmente material, pero la materialidad habrá que concebirla como un efecto del poder, como el efecto más productivo del poder (Butler, 2022, pp. 14-15).

Obedeciendo a este planteo, podemos rastrear en *Kentukis* ciertas acciones que Alina toma para, de alguna manera, posicionarse de manera distinta en su relación con Sven. Sin embargo, estas obedecen a una serie de imposiciones externas, siendo la primera de ellas la sensación de inferioridad que siente frente al artista, alimentada por el contexto de la residencia en que viven. Por otra parte, otro factor externo determinante

son las obligaciones que deposita la sociedad al considerarla «la mujer de él» y, por último, la aparición de la asistente que despliega una serie de sospechas en ella.

Partiendo de lo anterior, la protagonista de la trama estudiada mantiene sus acciones reclusas en el plano de la intimidad. En tal sentido, organiza su rutina de manera tal que no interfiera con la de él: no visita su taller; organiza sus salidas de forma tal que no se crucen, sale a correr temprano y vuelve luego de que Sven haya desayunado y partido; baja al pueblo mientras no se encuentra en su departamento, se va de compras, a la biblioteca o toma sol. En lo referente a su convivencia, busca captar su atención de dos maneras: en primer lugar, a través de los gastos que realiza, aun sabiendo que estos pueden no ser aceptados con total alegría, aunque él no lo demuestre. Luego, con pequeñas y tímidas acciones que él no parece notar oportunamente más que en contadas ocasiones, por ejemplo, cambiar objetos del hogar de su sitio o, más adelante, dejando las cáscaras de mandarinas bajo su almohada.

Alina envidiaba la tranquilidad con la que Sven hacía de su vida exactamente lo que quería. El avanzaba, ella oscilaba detrás de la estela que él iba dejando, intentando que se le escapara de las manos. Correr, leer, el kentuki, todos sus planes eran planes de contingencia (Schweblin, 2018, p. 51).

Sin embargo, las acciones realizadas por Alina parecen mantener subyacente una cierta incomodidad, un lugar de inconformismo con respecto a su situación y al hecho de tener que verse reflejada en la figura de Sven. Dicho disgusto sobre las dinámicas retratadas puede apreciarse en dos aspectos que quedan dibujados en la metáfora de la mandarina. En primer lugar, el papel que cumplen los olores, tanto los de su propio cuerpo a través de los pies y el sudor producto de sus ejercicios matinales o de tomar sol —«Ni bien llegó de Vista Hermosa, apenas entró en la habitación, se quitó las sandalias y se tiró en la cama, con los pies sobre la almohada de Sven» (Schweblin, 2018, p. 24)—, como los de la propia fruta en descomposición bajo la almohada del artista. «¿Podía alguien estar tan enajenado como para dormir sobre cáscaras de mandarina una semana entera sin sentir el olor?» (Schweblin, 2018, p. 147), se llega a preguntar. En segundo término, este alimento representa un despojo, un desnudarse poco a poco ante una realidad que luego descubrirá le fue hostil todo el tiempo, utilizándola según los caprichos de otra persona que no haría más que exponerla a un nivel mayor.

De todas formas, tal como la propia Alina presiente a partir de que Sven comienza a llevarse por las mañanas al Coronel Sanders, todos estos procesos se desatan luego de la aparición del kentuki. Esto sucede porque en la dinámica armada por la pareja comienza a interferir un nuevo agente que, a su vez, impone una serie de mandatos y reclama su cumplimiento. Esto se da así porque detrás del dispositivo se encuentra una persona que, tras la adquisición del código que le permite comandarlo, accedió a un servicio del que busca obtener algún tipo de rédito, o como plantea Osorio (2021): «La novela exagera el asunto de la voluntad de mirar y, sobre todo, de ser mirado, siempre sobre la base de lo que podríamos considerar un intercambio capitalista de bienes: la intimidad y la atención» (p. 97).

Resulta curioso observar cómo, dentro de las estrategias desplegadas por Alina, en ningún momento aflora la posibilidad del diálogo. Este debería actuar como la forma de interacción más elemental dentro de las relaciones humanas. Sin embargo, la pareja carece casi totalmente de ellos, especialmente de aquellos que podrían habilitar la reconstrucción de su vínculo. Esta ausencia de comunicación es agravada por la exigencia capitalista de participar de las redes globalizadas, de «parecer» y «aparecer», según los significados que le otorga Debord (1995). El sentido pragmático de la sátira se extiende sobre la comunicación en las relaciones humanas. Se nos invita, durante la lectura, a pensar acerca de la interferencia que genera el exceso de interacciones posibles que sucede a la proliferación de los medios digitales. Alina falla en sus vínculos íntimos y comunitarios. Cuando surge la posibilidad de un otro mediatizado, el personaje se encuentra despojado de su categoría de «ser». Se plantea así la problemática sobre las ventajas de la comunicación instantánea a distancia. A este respecto, se vuelve pertinente el análisis que realiza Yansen (2019) en «Relaciones mediadas por vínculos digitales. Reseña del libro *Kentukis* de Samantha Schweblin», en el que sugiere:

Las relaciones mediadas por TD [tecnologías digitales] consumen un tiempo y atención que son finitos. De este modo, no complementan, sino que compiten con las relaciones «del mundo real», contribuyendo a desplazar las relaciones afectivas del mundo no digital. Se plantea, así, la paradoja de que la tecnología podría reforzar aquellas mismas problemáticas que, en *Kentukis*, nos mueven a utilizarla: esta sociedad, en la que la soledad es una constante, busca los vínculos pri-

marios perdidos en el mundo no digital a través de las TD y, junto con ello, termina por dilapidar los pocos que aún lo habitan (p. 149; cursivas añadidas).

El trabajo de la autora citada no refiere de forma directa a los episodios abordados en este trabajo, sino que se posa sobre aspectos que atraviesan la obra completa. Aun así, podemos tender lazos hacia las tramas de Alina y Emilia con cierta eficacia. En el caso que venimos atendiendo hasta el momento, la relación del personaje con su pareja se fragmenta aún más tras la aparición del kentuki. Esto sucede porque, tal como adelantamos antes, la adquisición del artefacto establece un contrato en el que cada parte quiere obtener un beneficio. Este opera de la misma manera en que lo hacen otro tipo de plataformas y servicios alojados en la web, como pueden ser las redes sociales o las plataformas de contenidos audiovisuales, unos miran mientras otros son observados, o lo que es equivalente en la novela, unos *son* y otros *tienen*.

Sobre la relación que se genera entre ambos usuarios con respecto a la mirada, Yensen (2019) plantea varios aspectos. En primer lugar, establece que existe una relación asimétrica entre los consumidores, en la que se ocupan distintos sitios en una relación de poder. En segundo término, esto se encuentra ligado al anonimato y a la mirada, siendo esta lo que se muestra, lo que no y lo que se ve de manera voluntaria e involuntaria. Todo esto lleva a que los vínculos entre personajes se vuelvan problemáticos desde el momento en que se establece el contacto. A su vez, estas ideas dialogan con lo que Venturini (2022) desarrolla sobre el mismo aspecto, e identifica que «[...] el anonimato del que está del otro lado también le da cierto poder a la vez que se expone el que muestra su intimidad» (p. 291). En el caso de Alina podremos observarlo en los prejuicios y preconceptos que tiene formados, y vuelca sobre los navegantes de internet, punto que, como hemos adelantado, se encuentra sumamente ligado a los roles de género.

Por otra parte, la posibilidad de incidencia e intervención real en el espacio ocupado por los kentukis (de cierta forma también por los usuarios que los comandan), exige una disposición a la interacción mayor que la presentada por plataformas que solo permiten realizar comentarios o dejar señales de agrado y desacuerdo. En este sentido, los episodios de Emilia son sumamente esclarecedores, ya que su «ama», Eva, ha preparado su hogar para que quien fuera a comandar el aparato gozara de ciertas comodidades:

La chica le había comprado un juguete para perros pero, como Emilia no lo usaba, solía dejarle cerca otro tipo de objetos para ver si alguno la tentaba. Había un ovillo de hilo que a veces empujaba y un pequeño ratón de piel cuya funcionalidad Emilia no terminaba de descifrar (Schweblin, 2018, p. 42).

De igual manera, Emilia debe establecer una rutina en la que pueda dedicarle tiempo a utilizar el kentuki para mantener la atención de Eva. Sin embargo, la diferencia horaria lleva a que, a su vez, esta última deba adaptar también la suya:

Después de lavar los platos preparaba un poco de té y se encendía puntualmente en el departamento de Eva. A Emilia le parecía que la chica empezaba a acostumbrarse a ese horario tardío pero regular en el que ella despertaba al kentuki (Schweblin, 2018, p. 41).

En este caso, tanto el descubrimiento de la tecnología como la adquisición de ciertos hábitos es mutua y se da sin rispideces, perfilando así algunas de las líneas de la trama que luego se desarrollarán y desatarán el conflicto entre ambas protagonistas. En este sentido, la diferencia generacional entre las mujeres permite ciertas dinámicas que, de otra forma, podrían no funcionar. Eva actúa con naturalidad y disposición frente al kentuki, llegando a tomar ciertas iniciativas. Emilia avanza a tientas, pero de manera confiada, ya que se trata de un regalo que su hijo le envió, presuponiendo que no existen malas intenciones en ello. Sin embargo, es precisamente esa falta de sentido crítico y la confianza exacerbada del personaje lo que precipitará su caída hacia el final del relato. Esto se debe a que deposita en su kentuki valores personales, contando con que este actuará de la misma manera que ella lo hizo con la alemana, marcando así el error que la condenará.

De esta manera, se evidencia la fuerza omnipresente que el mercado ejerce sobre los personajes. Estos alteran su vida en pos de adaptarse a las exigencias capitalistas que los artefactos cargan en su esencia. La necesidad de los vínculos que adolecen, la soledad de la que habla Yensen (2019), se ve retratada en las estrategias que toman con tal de no perder el contacto creado.

Por su parte, Alina se acerca a su kentuki depositando en él una serie de prejuicios que la conducirán a comportarse de manera violenta ante el aparato, anulando de esa manera cualquier posibilidad de establecer un vínculo con la persona que se encuentre detrás. Igualmente, cada vez que apunta a la humanidad del usuario lo hace con el fin de vejarlo. De esta forma, lo que el personaje busca es ocupar un lugar de superioridad en la jerarquía de poder que subyace a las relaciones mediadas por tecnologías digitales que plantean Yensen (2019) y Venturini (2022). Estas características comienzan a perfilarse desde el primer contacto realizado con el dispositivo encendido, demostrando la desconfianza del personaje hacia el anónimo usuario:

—¿Quién sos? —preguntó Alina.

Necesitaba saber qué tipo de usuario le había tocado. ¿Qué tipo de persona elegiría «ser» kentuki en lugar de «tener» un kentuki? Pensó en que también podía ser alguien que se sintiera solo, alguien como su madre, en la otra punta de Latinoamérica. O un misógino viejo y verde, o un depravado, o alguien que no hablaba español (Schweblin, 2018, p. 27).

Al mismo tiempo, Alina comprende perfectamente qué es lo que está en juego detrás del aparato y sus posibilidades, hecho que la lleva a sopesar su situación antes de decidir no mantener un contacto directo con el «otro» que comanda al Coronel Sanders:

Entonces pensó que su cuervo podría picotear en su intimidad abiertamente, la vería de cuerpo entero, conocería su tono de voz, su ropa, sus horarios, podría recorrer libremente la habitación y en la noche conocería también a Sven. A ella en cambio solo le tocaría preguntar. El kentuki podría no contestar, o podía mentirle. Decir que era una colegiala filipina y ser un petrolero iraní (Schweblin, 2018, p. 28).

Sobre este aspecto, Venturini (2022) es lapidaria en su lectura: «Si como usuarios pensamos que en nuestras prácticas diarias de uso de las redes sociales podemos desarrollar ciertas estrategias de control a la vez que controlamos la divulgación de lo que compartimos, la novela destruye esta pretensión» (p. 291). Esta reflexión se desprende de su interpretación del texto desde el carácter prospectivo o pragmático de la ciencia ficción. En nuestro caso, lo entendemos compatible con el planteo desde lo satírico que proponemos, no anulándose el uno al otro. En este sentido, la misma trama del personaje de Alina se encarga de demostrar la imposibilidad de la reserva en los vínculos digitales.

El acceso a la intimidad del otro y la exposición de la propia es uno de los elementos que se encuentran en juego para los personajes de estos relatos. Además, la tendencia desenfadada de las personas que habitan el mundo de kentukis por participar de la vida de los demás a través de medios digitales, así como de exponerse en ellos, es, desde nuestra perspectiva, donde reside el centro del objeto satirizado. Con lo anterior nos referimos a que las situaciones que plantea el texto en torno a la exhibición de la vida privada, siempre ante identidades virtuales primordialmente anónimas, poseen vínculos reales con tendencias que atraviesan las distintas sociedades modernas. Sobre este punto, Sibilia (2009), en su trabajo «En busca del aura perdida: espectacularizar la intimidad para ser alguien», aporta la siguiente síntesis:

[...] las nuevas prácticas expresan un deseo de desbordar la propia intimidad, ganas de exhibirse y hablar de sí mismo para que todo el mundo vea y sepa «quién soy yo». Son muy fuertes, y cada vez más extendidas, esas ansias de forzar los límites del antiguo espacio privado para mostrar lo que se es, para hacer público y visible ese yo supuestamente íntimo (p. 318).

Un análisis pertinente sobre este fenómeno lo realiza la autora citada en su trabajo *La intimidad como espectáculo* (2008). En él, estudia la manera en que los avances en la web 2.0 habilitan la aparición y el desarrollo de plataformas que permiten a usuarios de todo el mundo exhibir material audiovisual casero donde son protagonistas, por ejemplo, YouTube. Además, subraya las estrategias que dichas compañías proponen para incentivar la participación en ellas, siendo la posibilidad de obtener una ganancia económica la principal. En consecuencia, identifica que ciertas características propias de estos medios logran permear la realidad de los individuos, llevándolos a incorporar elementos propios de estos formatos en sus relatos vitales. Por otra parte, rastrea el origen de esta tendencia del público en la demanda creciente de relatos de no ficción, en la proliferación de publicaciones de libros de testimonios, biografías y autobiografías, o sus equivalentes en programas de

televisión y otros medios similares. En la novela, este afán por ingresar en la vida de los otros se puede apreciar de manera clara en los deseos de Emilia sobre su incorporación en la vida de Eva:

[...] lo que a ella realmente le interesaba era ver las cosas que la chica tenía en el departamento. Se asomaba con ella cuando acomodaba las cosas en el armario frente a la cama. Miraba sus decenas de zapatos mientras Eva se preparaba para salir (Schweblin, 2018, p. 42).

De la misma manera, Sibilia (2008) propone que, así como los individuos incorporan en sus vidas elementos propios del espectáculo, este comienza a realizar la misma acción de forma inversa, es decir, la ficción busca parecerse cada vez más a lo establecido como real. Esto se plantea así ya que

todo indica que esta inyección de dramatismo y estilización mediática que se apropió del mundo a lo largo del siglo XX ha ido nutriendo un anhelo de acceder a una experiencia intensificada de lo real. Una realidad aumentada cuyo grado de eficacia se mide, paradójicamente, con estándares mediáticos (Sibilia, 2008, p. 223).

En tal sentido, vemos dentro de la obra de Schweblin a los kentukis como la materialización de ese anhelo, como la posibilidad de romper la barrera digital de las interacciones vía internet para obtener la capacidad de incidir de forma corpórea en la vida e historia de los otros. Sin embargo, acceder a este plano de participación implica incorporar las demás características del «yo espectacular», al que Sibilia (2008) define como: «Espectacularizar el yo consiste precisamente en eso: transformar nuestras personalidades y vidas (ya no tan) privadas en realidades ficcionalizadas con recursos mediáticos» (p. 223).

A su vez, lo planteado por la autora retoma y amplía lo que Debord (1995) propuso en su texto *La sociedad del espectáculo*, en el que identifica la relación existente entre el mercado de consumo y la sociedad, siendo esta la recreación de imágenes de la realidad producidas por el propio sistema: «El lenguaje del espectáculo está constituido por los signos de la producción reinante, que son, al mismo tiempo, la finalidad última de esta producción» (p. 10). De esta forma, la realidad queda alienada por sí misma en tanto se espectaculariza y crea los elementos necesarios para hacerlo. En el mismo sentido, Baudrillard (1978), en su trabajo *Cultura y simulacro*, emplea el concepto de simulacro en el que, de manera equivalente, propone que es una «[...] suplantación de lo real por los signos de lo real [...]» (p. 7).

Dentro de la novela, podemos apreciar cómo la mayoría de los personajes presentados fluctúan dentro de esta tendencia, manifestándose principalmente en las acciones que toman para mantener activos sus vínculos con los kentukis. En tal sentido, se prioriza la pertenencia al mundo creado para los kentukis y sus usuarios, es decir, por el mercado que los promueve. Degradando así su capacidad de «ser» para «parecer» reales dentro de sistema, realidad creada por sí misma basándose en sus necesidades de producción. Ya hemos mencionado algunos ejemplos de lo que sucede con Eva, especialmente cómo esta última acondiciona su hogar y rutina a la presencia de la peruana. Al mismo tiempo, serán apreciados por Emilia hasta el punto en que los imitará cuando ella misma posea su propio aparato. Sin embargo, a medida que el hilo argumental de estos personajes llegue a su momento de quiebre, podremos ser espectadores de diversas formas de resolver los vínculos mediados por la tecnología. En el caso que venimos tratando, estos acaban derribando los límites de lo moral para la protagonista, desestabilizando su sistema de creencias y su confianza sobre las relaciones mediadas por el kentuki. Esto se da cuando se materializa la posibilidad del sexo explícito como forma de vouyerismo.

En el caso de Alina, el tema del sexo y la exhibición del cuerpo se encuentra latente desde un principio, ya hemos mentado los prejuicios que ella proyecta sobre el usuario anónimo de su peluche. En consecuencia, la construcción de su relación con el kentuki y de su propio yo (espectacular) se traza desde una falsa negación. Es decir, al mismo tiempo que ella participa de las interacciones, niega toda posibilidad de contacto y de satisfacción de la curiosidad mediática que se encuentra intrínseca en el contrato establecido entre «ama» y «ser». Por otra parte, la barrera en la comunicación, la degradación sobre la humanidad del usuario y los tratos crueles sobre el aparato pueden verse como una proyección de su inconformidad dentro de la relación con Sven, llegando a establecerse un paralelismo entre kentuki y novio, ambos observadores. Sin embargo, desde su completo desconocimiento, ella se vuelve un objeto mediático a través de la exposición que realiza el artista, ya que forma parte de esta ocupando un lugar central junto al peluche. De tal forma, su pareja logra concertar un relato en el que su crueldad con el artefacto se vuelve un producto perfectamente consumible

para algunas personas. Por si fuera poco, este se ve enfatizado con el recurso efectista de revelar la identidad infantil del usuario que mayormente comandaba al Coronel Sanders junto con su abuelo.

Atendiendo a lo anteriormente planteado, podríamos establecer una relación de equivalencia entre Eva y Sven como personajes adaptados a las dinámicas y espacios habilitados por el sistema espectacular capitalista que prima en la sociedad. Así, cada uno es un miembro activo que se encarga de alimentar su funcionamiento. Por otra parte, Emilia y Alina representan a participantes más vulnerables, susceptibles de verse afectados por dichas lógicas al no comprender su funcionamiento.

Desde nuestra perspectiva, ambas posibilidades se extienden como objeto de la sátira. En tal sentido, la obra visibiliza las consecuencias que conlleva la exposición propia o ajena de la intimidad, denunciando a su vez los motores comerciales que pueden existir detrás de tales dinámicas. Con relación a lo último, se presenta a los kentukis como el innovador aparato sin marca o representantes comerciales que se extiende por las distintas sociedades sin siquiera otorgar garantías legales para quienes los utilizan, los distintos organismos reguladores que se mencionan vagamente legislan de forma improvisada a medida que surgen problemas con ellos. Además, se manifiestan las acciones de ciertos usuarios funcionales a sus requisitos que se encuentran dispuestos a sobrepasar cualquier límite personal o ajeno (Eva y Sven), así como aquellos otros que, sin ser plenamente conscientes de a qué se están enfrentando, los utilizan sin medir consecuencias (Emilia y Alina).

Para finalizar, cabe agregar que no vemos en la obra un objetivo censor como podría esperarse de un texto subrayado como satírico. Al contrario, identificamos un texto que plantea una discusión y una revisión sobre un tema tan fresco y abrumador como el que implica la exposición de la propia intimidad y los vínculos mediados por la tecnología. Bajo este propósito, realiza un despliegue argumental admirable y demuestra un gran manejo de los recursos asociados a la parodia y la sátira. De la misma manera, logra identificar y acceder a una serie de sutilezas en la descripción de sus personajes que los dota, aun en los episodios menores, de una profundidad psicológica que vuelve sencilla la tarea de comprenderlos.

Referencias bibliográficas

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del «sexo»*. Santiago de Chile: Paidós.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Santiago de Chile: Naufragio.
- Hutcheon, L. (2006). Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía. En Jitrik, N., & Hutcheon, L., *Para leer la parodia* (pp. 173-193). Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Osorio-Restrepo, V. (2021). Intimidades en red: exhibición y vigilancia en *Kentukis* de Samantha Schwebelin. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 12(24), 87-104.
- Schwebelin, S. (2018). *Kentukis*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico.
- Sibilia, P. (2009). En busca del aura perdida: Espectacularizar la intimidad para ser alguien. *Psicoperspectivas*, 8(2), 309-320. <https://www.psicoperspectivas.cl/index.php/psicoperspectivas/article/view/83>
- Venturini, M. (2022). Ciencia ficción e intimidad: *Kentukis* de Samantha Schwebelin. En *Ficción y ciencia, Volumen III* (pp. 284-297). Borgoña: Éditions Orbis Tertius.
- Yensen, G. (2019). Relaciones mediadas por tecnologías digitales. Reseña del libro *Kentukis* (2018, Random House) de Samantha Schwebelin. *Revista Hipertextos*, 7(12), 139-155.