

Fragmentos de un mundo caótico: hibridismo genérico, velocidad y tiempo alterado en *La novela del cuerpo**

Fragments of a chaotic world: genre hybridism, speed and alternate timing in *La novela del cuerpo*

MANUEL SANTANA HERNÁNDEZ

Universidad de Salamanca

mansanta@usal.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1843-0394>

Recibido: 16/09/2021. Aceptado: 23/11/2021.

Cómo citar: Santana Hernández, Manuel, "Fragmentos de un mundo caótico: hibridismo genérico, velocidad y tiempo alterado en *La novela del cuerpo*", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19 (2021): 219-239.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.19.2021.219-239>

Resumen: Partiendo de la quiebra del ideal utópico y de cómo la ciencia ficción del siglo XXI se está adaptando a la victoria del neoliberalismo desde 1989, este artículo explora los mecanismos de la ciencia ficción más reciente en español analizando *La novela del cuerpo*, del escritor uruguayo Rafael Courtoisie. Concretamente, se estudian tres elementos: su hibridismo genérico, su concepción de la velocidad y la interconexión de tramas y su temporalidad no lineal. Estos tres rasgos remiten, a su vez, a una cosmovisión descentrada y posmoderna donde imperan el caos y la falta de horizontes.

Palabras clave: Literatura hispanoamericana; Ciencia ficción; Poscyberpunk; siglo XXI; Rafael Courtoisie; La novela del cuerpo.

Abstract: Taking as a starting point the collapse of the utopian ideal and how 21st Century Science Fiction is adapting to the victory of neoliberalism since 1989, this paper explores the mechanisms of the most recent Science Fiction written in Spanish by analyzing *La novela del cuerpo*, by Uruguayan author Rafael Courtoisie. Specifically, this paper focuses on three elements: its genre hybridism, its conception of speed and plot interconnection and its non-linear timing. Those three features refer to a decentered postmodern world view, where chaos and the lack of horizons prevail.

Keywords: Latinamerican Literature; Science Fiction; Postcyberpunk; 21st Century; Rafael Courtoisie; La novela del cuerpo.

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

INTRODUCCIÓN

La ciencia ficción se ha revelado desde sus inicios como un espacio idóneo para cuestionar políticamente el *statu quo* —entendiendo como tal las creencias, prácticas e ideas que, por ser las más hegemónicas en una sociedad, orientan la actuación de sus instituciones y resultan difícilmente cuestionables para la mayoría—. En este sentido, Jameson (1994: 56) afirma que se trata de un género muy valioso para la crítica cultural, pues permite interrogar la realidad y conectar al lector con su propio presente desde una distancia crítica; y Moylan (2000: xii) señala que la cualidad más importante de la ciencia ficción reside en su habilidad para, a través de la especulación y alejándose del realismo, presentar una determinada realidad social como un problema sistémico. No obstante, desde mediados de los años 80 del siglo XX, la victoria y omnipresencia del neoliberalismo a nivel global ha entorpecido la capacidad para conjeturar sistemas políticos, sociales o económicos alternativos, rasgo tradicionalmente asociado al género. Así, la falta de alternativas políticas viables ha favorecido que parte de la ciencia ficción mantenga un fondo conservador sustentado, precisamente, en la imposibilidad de subvertir un sistema —o, cuando menos, escapar de él— depredador y profundamente injusto.

No obstante, también ha habido una producción de resistencia frente al capitalismo, especialmente en su vertiente socioeconómica, pero también en la (pos)industrial y en la informativa. Estas ficciones críticas con el modelo hegemónico existían ya a finales del siglo XX, pero se han multiplicado en Occidente desde 2008 con la Gran Recesión, y hablan sin tapujos de los aspectos más negros del presente. Se trata de textos que problematizan los abusos sobre los cuerpos de los vencidos dentro de la maquinaria del capitalismo, la controvertida relación de los seres humanos con las máquinas como denuncia del odio al diferente o los peligros de los simulacros virtuales o el resurgimiento de una razón instrumental acrítica para advertir sobre la necesidad de no aceptar crédulamente la verdad en sociedades donde cada vez es más frecuente la manipulación de la información. Se trata de un conjunto de obras como las escritas, entre otros, por Edmundo Paz Soldán, Martín Felipe Castagnet, Liliana Colanzi, Jorge Baradit, Maielis González, J. M. Sala o Andrea Salgado, que, lejos de resignarse ante el desencanto, denuncian las realidades arriba descritas e imaginan formas de superarlas e, incluso, de dar luz a nuevos mundos.

Las obras que integran ese frente de resistencia se están dotando de mecanismos formales que las conectan con tendencias rupturistas como las

vanguardias y les permiten evidenciar los problemas éticos del mundo neoliberal y globalizado rechazando sus presupuestos estéticos y cuestionando los modos y límites de expresión tradicionalmente asociados a la ciencia ficción.¹ Estos textos apuestan por una narración polifónica que remite a una visión del mundo descentrada y disonante, que atentan contra la narratividad y la legibilidad tradicionales y que defienden la desarticulación de los códigos de lectura hegemónicos como forma de rebeldía (est)ética. Se trata de obras que han hecho de la asimetría una posición política consistente en subvertir los consensos formales asociados al género ciencia ficcional — linealidad de las historias, sencillez narrativa rayana en la transparencia, presencia y fiabilidad de un solo narrador— para «proponer una transformación [...] en la idea de ciencia ficción» (Bastidas, 2021: 12).

Asimismo, conectan con la corriente que Francisca Noguerol (2013: 22) denominó “Barroco frío”, pues se trata de textos que hacen gala de su carácter provocador y rupturista, que desdibujan deliberadamente las fronteras entre realidad y ficción, exhiben un ritmo frenético y defienden la fractalidad, la fragmentación y la interconexión de tramas. En muchos casos, toman inspiración de las más diversas fuentes intertextuales y optan por los modos oblicuos de expresión, como la ironía o el sarcasmo, al tiempo que guardan una profunda relación con las ciencias duras, explicable en buena medida por el hecho de que sus autores tienen formación científica. Estos postulados los podríamos hallar en obras recientes escritas en español, como *Iris* (2014), una arrolladora distopía que combina elementos de la ciencia ficción, la fantasía y el terror; *Retiro infinito* (2017), que presenta multitud de microrrelatos para dar a conocer la historia de unos manifestantes que toman el Parque del Retiro en Madrid; o *Nuestro mundo muerto* (2016) y *La vía del futuro* (2021), ambas compilaciones de cuentos que exploran distintos aspectos de un mundo en decadencia. El talante militante de estos y otros textos permite relacionarlos también con los conceptos de *critical dystopia* y *critical utopia*, acuñados por Moylan (2000: 183), y su falta de respeto para con las ordenadas categorías propias de la retórica oficial bebe del *Slipstream* (Sterling, 1989), en un ejercicio de crítica literaria cargado de cinismo.

¹ Cuando se hace referencia al término “Vanguardia”, este debe entenderse como una categoría que hace referencia al anhelo rupturista que han tenido varios movimientos a lo largo de la historia de la literatura, y no meramente a las Vanguardias históricas.

Este artículo se adentra en las herramientas formales arriba mencionadas porque, si bien no son innovadoras ni exclusivas de la ciencia ficción, su presencia y condensación hablan de un cambio en los moldes formales del género que genera interrogantes y debe ser objeto de estudio académico. Por ello, analizaré *La novela del cuerpo* (2015), obra escrita por Rafael Courtoisie, que, como ejemplo preclaro de las escrituras de resistencia frente al capitalismo, aglutina las conquistas expresivas y la heterogeneidad por las que está apostando esta ciencia ficción militante. Concretamente, analizaré en esta obra tres mecanismos: su mestizaje genérico, su propensión a la fractalidad y a la fragmentación, y la interconexión de las tramas que la conforman. He dividido el artículo en dos partes, a las cuales hay que sumar la introducción y la conclusión. En la primera, ahondo en los antecedentes en los que se inspira el texto de Courtoisie, fundamentales para contextualizar la obra y comprender cómo y por qué parte de la ciencia ficción de los últimos treinta años ha asumido el marco ideológico y retórico del capitalismo tardío, mientras que las propuestas más contestatarias se han visto reducidas hasta convertirse en corrientes minoritarias; en la segunda, tomo como referencia la crisis de 2008 para explicar los cambios que muestra la ciencia ficción escrita en español del siglo XXI y, concretamente, profundizo en los mecanismos rupturistas de la obra de Courtoisie. Mi objetivo es demostrar que la ciencia ficción más militante está renovando las formas en que desempeña su compromiso político, recurriendo a la fragmentación como elemento desestabilizador y rechazando la amenidad y la lectura fácil y despolitizada del texto literario. Para llevar a cabo mi análisis, me apoyaré en las aportaciones teóricas de Deleuze, Fukuyama, Gómez Trueba, Jameson, Moylan, Noguerol, Rivera Garza, Rancière o Sterling, entre otros.

1. HASTA LA DERROTA, SIEMPRE: EL FRACASO DEL SUEÑO UTÓPICO EN LA CIENCIA FICCIÓN DESDE FINALES DEL SIGLO XX

A principios del siglo XX, la igualdad humana se había vuelto técnicamente posible [...] en épocas más primitivas, cuando una sociedad justa y pacífica era de hecho imposible, había sido muy fácil creer en él [...] el paraíso terrenal empezó a ponerse en duda justo en el momento en que se volvió realizable (Orwell, 2012: 218).

Con esas palabras, George Orwell remitía anticipadamente a una realidad que, medio siglo después, habría de cumplirse: la desintegración

del ideal utópico en la cultura y, consecuentemente, en la literatura. Por su parte, Ortega (1982: 194) apuntaba que las épocas de crisis alteran el horizonte de sentido y, por tanto, en ellas proliferan diversos tipos de utopías como respuestas ante el derrumbe del mundo conocido. Sin embargo, el espacio literario del siglo XXI no ha sido conquistado por las utopías —a pesar de que el tiempo presente se halla atravesado por crisis y sucesos tan atroces como el 11M o la Gran Recesión del 2008—, ya que, al menos hasta hace un tiempo, la fe en los proyectos utópicos se hallaba quebrada, en parte gracias a la multitud de falaces promesas utópicas que, a lo largo del siglo XX, habían mutado en Estados fallidos o gobiernos tiránicos.² En este sentido, Noguero (2012: 53) se pregunta si tiene sentido hablar de utopías en la última narrativa latinoamericana, cuando el contexto del subcontinente muestra cómo los ideales y metarrelatos de la modernidad parecen propios de un esperanzador tiempo juvenil al que ha seguido una visión antiutópica adulta y nacida del desencanto.

La historia de ese derrumbe se inicia en el periodo entre 1973 y 1989, con el auge de la posmodernidad. En esa horquilla, las circunstancias históricas y culturales resultan en el abandono del ideal utópico: la crisis del petróleo altera el equilibrio geopolítico internacional mientras una incipiente revolución neoliberal propone la reducción y el debilitamiento del Estado (Fukuyama, 1992: 76); los grandes proyectos revolucionarios se revelan inútiles: en Cuba el castrismo se muestra tiránico con los homosexuales, y las manifestaciones en Francia y México fracasan estruendosamente. El quimérico pensamiento de un metarrelato utópico cae y deja un vacío de poder que será uno de los puntos de origen de la posmodernidad. Bloch (2007: 60) admite que el impulso utópico, característico de la modernidad, se desintegra en favor de un individualismo recalcitrante; se abandona la pretensión de una obra de arte total y se recupera la obra local; la literatura se centra en las ciudades y en lo menor; el arte neovanguardista de Duchamp o Warhol llega al canon y el trasunto político de la vanguardia histórica se deshace; la estética posmoderna remarca el divorcio entre las manifestaciones artísticas y su dimensión ética, los autores piden despolitizar sus textos y juzgarlos únicamente por criterios literarios, desapego que Becerra (2013: 29) ha catalogado como “novela de la no-ideología” y que se define como un

² A esas dos coyunturas históricas, cabría sumar la pandemia de la COVID-19, que no he incluido en el cuerpo del artículo por ser posterior a la novela que trato

constructo artificial que, desde una pretendida falta de ideología —una *posideología* genuinamente imposible—, respalda la dominante.

Este proceso llegó a su punto culminante en 1989, con la caída del muro de Berlín, que simbolizó el final de cualquier alternativa política, social y económica al capitalismo. Tal carencia de opciones se extendió asfixiantemente entre varios intelectuales, hasta el punto de que comenzaron a proliferar postulados tan contundentes como desesperanzadores. Octavio Paz (1990: 50) afirmaba que “la modernidad está herida de muerte, el sol del progreso ha desaparecido en el horizonte”, mientras que Fukuyama (1992: 29-30) señalaba cínicamente que “el siglo XX nos ha convertido a todos en pesimistas históricos [...] hay más probabilidades en favor que en contra de que el futuro contenga nuevos males no imaginados”. Jameson (1991: xii), por su parte, acuñó su icónica cita: “it seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late capitalism”; y Trousson (1995: 329) declaró que la última utopía propiamente dicha del siglo XX era *Los juegos del espíritu* (1971), tras la cual el género utópico mostró menor confianza en el proyecto humanista de un mundo mejor. Esta convergencia de factores culturales llevó a que se extendiese la creencia de que el mejor futuro posible para la Humanidad pasaba innegablemente por el capitalismo. En la ciencia ficción, ese triunfo se tradujo en el *ciberpunk* de la década de los 80, que escondía su conservadurismo bajo una apariencia distópica, lo cual le valió el calificativo de “antihumanista” (Hollinger, 1990: 33), quien señalaba que el deseo de un futuro brillante se había sustituido por universos decadentes, donde solo cabía asumir abnegadamente que el poder residía en las manos de gobiernos tiránicos, soldados robotizados y multinacionales tecnológicas, con títulos que han trascendido hasta nuestros días como *Blade Runner* (1982), *Tron* (1982) *Terminator* (1984), *El cuento de la criada* (1985), *Neuromante* (1984) o *Robocop* (1987).

En los diez últimos años del siglo XX, la victoria del neoliberalismo congeló el ideal utópico. En épocas anteriores, la utopía se había sustentado sobre su capacidad de cuestionar los aspectos más nocivos de la cultura imaginando sociedades distintas, pero, en un escenario donde no existen tales alternativas, el ideal utópico queda desarticulado:

La utopía ha llegado como a un punto de ruptura [...] Está destinada a desaparecer: la burguesa ha llegado al fin de su trayecto y no tiene nada que decir; la socialista no tiene razón de ser [...] La antiutopía parece recobrar

en sentido negativo la función primordial de la utopía: mostrar lo que podría ser si [...] Así pues, la crisis de la utopía es la crisis de los valores (Trousseau, 1995: 329-330).

Por ello, la mayoría de los textos ciencia-ficcionales reproducían acriticamente imágenes de consumismo que soportaban la ideología dominante (Moylan, 2000: 29) y, más que abrir puertas a mundos alternativos, introducían cambios menores dentro del modelo capitalista, el último paraíso posible; o lo exportaban a planetas lejanos. Se trataba de obras de ciencia ficción que, lejos de cuestionar el sistema, lo presentaban como la culminación de las aspiraciones humanas o como un destino inapelable y manifiesto. Así se explican textos como *El juego de Ender* (1985), de Orson Scott Card; la saga *La Cultura* (1987-2009), de Ian Banks; *El instante Aleph* (1995), de Greg Egan; *Flasforward* (1999), de Robert Sawyer; o *La historia de tu vida* (1999), de Ted Chiang. Estas obras, que desincentivan el cambio porque lo presentan como una opción peligrosa, sitúan su punto de partida en el fin de la historia (Fukuyama, 1989: 4) al considerar que el orden establecido es la forma última de la gobernabilidad humana y cualquier otro conducirá a una catástrofe. Esta postura se apoya sobre una supuesta despolitización de la obra literaria y fagocita cualquier tentativa de criticar al propio sistema tachándola de un riesgo artístico innecesario, cuando no incómodo, motivo por el cual las ficciones reprobatorias se promocionan menos que aquellas que transmiten “la idea [...] de que el capitalismo no solo es el único sistema viable, sino que es imposible imaginarle cualquier alternativa” (Fisher, 2016: 22).

Frente a esta tendencia, se articularon tres movimientos minoritarios de resistencia, de los que bebe *La novela del cuerpo*: el *posciberpunk*, el *Slipstream* y las corrientes de *critical dystopia* y *critical utopía*, conceptualizadas por Moylan (2000: 74, 183). El *posciberpunk* se define como un subgénero de ciencia ficción que recupera de su predecesor el ambiente distópico, las sociedades desestructuradas o la presencia de protagonistas marginales pero, a diferencia de este, adopta una actitud rebelde y condenatoria del *statu quo* (Allan, 2010: 12) e inserta una perspectiva poshumanista criticando las maldades de un sistema esclavizante. A esta corriente pertenecen, entre otras obras, *Snow Crash* (1992), de Neal Stephenson; *Matrix* (1999-2003), de las hermanas Wachowsky; *Jennifer Gobierno* (1999), de Max Barry; o *Carbono alterado* (2002), de Richard Morgan. Por su parte, el *Slipstream* rechaza la comercialización de la ciencia ficción porque condiciona sus

posibilidades deliberativas, de manera que evita formar parte de ese flujo optando por una estética compleja que dificulta la lectura y comprensión del texto. Se trata de un conjunto heterogéneo de textos alejados de los cánones tradicionales, con un talante iconoclasta y próximos a la tradición rupturista, muy característica del siglo XX (Noguerol, 2020: 150) pero presente como espíritu de renovación en cualquier momento (Mora, 2007: 102). El *Slipstream* ataca al orden propio de las categorías oficiales resquebrajando la legibilidad y la amenidad del texto, y remite a una literatura descentralizada y a un presente caótico y fractal. Sterling (1989), acuñador del término, ofrece una extensa lista de títulos *Slipstream*, entre los que están *Palimpsests* (1985), de Carter Scott y Glenn Harcourt; *La escoba del sistema* (1987), de David Foster Wallace; o *El imperio de los sinsentidos* (1988), de Kathy Acker. Por último, los conceptos de *critical utopia* y *critical dystopia*, teorizados por Moylan (2000: 74, 183), son utilizados para ficciones críticas que interrogan no solo a la sociedad en la que se insertan, sino también a sus propios antecedentes genéricos. En ambos casos, se desdibujan los límites del género a través del hibridismo con otros formatos como el ensayo, la novela histórica, la fantasía, el terror o el periodismo. La diferencia entre ambas reside en que la utopía crítica mantiene vivo el sueño utópico, pero señala la diferencia entre la utopía y su realización y descrea la ingenuidad de los grandes relatos de la ciudad perfecta;³ mientras que la distopía crítica revela la futilidad de la utopía dentro del sistema capitalista. Así, la primera apunta a los problemas del mundo globalizado, muestra una confianza moderada en la tecnología, llama a la reflexión y evidencia un equilibrio alejado de excesos; mientras que la segunda repudia el mundo resaltando sus rasgos más aborrecibles, señala la instrumentalización de la técnica con el fin de dominar al ser humano, y se muestra frustrada hacia un sistema que considera abyecto.

2. UN MUNDO EN FRAGMENTOS: HERRAMIENTAS FORMALES PARA CUESTIONAR EL NEOLIBERALISMO EN *LA NOVELA DEL CUERPO*

Si 1989 supuso el fin de la historia, ¿se podría afirmar que el 11S y la Gran Recesión de 2008 conllevaron su reinicio? Así al menos lo sugiere Bourriaud (2009: 10-11) cuando afirma que el fin de la bipolaridad URSS-EEUU supone la entrada en la era pospolítica —o, más bien, en la utopía

³ Rossel (2015: 21) ya ha advertido que la utopía es irrealizable y que cualquier intento de materializarla resultará en un mundo peor que el ideal al que se aspire.

capitalista— y que el 11S recordó que todavía existían divisiones profundas. Sin duda, el traumático suceso de esa fecha originó toda clase de respuestas literarias, pero todas ellas han coincidido en la necesidad de reaccionar ante un evento de tal magnitud. Así, se ha producido un rearme ético en el arte, que se condensa en la apuesta por abandonar el pensamiento débil (Vattimo, 1988: 23) y someter al arte, en cuanto que discurso público, a un juicio ético (Rancière, 2005: 21) que clarifique la relación entre ética y estética. La frágil conciencia ética de la última década del siglo XX dio paso a un cuestionamiento generalizado del marco ideológico, debate donde la ciencia ficción del siglo XXI ha participado mostrándose tan comprometida con los problemas de su tiempo como crítica con las políticas que los han hecho posibles. En este sentido, podrían citarse, entre otros muchos, *El delirio de Turing* (2003), de Edmundo Paz Soldán, que cuenta la historia de un analista informático que trabaja para un gobierno corrupto; o *Plop* (2002), de Rafael Pinedo, cuyo protagonista asciende al poder de una tribu que habita un escenario posapocalíptico y que advierte de los peligros de la tecnología no sujeta a una racionalidad ética. A raíz de la Gran Recesión de 2008, se observa en la narrativa en español un considerable aumento de representaciones distópicas (Palardy, 2018: 15) que beben del *Slipstream*, el *ciberpunk* y *posciberpunk* latinoamericanos, el “Barroco frío” o los modelos críticos de Moylan. Estos textos se hallan debatiendo cómo adaptarse (o no) a los nuevos tiempos (Sánchez, 2014: 353) y reconectar el discurso contestatario con una audiencia adormecida y a menudo acrítica (Postman, 1991: 12), motivo por el cual muchos de ellos han optado por alterar la estética del texto atentando contra la linealidad de la historia, redefiniendo las fronteras entre realidad y ficción, desdibujando los límites entre géneros literarios, presentando espacios y vacíos, y utilizando un lenguaje provocador, con el objetivo de despertar al lector de la pasividad a la que le condena la legibilidad tradicional y de manifestar su disconformidad con los modos de expresión tradicionales. Dentro de la literatura en español, podrían citarse varios ejemplos de esta tendencia, como “El cementerio de elefantes” (2008), de Miguel Esquirol; *Sleep Dealer* (2008), de Alex Rivera; *Los cuerpos del verano*, de Martín Felipe Castagnet (2012); *Cita en la burbuja* (2012), de Alicia Fenieux, *Iris* (2014), de Edmundo Paz Soldán; o *Retiro Infinito*, de J. M. Sala. En estas creaciones, se especulan escenarios ficcionales para denunciar, en última instancia, el poder omnímodo de las grandes multinacionales, los peligros de la suplantación de identidad en el mundo digital, los abusos sobre el medioambiente, la

futilidad de los estados débiles o cómo los bajos niveles de vida de determinadas minorías sociales conviven con los elevados niveles de desarrollo tecnológico, querella que también explicitan separándose de los patrones narrativos tradicionales. Rivera Garza (2013: 19) defiende que cuestionar el *statu quo* requiere rechazar sus modos expresivos, lo cual evidencia la conexión entre ética y estética:

¿Te preocupa el estado de las cosas pero cuando escribes crees que la estética no va con la ética? ¿Estás dispuesta a transformar el mundo pero cuando narras te persignas ante la divina trinidad inicio-conflicto-resolución? ¿Te diviertes escribiendo como un loco o un niño pero a eso lo llamas ejercicios o apuntes pero nunca literatura? ¿Eres un as de las redes y haces mucho *copy-paste* pero cuando narras lo único que te preocupa es la verosimilitud? ¿Quieres trastocarlo todo pero te parece que el texto publicado es intocable? ¿cuestionas la autoridad pero te inclinas ante la autoría? En resumen: ¿Estás contra el estado de las cosas pero sigues escribiendo como si en la página no pasase nada? (Rivera Garza, 2013: 45).

Pese a que Rivera Garza no se refiera a la ciencia ficción, su cita resulta pertinente porque es posible aplicarla al género. Lo fascinante de los textos militantes no es que condensen recursos específicos exclusivos del género, sino que se puedan vincular con otras escrituras y “traicionen” los moldes clásicos del género ciencia ficcional. Son obras que muestran una visión desequilibrada de la realidad, retratan el universo narrativo con formas breves y modos oblicuos de expresión, y que se revelan como una prosa híbrida, desenfadada e irreverente, tras la que se esconde una denuncia atroz contra los engranajes narrativos y los modos de pensamiento propios de la retórica oficial, que a menudo se perciben como problemáticos. Uno de los textos que mejor condensa las transformaciones que está viviendo el género es *La novela del cuerpo* (2015), de Rafael Courtoisie, que recurre a decenas de pequeños relatos de extensión variable para narrar las historias de clientes de una multinacional llamada Mercado del cuerpo Inc., cuya actividad es la compraventa legal de órganos. En apenas 130 páginas, la creación del autor uruguayo encierra la renovación expresiva de la ciencia ficción militante en su pugna contra la posmodernidad y su programa estético.

2. 1. Mestizaje genérico

El hibridismo genérico se presenta, sin duda, como la punta de lanza de los textos indóciles en la literatura actual, pues el funerario culto al

género único (Verdú, 2007) resulta impropio de un presente polifónico como el actual. En la ciencia ficción, Moylan (2000: 189) señala que tanto las distopías como las utopías críticas eliminan o desdibujan los límites entre los géneros literarios, difuminación que llevan a cabo para deconstruir la estética tradicional que rinde culto a la unicidad del género, pero también para hacer de la heterogeneidad una propuesta política que reivindique el mestizaje y la impureza textuales como herramientas de irreverencia y de crítica (est)ética. El abandono de la comodidad que ofrecen las etiquetas de la retórica del Estado invita a un goce del texto literario sin la preocupación de su adscripción genérica, reafirma la desobediencia que sus autores presentan hacia las normas establecidas, y es rasgo de una rebeldía literaria (Sterling, 1989). No se trata, pues, de un mero capricho estético, sino de un ejercicio deliberado de activismo político. *La novela del cuerpo* encuentra en este hibridismo genérico una de sus principales cualidades. Inicialmente, la obra se configura como un texto que, a través de sus personajes, evidencia la convivencia de altos niveles de desarrollo tecnológico y bajos niveles de vida. Mercado del Cuerpo Inc. aglutina más poder en el gobierno, lo cual no solo habla del triunfo extremo del neoliberalismo, sino que revela la debilidad de un estado incapaz de garantizar unos servicios sociales mínimos. Los estados inanes y el poder concentrado por multinacionales de bioingeniería es, asimismo, uno de los puentes de la obra con el (*pos*)*ciberpunk* latinoamericano. Courtoisie describe una sociedad cuyos ciudadanos recurren a una empresa privada ante la ausencia del Estado, de manera que se explicitan las relaciones entre tecnología, poder y políticas públicas:

- Necesito un hígado que sirva [...]
- Necesita un trasplante urgente. Ya mismo.
- ¿Cuánto cuesta?
- Su vida (Courtoisie, 2015: 99).

Sin embargo, la novela también coquetea con otros géneros, como el ensayo, la revisión de sucesos históricos e, incluso, muchos de los pasajes relatan escenas grotescas y escatológicas, con lo que la novela también colinda con el gótico cotidiano y el terror. Esta contaminación genérica deliberada no solo cuestiona la *eugenesis* del género —esto es, la creencia de que una obra literaria es mejor cuando su género no se halla contaminado—, sino que complica ostensiblemente su adscripción genérica, indeterminación que la ciencia ficción latinoamericana está

explotando (Trujillo, 2000:284). Por todo ello, no se puede afirmar que toda la novela de Courtoisie se encuadre dentro de la ciencia ficción; al menos, no según una clasificación tradicional, sino que habría que hablar de una adscripción itinerante que navega entre varias orillas, aunque es *predominantemente* ciencia ficcional.

Moylan (2000: 29) ha señalado que las utopías críticas son textos heterogéneos que buscan visibilizar su carácter emancipatorio y posibilitar una crítica a la tradición textual de la que emergen. De esta manera, las obras de este género alternan fragmentos de ciencia ficción con pasajes ensayísticos o reflexivos donde muestran los aspectos tranquilizantes de un futuro tecnológico sin dejar atrás los defectos o rugosidades que pueden conllevar. A diferencia de las distopías críticas, no descreen de la tecnología por sus futuribles abusos, sino que invitan a una reflexión equilibrada y madura sobre los contrapesos éticos necesarios para que sus avances resulten beneficiosos. La novela de Courtoisie apunta, de un lado, hacia el doble rasero ético de las multinacionales, puesto que la misma compañía que amablemente atiende al hombre que desea un páncreas nuevo, rapiña con precisión quirúrgica los cadáveres de jóvenes estrellados en accidentes de motocicletas para vender sus órganos; y, de otro, hacia la inmoralidad de ofrecer derechos y necesidades humanas como negocio, y con ello (de)muestra que si el progreso tecnológico —especialmente, el de la biomedicina— no se sigue de políticas públicas que lo hagan factible para la ciudadanía, se crea una sociedad a dos velocidades: quienes pueden asumir en privado el abandono del Estado y quienes no. En una sociedad donde el comercio de órganos es un lucrativo negocio capaz de hacer realidad las fantasías más diversas —aumentos de pene, de pechos, glúteos de diseño—, también se dan situaciones como la de Jessy, una corredora de carreras ilegales tan marginal que se ha visto obligada a vender su cuerpo cuando muera: “si queda fuera de combate, Mercado del Cuerpo tiene los derechos exclusivos para aplicarle la eutanasia contractual” (Courtoisie, 2015: 31).

2. 2. Propensión a la fractalidad y a la fragmentación

Para Nogueroles (2013: 21), la propensión a la fractalidad y la atención al detalle es uno de los rasgos del “Barroco frío”. En su trabajo, ella misma cita a Courtoisie como un exponente de esta corriente y conecta su producción literaria con la de autores anglosajones como Don DeLillo o David Foster Wallace. El propio Courtoisie (2002: 71) afirma que la

ruptura de la linealidad inherente a la fragmentación, su consiguiente simultaneidad o la aceleración de los tiempos narrativos se deben a una exaltación caótica de la realidad que cabalga entre la razón y el desorden.

La novela del cuerpo es un texto fragmentario heredero de la visión poética arriba mencionada. La obra se dispone en 8 capítulos, cada uno de los cuales incluye historias cortas de extensión variable que pueden ser leídas sin respetar el orden propuesto por el autor y cuyo nexos común es la reflexión sobre los cuerpos. Esta multiplicidad de voces no solo abre el debate sobre si la obra debe ser o no considerada una novela, sino que potencia la controvertida adscripción genérica tratada más arriba al alejar el texto de los esquemas narrativos tradicionales. Sobre la nomenclatura de este tipo de textos fragmentarios, Trueba (2012: 38) señala que la continuidad literaria de la novela parece respetarse incluso cuando un texto está compuesto de varios fragmentos, siempre que estos remitan a un marco común, como sucede en la obra. No obstante, su fragmentación sugiere un universo narrativo acelerado, sensación que se incrementa, en primer lugar, gracias a la preponderancia de los diálogos en los fragmentos más narrativos, que permiten una lectura veloz del texto y conectan con la escritura en *staccato*; y, en segundo, a la reaparición de algunos personajes en más de un relato, como sucede en el capítulo tercero con los relatos donde aparecen Alicia, José y Pablo.

La idea de un tiempo narrativo curvado y oblicuo remite a la teoría de la relatividad, que dicta que el tiempo se dilata progresivamente a medida un *cuerpo* se aproxima a la velocidad de la luz. Esta conexión con las ciencias duras es otro de los rasgos que Noguerol (2013: 22) menciona como fundacional del “Barroco frío”, e insinúa la formación científica de Courtoisie como químico. La velocidad es también uno de los elementos constitutivos del *postciberpunk*, y su evocación estética, rastreable hasta el futurismo de Marinetti, implica una visión iconoclasta y febril de la belleza en la obra literaria. Es, por supuesto, otro de los rasgos que consignan tanto el “Barroco frío” (Noguerol, 2013: 23) como el *Slipstream* (Sterling, 1989), y produce espacios de indeterminación que el lector completa —tomando así un papel más activo en la obra—.

Por otro lado, la fragmentación da pie a la brevedad del texto y se asocia a la fluctuación de géneros, pues privilegia lo efímero, lo volátil y lo líquido frente a lo duradero, lo estable y lo sólido, ya que el anquilosamiento y el inmovilismo tradicionales le resultan limitantes. La (po)ética de lo breve impone unos modos escriturales, un estilo y una estructura propias, pues el texto debe impactar con un golpe de vista. La

brevedad fuerza la aparición de modos oblicuos de expresión, como el humor sarcástico, la ironía o la parodia, y su aparente superficialidad deviene profunda en cualquier momento:

—¿Cerebros tiene?

—Pocos. Hay escasez (Courtoisie, 2015: 113).

También condiciona el desarrollo de la acción. En algunos de los pasajes de la novela, la voz narrativa se reduce a fragmentos minúsculos; en otros, se extiende durante varias páginas. Esta disparidad en el espacio, análoga a la que existe en la sociedad de la novela, provoca un ritmo vertiginoso, consignado por momentos de aceleración máxima donde se potencia el descentramiento y otros de relativo sosiego en los que el lector se recompone.

2. 3. Interconexión de tramas y temporalidades alteradas

La interconexión de tramas dentro de la novela es otra de las herramientas estéticas de las que se sirve el texto. Para Noguerol (2013: 25), esta cualidad, que remite a un universo paranoico rayano en la histeria, es otro de los atributos que presentan los textos del “Barroco frío”; mientras que Moylan (2000: 41) defiende que en la (ciencia) ficción posmoderna, donde el individuo toma protagonismo, la interconexión de las tramas es uno de los mecanismos utilizados para reflejar la existencia de problemas colectivos, antes explicables desde los grandes relatos. Se trata también de una herramienta deudora de las ciencias duras —en especial de la física cuántica—: en el mundo subatómico, la observación cambia el objeto observado. Ello implica que las leyes de la física tradicional dejan de ser aplicables —al igual que han dejado de serlo los grandes relatos— y, en consecuencia, las partículas se comportan singularmente, sin que se pueda determinar si existe una ley que rijan para todas ellas. Así, un escenario dominado por la física cuántica deja de ser un *cosmos* ordenado y uniforme y se vuelve un *caos* de multiplicidad e incertidumbre. El modelo gráfico de ese escenario es el rizoma (Deleuze y Guattari, 2002: 12): una interconexión que no sigue un patrón fijado, sino que se conecta y se desarrolla de formas diversas atendiendo a una multiplicidad de factores, en la línea de las aportaciones realizadas por Bourriaud (2009: 43). Cada eslabón del rizoma se traduce en distintas conexiones de índole política, literaria o de cualquier tipo, lo cual pone de

manifiesto la sinergia última de todos los aspectos que conforman la experiencia humana.

La interconexión también conlleva la ausencia de protagonistas absolutos. En algunos pasajes, se cede espacio al ensayo o a las reflexiones sobre el cuerpo, como sucede en el quinto capítulo, dedicado a repasar lacónicamente los orificios corporales y la unidad de cuerpo y alma; en otros, los protagonistas son colectivos, como las tribus precolombinas del segundo epígrafe del primer capítulo; y, en los pasajes en los que hay personajes protagonistas, estos solo lo son durante los breves párrafos que el narrador les concede: la inclemente narración no se acomoda a ninguno de ellos de forma definitiva, sino que salta de voz en voz. Los protagonistas de un capítulo reaparecen a veces como secundarios, y otras en cambio ni siquiera son mencionados de nuevo. La ausencia de protagonistas mantenidos durante toda la novela representa la ausencia de asideros con los que orientarse, así que resulta lógico que no se revele el nombre de muchos de los personajes: no es relevante hacerlo, pues son meros engranajes —o partículas— de un escenario mucho mayor. El nombre, como elemento individualizador, dota de presencia y singulariza. Su eliminación no es casual, sino que es un mecanismo para despersonalizar el texto, que al mismo tiempo favorece la sensación de celeridad.

La falta de protagonistas también remite a una perspectiva colectiva. Los textos con ese tipo de visión se asocian a un descreimiento (Montoya, 2008: 105) de la identidad propia y a una disolución del yo en un ente colectivo. *La novela del cuerpo* se conforma como una suerte de obra caleidoscópica donde importa la imagen de conjunto y donde el narrador, puntualmente, focaliza el texto en algún elemento concreto del rizoma. Por otro lado, la colectividad también alude a una polifonía mínimamente organizada donde, al no existir protagonismo narrativo, todas las voces son iguales y se produce una suerte de *democratización* de la experiencia narrable, que, por otro lado, se ve miniaturizada. La polifonía presupone un sonido simultáneo, pero, sobre todo, armónico. En la obra, la ausencia de concierto es un reflejo del irritante ruido cotidiano en un presente que, a menudo, es disonante. Por ello, me atrevo a hablar de *La novela del cuerpo* como un texto no polifónico, sino cacofónico, tributario de un mundo en cuyos engranajes las voces de los vencidos chirrían junto a las

de los vencedores, un caos narrativo descentrado, desconcertado y desconcertante donde es necesario filtrar el sonido para poder entenderlo.⁴

Por último, hay que hablar de la temporalidad alterada que se observa en la novela. Se trata de un rasgo muy próximo a la interconexión de tramas y también relacionado con la mirada científica de Courtoisie. La relatividad del espacio-tiempo es el gran cambio de paradigma en la física del siglo XX: la aceleración relativa del tiempo permite hablar de una temporalidad simultánea, como la que presenta *La novela del cuerpo*. Los capítulos o sus epígrafes se pueden leer sin seguir la disposición original del texto, ya que, al tratarse de relatos o ensayos breves interconectados, el orden en que se lean no afecta a la percepción global del texto. Más aún, en ningún capítulo o epígrafe se dan datos cronológicos precisos: igual que sucedía con los nombres de los personajes, no es narrativamente relevante. La abolición de la linealidad temporal supone la llegada de una temporalidad rizomática, más propia de un caos como el que se dibuja en el texto. Vattimo (1987: 14) apunta que, habida cuenta de la falsedad de los metarrelatos y de la voz única de la historia oficial, la realidad queda sumida en un caos en el cual cobran protagonismo la entropía y el azar, antagonistas de la irreversibilidad del tiempo y de las leyes físicas (Montoya, 2008: 104). La ruptura de la linealidad potencia la irrupción de momentos líricos o ensayísticos en el texto (Noguerol, 2013: 28) y dificulta cualquier posibilidad de delimitación, pues fuerza a concebir el texto como una aglomeración de circunstancias que confluyen en determinados puntos, pero se distancian en otros. Los pasados parecen quebrarse y son menos frecuentes, en favor de los tiempos presentes —sobre todo continuos—, que son la elección verbal en la mayoría de los fragmentos del texto. Así, se configura una especie de presente dilatado que, como consecuencia de la extrema velocidad, congela el devenir temporal en un tiempo sin futuro.

CONCLUSIONES

Este trabajo pretendía demostrar cómo la ciencia ficción más resistente ante la victoria del capitalismo está renovando las formas en las que ejerce su compromiso político y, más concretamente, arrojar un poco más de luz sobre la escritura de Rafael Courtoisie, consignada por su

⁴ Nótese que uno de los títulos más insignes de David Foster Wallace se titula, precisamente, *Ruido blanco*, en referencia a esa cacofonía existencial.

formación científica y por su incisiva crítica política. Evidentemente, el mestizaje genérico de la novela no es exclusivo de la ciencia ficción, y lo mismo podría decirse de la fractalidad y la fragmentación, presentes en la obra de multitud de autores latinoamericanos contemporáneos como Bolaño, Fresán o Bellatín, entre otros muchos. Del mismo modo, el juego con las temporalidades está presente ya en las vanguardias históricas, y los espacios de indeterminación remiten necesariamente a la estética de la recepción y son aplicables a cualquier novela. La novedad aquí reside en ver todos esos recursos en textos que, hasta hace no demasiado tiempo, eran erróneamente tachados prejuiciosamente de “literatura menor” y que se encuentran alejados del canon literario. El trabajo aquí realizado da cuenta de que la ciencia ficción que señala con más cinismo los problemas del mundo, especulando posibilidades alternativas, no se contenta con ofrecer un relato utópicamente ingenuo ni con remitirse a los moldes tradicionales del género. Más bien, los textos más irreverentes atacan también las formas y han adquirido mecanismos ya presentes en otros géneros y profundamente útiles para dibujar una realidad poliédrica, fractal y, a menudo, caótica, sin por ello desestimar el potencial de la literatura como discurso político. El mensaje de la novela es más afín a la utopía crítica que al rechazo expreso propio de la distopía crítica, lo cual evidencia que existen, de hecho, varias posibilidades para cuestionar el *statu quo* y que no todas ellas obligan a renegar de la tecnología.

Por otro lado, quedan todavía bastantes interrogantes por responder: se podría profundizar en la relación entre la obra de Courtoisie y la propuesta estética del neobarroco de Calabrese; podría hablarse del modelo de cýborg que propone la novela, un poshumano de diseño que tira por tierra las reivindicaciones de autoras como Haraway o Braidotti; o se podría profundizar en la abundancia de referencias intertextuales presentes en la novela y que tejen un sólido entramado textual: Shakespeare, Bauman, Quevedo, Borges, Góngora o Warhol son solo algunos de ellos. Por ahora, basta con afirmar que *La novela del cuerpo* ha demostrado ser un texto irreverente, incisivo, político y poliédrico, subordinado a una forma de entender el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Allan, Kathryn (2010), *Bleeding Chrome: Technology and the Vulnerable Body in Feminist Post-Cyberpunk*, Tesis doctoral, Universidad de McMaster.
- Bastidas, Rodrigo (2021), *El tercer mundo después del sol: antología de ciencia ficción latinoamericana*, Bogotá, Minotauro.
- Becerra, David (2013), *La novela de la no-ideología: introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid, Tierradenadie.
- Bloch, Ernst (2007): *El principio esperanza*, ed. Francisco Serra, Madrid, Trotta (obra originalmente publicada en 1959).
- Bourriaud, Nicolás (2009) *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Courtoisie, Rafael (2002), “Crisis o vigencia de los géneros literarios: literatura transgénica, transgenérica, transmediática”, Eduardo Becerra (comp.), *Cuadernos de América sin nombre*, nº7, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 67-77.
- Courtoisie, Rafael (2015), *La novela del cuerpo*, Montevideo, Casa Editorial HUM.
- Deleuze y Guattari (2002), *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, Trad. José Vázquez, Valencia, Pre-textos.
- Fisher, Mark (2016), *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?*, Madrid, Caja Negra.
- Fukuyama, Francis (1989), “The End of History?”, *The National Interest*, nº16, pp. 3-18.
- Fukuyama, Francis (1992), *El fin de la historia y el último hombre*, Barcelona, Planeta.
- Gómez Trueba, Teresa (2012), “Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria”, en *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del*

microrrelato en español e hispanoamericano, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 37-52.

Hollinger, Veronica (1990), “Cybernetic Deconstructions: Cyberpunk and Postmodernism”, *Mosaic*, vol. 23, n°2, pp. 29-44.

Jameson, Frederick (1994), *The Seeds of Time*, Madrid, Taurus.

Montoya, Jesús (2008), *Realismos del simulacro: imagen, medios y tecnología en la narrativa de Río de la Plata*, Tesis doctoral, Universidad de Granada.

Mora, Vicente Luis (2007), *La luz nueva. Singularidades de la narrativa actual*, Córdoba, Berenice.

Moylan, Tom (2000), *Scraps of the Untainted Sky: Science-Fiction, Utopia, Dystopia*, Colorado, Westview.

Noguerol, Francisca (2012) “Utopías intersticiales: la batalla contra el desencanto en la última literatura latinoamericana”, *Zama*, n°4, pp. 53-64.

Noguerol, Francisca (2013), “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español”, en Jesús Montoya y Ángel Estéban (eds.), *Imágenes de la globalización y la tecnología en las letras hispánicas*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 17-33.

Noguerol, Francisca (2020), “Pervivencia de las vanguardias en el siglo XX”, en Selena Millares (ed.), *La vanguardia y su huella*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 149-167.

Ortega, José (1982), *En torno a Galileo*, Madrid, Alianza.

Orwell, George (2012), *1984*, Trad. Miguel Temprano, Debolsillo, Madrid (obra original publicada en 1948).

Palardy, Diana (2018), *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*, Texas, Palgrave Macmillan.

- Paz, Octavio (1990), *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral.
- Postman, Neil (1991), *Divertirse hasta morir*, Barcelona, Ediciones Tempestad.
- Rivera Garza, Cristina (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets.
- Rancière, Jacques (2005), *El viraje ético de la estética y la política*, trad. María Emilia Tijoux, Palinodia, Santiago de Chile.
- Rossel, David (2015), *En el peor lugar posible: teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975)*, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Sánchez, Ana María (2014), “Una narrativa entre la utopía y la derrota. Literatura y política en el fin del milenio”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXX, n°247, pp. 353-371.
- Sterling, Bruce (1989), “Slipstream”, en <https://www.journalscape.com/jlundberg/page2> (fecha de consulta: 03/09/2021).
- Trousson, Raymond (1995), *Historia de la literatura utópica: viajes a países inexistentes*, Barcelona, Edicions 62.
- Trujillo, Gabriel (2000), *Biografías del futuro: la ciencia ficción mexicana y sus autores*, Baja California, Universidad Autónoma de Baja California.
- Vattimo, Giani (1987), *El fin de la modernidad: nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- Vattimo, Giani (1988), *El pensamiento débil*, Madrid, Cátedra.
- Verdú, Vicente (2007) “Reglas para la supervivencia de la novela”, *El país*, en

https://elpais.com/diario/2007/11/17/babelia/1195260623_850215.html (fecha de consulta: 06/09/2021)