

**DISTOPÍA DEL PODER EN *ANGOSTA*,
DE HÉCTOR ABAD FACIOLINCE,
*LAS PERIPECIAS INÉDITAS DE TEOFILUS
JONES*, DE FEDOSY SANTAELLA,
Y OTROS TEXTOS LATINOAMERICANOS¹**

Cristhian Camacho Soto

Universidad de Los Andes, Táchira

soto4c@gmail.com

Recibido: 13-03-2018.

Aceptado: 08-04-2018

RESUMEN

La distopía es el género literario más político de todos, y se extiende por una amplísima gama de connotaciones y elementos que se circunscriben al mundo complejo del poder. La presente investigación tiene como propósito establecer vínculos comparativos entre las estructuras narrativas de los textos escritos por Abad Faciolince (2004) y Santaella (2009), a través de los cuales se han explayado en los terrenos de la distopía, y han dibujado sociedades violentadas que nos remiten a la constante distopía de las entidades latinoamericanas; además de sentar las bases del subgénero desde la rama de la ciencia ficción. Por medio de una investigación documental se profundizará sobre los diferentes elementos que componen la distopía de poder y, además, muestran aristas diferentes entre Latinoamérica y otros hemisferios, con base en autores ya clásicos como Foucault, Deleuze y Williams, y contemporáneos como Bauman.

Palabras clave: distopía, poder, Latinoamérica.

¹ Síntesis de trabajo de grado presentado para optar al grado de magister. Defendido el 02-12-2017, con la tutoría de Psic. Fania Castillo

DYSTOPIA IS THE MOST POLITICAL OF ALL LITERARY GENRES, AND SPREADS ACROSS A VERY WIDE RANGE OF CONNOTATIONS AND ELEMENTS THAT ARE CIRCUMSCRIBED TO THE COMPLEX WORLD OF POWER. THE PURPOSE OF THIS

ABSTRACT

Dystopia is the most political of all literary genres, and spreads across a very wide range of connotations and elements that are circumscribed to the complex world of power. The purpose of this research is to establish comparative links between the narrative structures of the texts written by Abad Faciolince (2004) and Santaella (2009) through which they have enlarged on the fields of dystopia, and have described disrupted societies that bring us back to the constant dystopia of Latin American entities, while laying the subgenre foundations from science fiction. Through a documentary research we will dig deep into the different elements that make up the dystopia of power, and show different edges between Latin America and other hemispheres, based on already classic authors such as Foucault, Deleuze and Williams, and contemporaries such as Bauman.

Keywords: dystopia, power, Latin America.

RÉSUMÉ

La dystopie est le genre littéraire le plus politique de tous, et elle englobe un large éventail de connotations et d'éléments qui sont circonscrits au monde complexe du pouvoir. Le but de cette recherche

est d'établir des liens comparatifs entre les structures narratives des textes écrits par Abad Faciolince (2004) et Santaella (2009) à travers lesquels ils se sont étendus sur le terrain de la dystopie, et ont dessiné des sociétés violentées qui nous renvoient à la constante dystopie des entités latino-américaines, en plus de jeter les bases du sous-genre depuis la science-fiction. A travers une recherche documentaire, les différents éléments qui composent la dystopie du pouvoir seront approfondis et, en outre, montreront des contours différents entre l'Amérique Latine et les autres hémisphères, basés sur des auteurs déjà classiques comme Foucault, Deleuze et Williams et des contemporains comme Bauman.

Mots-clés: dystopie, pouvoir, Amérique latine.

LA GÉNESIS DE LA DISTOPÍA

El estudio de la distopía es notablemente reciente. Viene como consecuencia de la emancipación del estilo utópico entre los siglos XVIII y XX en Europa, y parece recobrar interés en los lectores de la actualidad. A través del cine con filmes como *Mad Max* (1979) o *La naranja mecánica* (1971), ha logrado inmiscuirse en la cultura popular, logrando además, que la onda investigadora por el género empiece a revisar los antecedentes, redescubriendo otras manifestaciones como la música dodecafónica de Schönberg (1951), a la que se bautiza como distopía musical; *Ubú Rey* (1896), la primera de las distopías en teatro; *El jardín de las delicias* (1500-1505), pintura con destellos distópicos, de El Bosco; o las narraciones literarias como *Señor del mundo* (1908), de Robert Hugh Benson, o *Barra siniestra* (1947), de Vladimir Nabokov.

El cimiento de este subgénero no es otro que la ciencia ficción, la cual, mientras en otros continentes se ha distinguido a través de experimentos duros, viajes interestelares y sociedades tecnocráticas, en la tierra del realismo mágico y lo real maravilloso, dicho

fenómeno literario (que viene *in crescendo*) ha permitido elaborar nuevos universos muy vinculados a sus raíces utópicas, y es esa espontaneidad soñadora la que ha permitido la construcción de materia distópica observable en las urbes del continente, que se subsumen además al paradigma del poder.

Cierto es que, desde que en 1851 William Wilson aportó el nombre «ciencia ficción», la crítica ha acompañado al término con un larguísimo debate acerca de lo que realmente sugiere su significado. El término pasó por múltiples transformaciones, hasta que finalmente se vería la conversión de “científica” a “ciencia”, evolucionando de adjetivo a sustantivo, y así se mantendría hasta el día de hoy, aun con su gran legión de detractores.

Por otro lado, el debate no solo se refiere a su nombre, sino también a lo que pudiera comprender el género en su estética narrativa. Habría que esperar a que una veinteañera escribiera ficción científica con *Frankenstein* (1818), para que el género discrepara oficialmente de lo que antes podía calificarse de «fantástico».

Así, desde la herencia marcada por Verne, Europa ha sido más proclive a la ciencia ficción dura,² llamada así por Darko Suvin (1930), puesto que los nuevos estilos del género, denominados ciencia ficción blanda,³ por incluir denuncias futuristas, eran víctimas de la censura. Ese fue el destino de *Nosotros* (1921; publicada apenas en 1988), del ruso Yevgueni Zamiatin, por ejemplo, considerada de manera oficial como la primera distopía de la historia.

Aunque debe hacerse la salvedad de que tal vez Latinoamérica pueda poseer este título, gracias a la poco conocida *Eugenia* (1919) del mexicano Eduardo Urzaiz, que debiera ser considerada como distopía, aunque hasta la fecha sigue siendo bastarda. Para la década de los 60, los ingleses fueron pioneros en aunar esta corrien-

2 Narrativas de la ciencia ficción, cuyo núcleo son las revoluciones tecnológicas, y de ninguna manera, las denuncias sociales y/o morales.

3 Narrativas de la ciencia ficción, cuyo núcleo involucran denuncias sociales y/o morales.

te, naciendo de allí el fenómeno *New Wave*,⁴ con temas mucho más sociales. Norteamérica, por su parte, fuerza ambas vertientes del género (dura y blanda), aunque se explayaría mucho más en otros códigos artísticos como el cine y la televisión.

Habría que viajar hasta 1971, cuando el filme *La naranja mecánica*, adaptación de la novela de Anthony Burgess (1962), se convirtió en un fenómeno pop, para que el espectador se interesara por el género. *Blade Runner* (1988), *Doce monos* (1995)⁵ y *Matrix* (1999) le seguirían en popularidad. Actualmente, el éxito del género distópico sigue sumando fanáticos, gracias a la adaptación televisiva de *El cuento de la criada* (2017), basada en la dura distopía de Margaret Atwood (1985) y la alabada serie episódica *Black Mirror* (2011).

La ciencia ficción, definitivamente, es hoy día un género mucho más flexible que rebate la canónica idea *suviniana*,⁶ y que se extiende a un gama de amplísimas posibilidades y multiuniversos que generan la especulación. Al respecto, la ciencia ficción escrita en Latinoamérica podría ir consolidando algunas constantes que recapitula Pestarini (2013),⁷ quien cree que el género es filosófico porque recrea los cuestionamientos clásicos de la existencia humana. Así mismo, el referido autor aduce que este género: “hace operativa algunas preguntas de la filosofía... ¿qué es lo que somos?... ¿qué es lo que nos hace humanos?, y esa es la forma de hacer operativa una pregunta, a través de un relato” (Pestarini, 2013).

Y a las preguntas de Pestarini podrían agregarse otras, como: ¿de dónde venimos?, respondida en los retrofuturismos: *steampunk*, *dieselpunk*, con un continuo revisionar de la historia; y ¿hacia dónde vamos?, con las contrautopías, que parten de lo que es el hombre de

4 Traduce al español “la nueva ola”. Se refiere a un movimiento de la CF (ciencia ficción) de fondo mucho más social.

5 Adaptación norteamericana de la versión original francesa, *La Jatee* (1962).

6 El término se refiere a la sentencia de Darko Suvin, quien aclaraba que la ciencia ficción, para ser ciencia ficción, debía poseer estrictamente un *novum* tecnológico, es decir, una revolución tecnológica como núcleo de la historia, y que no podría ser de ninguna manera moral, ética o social.

7 Luis Pestarini, argentino, es investigador, bibliotecólogo y, principalmente, editor de la revista *Cuá-sar*; dedicada a la CF.

hoy y se proyectan a futuros inmediatos.

De cualquier manera, sí hay una marcada tendencia humanista en Sudamérica, y es probable que esta exégesis provenga de la misma cultura que el continente ofrece. Para esto habría que viajar una vez más en la máquina del tiempo al principio de la colonización. Sentencia Fuentes (1998): “fuimos fundados por la utopía, porque la memoria de la sociedad feliz está en el origen mismo de América, y también al final de camino como meta...” (p. 12).

Por ende, se habla de un continente utópico en su inicio y desenlace; sin embargo, la utopía, en su condición irresoluble, solo está en el inicio, mientras que, en su punto final, se ha transgredido irónicamente a su opuesto; lo que auguraba tal vez Fuentes, pues, es la desesperanza como meta súbita. Al final del camino sólo queda un continente inminentemente distópico. Fuimos fundados intrínsecamente por la distopía, y será esta la memoria de todo principio y fin.

Esta condena habría de permear los concordatos tópicos de las letras del continente. En América, haciendo uso del contexto sociohistórico, el Nuevo Mundo representaba el Edén del que los conquistadores se servirían para entregarse con placer al porvenir. Nada resultaría más lejos de la realidad, no solo para los colonizadores, sino también para los colonizados, condenando así a la América a un laberinto de alteración en el cual el resultado es la constante reconsideración de su identidad cultural, social, política y hasta geográfica.

Este ejemplo ha sido repetido desde la génesis del mundo en múltiples escenarios y culturas, logrando que la incertidumbre impere como filosofía de una buena parte del colectivo, aun sin estar consciente de ello. La utopía iluminista, industrialista, ambientalista, capitalista, socialista, entre otras, han propuesto ideales maximalistas que terminaron por no satisfacer las expectativas, causando que el hombre apelara a su autonomía racional para cuestionarse acerca de la veracidad de las cosas. Estas corrientes filosóficas han alimentado el alegato utópico como esfera literaria.

Con respecto a la ciencia ficción latinoamericana, Argentina ha sido cuna principal, pero Chile, México, Perú, Cuba y Colombia han demostrado interés por el género. Por su parte, en Venezuela, la ciencia ficción ha caminado por el ángulo del cuento: se recuerda «La realidad circundante» de Julio Garmendia en 1927, por ejemplo, aunque para 1932, Enrique Bernardo Núñez traería *La galera de Tiberio*, novela futurista que por lógica sería la primera del movimiento en el país. Se excluye prácticamente de toda reseña a la novela del cumanés Federico León Madriz, *El regreso de Eva*, publicada en 1933 bajo el seudónimo de Pepe Alemán con la editorial La Esfera, y de difusión casi nula. Debiera ser esta, de hecho, la primera distopía escrita en Venezuela.

A posteriori, la ciencia ficción será revisionada por Julio Miranda en su antología de 1979, quien resucitará las voces de David Alizo, José Balza, Ednodio Quintero, Pascual Estrada, Francisco De Venanzi, y Luis Britto García, con su texto *Futuro* (1971),⁸ que sería incluido en una recopilación de lo mejor de la ciencia ficción en Latinoamérica por Goorden y Van Vogt.⁹

Aunado a esto, aparecerían, en los últimos años, autores que han coqueteado directamente con el género: Gabriel Jiménez Emán con *Averno* (2007), Iliana Gómez Berbesí con *Alto no respire* (2009), Ana Teresa Torres con *Nocturama* (2009), Fedosy Santella con *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones* (2009), la vuelta de Jonuel Brigue con *Operación Noé* (2011), José Urriola con *Experimento a un perfecto extraño* (2012), o Rafael Baralt Lovera con *Identidad compartida* (2015), dialogando o explayándose todos estos con la ciencia ficción a través de la novela.

Sin embargo, el texto de Santaella (2009) puede ser claramente una de los pocos en adentrarse libremente en la esfera distópi-

8 Incluido en *Rajatabla*, La Habana, Editorial Casa de Las Américas, 1970.

9 Bernard Goorden y Alfred E. van Vogt (1982), *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*, España: Simon & Schuster.

ca. Él mismo confiesa¹⁰ que no estaba consciente de haberlo hecho, mientras que otros autores como Héctor Abad Faciolince (2003) y Edmundo Paz Soldán (2013) también se han adentrado a este infinito universo, publicando textos de culto para los lectores de la distopía, como *Angosta* (2003) e *Iris* (2014) respectivamente.

Pero, ¿bajo qué concordatos debiera considerarse un texto como distopía? Revisense las distopías literarias más famosas, y se encontrará que el objeto narrativo tiene como eje el poder. Un alto porcentaje de la historia literaria distópica viene inherente al ejercicio de este. Además, no sería complicado para los autores latinoamericanos como Santaella, Paz Soldán o Abad Faciolince corresponderse con esta exégesis, pues el poder es otra de las tóxicas relaciones que posee la literatura latinoamericana.

DISTOPIA DEL PODER

Estas reminiscencias sobre el poder en la distopía, se derivan de la propuesta que Michael Foucault (1975) diagramó sobre poder disciplinario en el que la dominación tenía como finalidad doblegar los cuerpos a través del encierro de las prisiones literales. Más tarde, su pupilo Gilles Deleuze (1990) redimensionaría estas teorías, señalando que la dominancia se esparciría a través de las cárceles modernas de la tecnología, y cuya finalidad era doblegar, más que los cuerpos, las mentes:

Reformar la escuela, reformar la industria, reformar el hospital, el ejército, la cárcel; pero todos saben que, a un plazo más o menos largo, estas instituciones están acabadas. Solamente se pretende gestionar su agonía y mantener a la gente ocupada mientras se instalan esas nuevas fuerzas que ya están llamando a nuestras puertas. Se trata de las sociedades de control, que están sustituyendo a las disciplinarias (Deleuze 1990, p. 1).

Desde el poder, además, se bifurca una rama de fenómenos

10 Fedosy Santaella, mensaje de correo electrónico al autor (mayo, 2017).

afines que construyen el fondo de la narrativa utópica y distópica. Todos, en el marco de la que se ha llamado «distopía de poder». El panoptismo, la vigilancia, el cretinismo, la melancolía, la globalización, la liquidez, la fugacidad, la alienación y el Cuarto Control, son algunos microtópicos a examinar para construir las bases teóricas del subgénero. Son los distopos que parecen sentar las bases de las narrativas distópicas.

ALIENACIÓN Y CUARTO CONTROL

En este orden de ideas, quizá el objeto o técnica del Cuarto Control, como se conoce al dominio a través de los medios de masas, recae principalmente en las noticias adulteradas y en el propagandismo; también contribuye a la enajenación de los sujetos. Este es, pues, el ataque moderno del poder: se trabaja para construir un estadio en el que el sujeto teorice desde cero (*tabula rasa*), para viciarlo con contenidos preseleccionados e incluso para dominar su inteligencia emocional, a fin de obtener un control *a priori* sobre su autonomía pensante.

Por ejemplo, las mecánicas educativas “paradisinas” de *Angosta* (2003) se muestran a sí mismas como segregacionistas, elaborando discursos a su favor, fuertemente influenciadas por imitaciones extranjeras y evocando tal vez la “cultura primera” de Briceño Guerrero (1994). Si los caletanos edifican sus jergas vulgares y modernas, los fríos se vanaglorian de su inglés avanzado o su *span-glish*: “Welcome to Paradise” es la sistemática bienvenida al entrar a Paradiso, y “I will like to live in Miami” es de las frases que más se pronuncian. A esto se suman las instituciones, que proclaman las consignas con las que fueron diseñadas y fundadas desde las políticas separatistas:

A veces los colegios de Tierra Templada consiguen permisos provisionales para que sus alumnos puedan

conocer las maravillas de Paradiso. Hacen excursiones de uno o dos días y visitan los monumentos, los museos, los parques de diversiones... «Algún día algunos de ustedes, si se portan muy bien y trabajan muy duro, podrán vivir también aquí», decía la maestra, «Harán parte de lo elegido, llegarán a ser dones, y quizá se acuerden alguna vez de la maestra que alguna vez les anunció el futuro» (Abad Faciolince, 2003, pp. 22-23).

Mientras que, en *Las peripecias* (2010),¹¹ los monjes, las putas religiosas, sacerdotisas y etcétera, confluyen en un caos temporal, subsumidos en el discurso del aparato político, que interrumpe por completo su raciocinio. Los conceptos implantados son parte de todo clon:

Yo soy un clon, un vulgar clon burocrático... Alguna vez tuve uno que otro conocimiento intelectual a través de mis estudios literarios, pero soy ajeno totalmente a la experiencia mística y religiosa que tanto pregona el gobierno, o a cualquier otra que tenga aires de ser más profunda y que pretenda estar en contra de los estatutos del Estado (Santaella, 2013, p. 151).

Ya en *Angosta* se extendía este sentido través de la educación básica impartida en escuelas (prisiones), y a través de las políticas de manipulación que trasgredían la veracidad informativa (*mass media*), pero en *Las peripecias*, la manipulación mediática mostrará su cara más agresiva.

Acá se ha erradicado por completo la prensa y el Gran Presidente de la Paz se ha elevado a nivel de fenómeno pop:

11 De aquí en adelante se designará a *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones* (2013) como *Las peripecias*.

Hace años cuando todavía existía prensa, un intelectual de oficio... acuso al Supremo Barbado de la Guerra de estar convirtiendo a los empleados del Estado en clones. Decía que nos estaban lavando el cerebro que cada vez había menos libertad de expresión entre nosotros y no sé cuántas descalificaciones más (Santaella, 2013, p. 15).

La cultura del combate será ahora la publicidad, la propaganda, la repetición¹² y la impresión de felicidad; todas estas, técnicas del cada vez más presente fenómeno de la postverdad; tanto, que cuando aparece un detractor (en este caso una nota de prensa contra los clones), la arremetida del líder es una sabia respuesta publicitaria: “hubo una arremetida de humor viperino. Hasta sacaron algunas franelas alusivas. Recuerdo que alguna decía ‘Ser Clon es Cool’” (Santaella, 2013, p. 16).

Así, el clon fue la milicia ciudadana de la guerra moderna: se convirtieron en Clones del Alma, Clones de Paz, Clones de Libertad. El gran líder les otorgaba adjetivos bucólicos que además extendía por completo a su discurso de retórica cantinflesca, decretados además por la Santa Gaceta Oficial: “... en Gaceta Oficial, todos los empleados públicos, los soldados de la Nación, las amas de casa menores de 30 años y las amantes menores de 25... fuimos decretados clones” (Santaella, 2013, p. 15).

Para ver otro ejemplo, pasemos a los golpes institucionales que desataron el caos, cuando el aislamiento internacional, la rebelión civil y la austeridad mantenían al “Sacro Torbellino de las Pasiones” pendiente de un hilo.

La embestida mortal del gobierno fue distraer al pueblo con cualquier noticia ajena. En este caso, después de los análisis de su equipo de ególatras, el titular elegido sería la trágica sequía que ago-

¹² Alusión a la frase: «Una mentira mil veces repetida... se transforma en verdad». Original de Joseph Goebbels.

biaría el país por el resto de sus días.

Y efectivamente, la gente se distrajo y el gobierno salió por un tiempo de los reflectores, pero cuando la masa opositora volvía a renacer, reciclándose a sí misma para no morir, se abanderaban con la consigna de que el Presidente era el conjuro que maldecía la nación y por ello debía derrocar. Mientras tanto, la máquina de gobierno volvía a tirar el gatillo en su guerra mediática:

No es este el momento para luchas y egoísmos, dijo en cadena de televisión. «Debemos unirnos, debemos estar juntos en esto». Y entonces organizó una comisión, salió a los caminos, se dejó ver en todas partes. Estaba en una nueva campaña presidencial (Santaella, 2013, p. 89).

Y así vendría la fórmula de la campaña redentora, el monólogo de la ternura, la empatía del desvalido, la dieta a las que se sacrificó el Sacro Santo Líder para estar a la par del pueblo, la cadena presidencial de todos los días, porque los únicos canales de televisión vigentes debían mostrarle a él y a sus infinitas comisiones y subcomisiones, dando dones a sus adeptos; y así, todos se unían a sus filas de borregos.

Los chistes, los sarcasmos, las canciones, las cientos de sonrisas, todos llevaban a confundir las mentes de los alienados hasta el punto de odiarlo y amarlo a la vez:

Se empezó a llamar a sí mismo Libertador de Almas, Revelador de las Tradiciones, Unificador de las Religiones, Excelso Sacerdote Místico. Habló de amor, paz, hermandad, tolerancia, concordia, nueva era, sacrificio, humanidad. El Supremo Sabio era inocente de toda culpa. Al final, ya nadie supo si lo odiaba o lo amaba (Santaella, 2013, pp. 90-91).

La masa opositora se rindió, se fue focalizando hasta el tedio, se convirtió en instrumental más que en estrategia, y aceptó su cíclico papel de la serpiente que se come a sí misma. Las prohibiciones, la austeridad, el austericidio, el lavado de conciencias, el moribundo mundo, se convirtió en «normal».

Con respecto al fenómeno *massmediático*, habrá que acercarse a la manipulación informativa entre las fuentes de Angosta, que servirán para cubrir o descubrir sus sectas. Su función gira siempre entorno a la verdad: para dismantelarla, como ocurre con *El Herald*, el principal diario opositor de Angosta, o para desvirtuarla, como sucede con *El Globo*, la publicación dinástica que solapa los horrores de la política de Apartamiento.

Y es que el espíritu periodístico es uno de los hilos conductuales de la ficción. Se tiene a Zuleta y a Camila en el momento incitador de la historia, reparando una misión encargada por *El Herald* y con un resultado trágico y desesperanzador. La muerte del joven Zuleta desata una guerra comunicacional en la que sus vicios políticos imperan sobre la verdad. Primeramente, el Estado asume silenciar el deceso, mientras que *El Herald*, propio de su condición insurgente, opta por reportar fielmente los hechos, pero sus intenciones se verán altamente viciadas, pues no solo les basta con publicar su verdad, sino que la refuerzan con la publicación de los poemas inéditos del joven Zuleta, su espíritu de lucha y sus humildes sueños como escritor, sembrando así una estela de demagogia en torno a su muerte, que repuntará el interés del público, horrorizado, pues, por los crímenes del gobierno.

POSTMODERNIDAD Y OTRAS NOCIONES

Sin embargo, cierto es que los universos construidos por el género, y explicitados en el *corpus* de análisis, se sirven de reminiscencias de la condición posmoderna, que enriquecen el rizoma de

las distopías. *Las peripecias* escapa de cualquier totalitarismo; muy al contrario, existe una gran masa heterogénea que subyace en la dinámica de la sociedad. Su cultura es sincrética y no se edifica de un concepto unificador. A pesar del alegato hegemónico de su “Supremo Líder Barbudo”, los discursos se han multiplicado en infinitos dogmas, cada uno de ellos válido, desde la voz disidente o desde la voz administrativa con intereses propios.

Por su parte, *Angosta* se presta para ser una alegoría del «desencanto», la ciudad que no pudo ser, enfocando el conflicto no de una masa en rebelión contra su opresor, sino del individuo contra la sociedad. La forma en la que se amalgama con esta en su lucha por sobrevivir. Es la edad de la «austeridad» de Fernández (2015), pero más es la era de la «precariedad» de Bauman (1999), de los sujetos distópicos que crean sus propias políticas de resistencia (*Angosta*), de placer (*Las peripecias*) y de trascendencia (*Iris*). Es la edad de la guerra desinformativa, como también lo predijo Lyotard (1979), de la manipulación de los diarios, del *reality show*, del falso positivo, de la demagogia, del *happening*, de la postverdad, de la gloria del aislamiento, de las normas modernas de combate como el terrorismo infundado y premeditado. Una vez más, la edad del *theatrum mundi*, presente desde lo más remoto de los tiempos, y que se recicla en secreto en el trasfondo de la humanidad.

LOS CRETINOS Y LOS MELANCÓLICOS

La sociedad distópica piensa, actúa y se propaga en masa, es gestora y receptora del «efecto de masas» y en su mayoría vive del apego *massmediático*. A esto se refieren muchos autores cuando dicen que todos estos componentes de la «gran masa» son automáticos, mecánicos, monstruos, *zombies*, clones, y un largo etcétera. Probablemente, todas sean versiones del mismo rostro *cuartocontrolizado* de la posmodernidad.

Angosta parece conformarse, en su mayoría, por personas

conscientes, terriblemente esclavizadas pero conscientes, que actúan por conveniencia entre la maraña política; son los sujetos cínicos que sobreviven a su distopía. Mientras que, en *Las peripecias*, se encuentra el lector con una masa fanática, corrompida y entorpecida. Son una bola de torpes que actúan por automaticidad, incapaces de analizar e incapaces de decidir. Estos son los “cretinos”: un discurso ajeno es el que piensa por ellos y están, pues, inhabilitados para despertar alguna vez de su ensueño. Han sido cretinos antes, alienados luego, y cretinos después.

A lo largo de la historia distópica, ha sido común el «lavado de cerebro» o cualquier forma de infección de mentes; existe un vacío de contenido en los individuos originales, que los forma vulnerables, completos cretinos para lobotomizar; y, una vez infectados, vuelven a su estado natural «idiota», solo que ahora no actúan como individuos: son parte de una masa a la que se le conoce como “la cultura de los cretinos”. Umberto Eco (1989) representa a su cretino así:

El cretino ni siquiera habla, babea, es espástico. Se aplasta el helado contra la frente, no puede ni coordinar los movimientos. Entra en la puerta giratoria por el lado opuesto.

—¿Cómo es posible?

—Él lo consigue. Por eso es un cretino. No nos interesa, se le reconoce en seguida, y no aparece por las editoriales. Dejémosle donde está (1989, p. 43).

Por otro lado, se tendrá a los «melancólicos», aquellos que, aun teniendo los detalles de su dimensión fabricada, no tienen siquiera la opción de «elegir», sino que viven su duelo y lo aceptan como Gómez, refugiado en la música de Nino Bravo, replicario de la gran cultura idiota y acusado de clon defectuoso, pero que acepta sobrevivir desde la incertidumbre, o como Jones, aislado en una isla

desierta para entregarse al olvido.

Resignados, conformados y arrinconados, la máquina vuelve a controlarlos. Esa forma abstracta del poder ejecuta su tesis otra vez, ha cerrado todas las puertas para que el melancólico no escape. Así pues, estará eternamente bajo el foco del panóptico, el ojo que acecha, el espejo que observa, el televisor que transmite y vigila. Una máquina con suficiente capital intelectual será capaz de dominar incluso al melancólico. La máquina lo procesa, lo engulle en su laberinto, pues ha tenido la habilidad de esperar desde el acecho silente, y escoltada por los cretinos.

En primera instancia, Jones es un «sujeto cretino», sufre su anagnórisis y duda de la cultura cretina del Gran Barbudo Presidente, duda de las putas de nomenclatura servicial y de su posición de burócrata. A pesar de que, en un punto, enfrenta con su torpe valentía al sistema, termina relegado al destino de los infames, es silenciado por el *reality show* que lo borró de la memoria colectiva y beatificó las proezas del Gran Líder: “Nadie recuerda nada. La lluvia. La lluvia borra los recuerdos de todos... Menos los míos, porque yo estoy aquí, a la orilla del mar. Tengo recuerdo y tengo preguntas...” (Santaella, 2013, p. 239).

Jones es Katja de *Iris*, es Winston Smith de *1984*, es Clarisse y es Montag de *Fahrenheit 451*, es John el Salvaje de *Un Mundo Feliz*, es el Andrés Zuleta de *Angosta*, rendidos ante el peso del conocimiento y la resignación, ante las preguntas que no serán respondidas jamás.

Ahora bien, ¿podría decirse que esta impresión de melancolía y surrealismo es propia de toda distopía? Es válido al menos empezar a pensarlo. Sin que quiera parecer una fórmula, este sentido es el que le otorga a la distopía la condición de género reflexivo. Infinidad de epígrafes se escuchan en los coloquios y publicidades sobre el género y en las formas como se vende a través del cine y la literatura «el futuro que se quiere evitar», «el espejo de nuestra realidad», «el

género que pronostica», «el porvenir del que no se escapará», todas estas y más, con la misma estela acongojante, que convierte a los personajes en “monos saltarines de ciclos que no acaban” (Santaella, 2013, p. 238), plagiándose a sí mismos, comprándose las mismas ideas, hasta que quizá llegue la muerte, si es que esta misma existe.

Se está ante un género fecundo, fortalecido por distintos referentes que alcanzan expresiones semánticas sobre la realidad que parece acontecer en la humanidad. Paz Soldán (2014) ha sentenciado, en ocasiones anteriores, que se está ante un nuevo realismo (A. López, 2014, 01 de mayo), mientras que Abad Faciolince (2014) cree que la distopía es una nueva forma de corriente literaria (R. Garzón, 2004, 22 de abril), como en algún momento lo fueron el realismo mágico o el McOndo. Es la era, tal vez, de las poblaciones superpobladas e interconectadas, que especularan alguna vez los textos de la sacra tríada distópica¹³ (solo por nombrar algunos), y precisamente esta realidad inminente ha hecho que distintas formas distópicas se amalgamen a la narrativa social e histórica que hasta los momentos parece predominar en la América Latina.

Por consiguiente, sirva esta reflexión para dejar abiertas disposiciones a fin de que la distopía, dentro estas esferas ajenas a la ciencia ficción, sea estudiada como fenómeno literario aparte. Aquí se ha coqueteado apenas con ello, pues se ha explayado el interés por visitar los orígenes consensuados y desprendidos de otro fervor creciente como lo es la *sci-fi*.

La «burocracia», evolucionada al «burocratismo», ha permitido encontrar el proceder del «poder», descubriéndose sobre la urbe velada. Es precisamente la «ciudad», en su condición de sitio, la que se registra como dimensión satirizada, cercando los límites contrautópicos de su ficción, pero dejando abierta las opciones, para que se desplieguen proyecciones de otros sitios de aforismos inhóspitos. Sin embargo, las estructuras de estas no solo estarán politizadas por formas

¹³ *Un mundo feliz* (1932), *1984* (1949) y *Fahrenheit 451* (1953).

que recuerden al poder ejecutivo, legislativo y judicial, sino que también agregará a su dinámica un cuarto *executus* moderno de dominio, el «cuarto control», utilizando la cultura de los *mass media* y la sofisticada manipulación para imprimir «vigilancia» sobre sus naturales.

Además, son los residentes de esos sitios materia inerte, manufactura de los discursos hegemónicos de sus líderes. «Alienación» es, pues, un constructo que vaga en la nube de la ciudad distópica y engulle a los caminantes para hacer de ellos deambulantes. Hay quienes no conocerán regreso de su viaje mancebo, y propagarán el «cretinismo» de los códigos totalitarios, y habrá quienes disientan, pero probablemente, terminarán suplicando el olvido bajo la «razón melancólica».

Por otra parte, el «utopismo» se extiende como paradoja. Al respecto, Sandoval y Contreras (2006) ya daban destellos de rebatir aquella idea de la utopía solamente como «restitución a futuro», pues la consideraban como folio de mito fundador:

Porque la utopía es, efectivamente, un género literario y como tal se halla supeditado a unas constantes retóricas, a una gramática que norma su lógica ficcional. Sin embargo, no compartimos con Trousson la exclusividad de una proyección a futuro que implique la “restitución” de la vida social, lo que dejaría afuera del catálogo al mito fundador del pensamiento utópico en Occidente: la Edad de Oro. Antes bien, la utopía puede presentarse como un relato en tiempo pasado donde la nostalgia incite, precisamente, bien que de forma velada, a esta futura restitución de la felicidad perdida (2006, p. 3).

Y tanto en Venezuela como en Latinoamérica, esta directriz parece estar presente en las formas narrativas desde las crónicas de Indias hasta todos los procesos republicanos. En definitiva, la utopía

se constituye como una idea mortinata que acabará transgrediéndose a distopía. La distopía está, pues, presente en origen y final de todos los órdenes.

Finalmente, se deja abierta la posibilidad de incluir otros elementos como la modernidad líquida y el alegato posmoderno, también presentes en condición de *leitmotivs*, y que conformarían un universo repleto de significaciones constantes para complementar la normativa retórica de la distopías.

Cada uno de ellos, además, es irradiado en otros subfenómenos, porque son riquísimos en significado, y declaran tendencias dignas de estudio dentro del marco distopista; pertinentes, además, a este rizoma estructural.

Sin embargo, no quiere decir esto, pese a que se establece una normativa de recurrentes, que se esté ante un análisis de fórmula, ni que estos componentes evidenciados sirvan para concretar un manual sobre el género, pues se estaría llevando el análisis crítico a un espacio de reductividad insuficiente. No es ese el objeto precisamente de la crítica, sino, por el contrario, se hace mención de distintos actantes que han resultado de la naturaleza y espontaneidad del género propio, develando así su esencia como literatura. Como agrega Santaella (2017):

Creo que hay una tradición de las historias distópicas dentro de la que se mueven los autores. Es una gran corriente inevitable. Creo también que esta tradición contiene elementos del género que surgen, digamos, necesariamente. Están allí, en potencia, y cada texto (cine, novela, cuento, cómic) los representa en el acto de distinta manera. Creo que hay un ADN del discurso ficcional distópico.¹⁴

¹⁴ Fedosy Santaella, mensaje de correo electrónico al autor (mayo, 2017).

Por ende, la misma naturaleza del género permite que los distopos prosperen al ritmo de cada talento y de cada expresión literaria, y también de la visión periférica en la que se pretenda expandir el género; más que «norma», es un «corpus reflexivo» que permite aproximarse a la médula ósea de la distopía.

El diálogo con *Angosta* ha permitido transitar entre la segregación y el poder comunicacional, ocasionando un drama más cercano a la novela negra y al estilo de la distopía social. Por su parte, *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones* franquea la tragicomedia, evocando al caudillo carismático en la realidad del infierno, y continuando la tendencia contrautópica subyacente en el seno de la narrativa venezolana, como también lo predijeron Sandoval y Contreras (2006).

Así, establecidas ya algunas constantes, pudiera decirse que es afirmativo que existe un discurso inherente en la distopía literaria; que nos hemos aproximado a él a través de varios textos, independientemente de su lugar de origen; que esto permite, a su vez, que se descomponga el latido íntimo de su narración; y que, además, se circunscribe bajo el espejo del poder; hipotético análisis que, en este punto, recoge sus frutos. Esta aproximación también ha sido útil para discernir sobre la forma en la que género ha evolucionado en Latinoamérica desde sus orígenes, y cómo parece tomar un vuelco tendencioso en la actualidad.

No se trata de que el *fandom* latinoamericano haya sido repercutido por la fama efímera de las distopías norteamericanas, ni que se trate de un género tan mal llamado “adolescente romántico”. Se trata de que la distopía ha dicho “aquí estoy” desde los principios del continente, desde los tratados utopistas y políticos, desde el llamado de la ciencia ficción que se mantuvo en las periferias, desde las coordenadas de la distopía social, desde el ejercicio del poder y desde la voz disidente por naturaleza del latinoamericano.

Parafraseando a Santaella (2017),¹⁵ los tiempos actuales requieren estas literaturas proféticas, y puede que llegue a un punto en el que la misma distopía se haga corta ante los designios de la humanidad globalizada y autodestructiva. Rodrigo Bastidas (2015) cree también que la distopía latinoamericana ha sabido cruzar las premisas del género y encaminarlo con el alma de su pueblo. Lanza la metáfora de los *Cholets*, hermosos castillos bolivianos de la «arquitectura transformer» de F. Mamani,¹⁶ que representan audazmente el lujo de los opulentos sectores sociales, pero sin olvidar la raíz boliviana.

Así es y debiera ser el destello del género salido de este hemisferio, un movimiento en pugna que proyecte el discurso híbrido e insurgente; que, lejos de evocar las *suvinianas* historias de Europa o Norteamérica, más destinadas a las revoluciones tecnocientíficas, se encamine a esbozar la figura multidisciplinaria del latinoamericano, la voz emergente de Bolivia o Perú, la paranoia sofisticada argentina, la biodiversidad de Colombia o la reiteratividad del venezolano; en definitiva, la identidad de la América Latina, la razón segunda de Bri-ceño Guerrero (1994). Como sentenció uno de los versos angosteños:

Quizá por eso sus poetas y pensadores más dignos, al escribir sobre ella, no han optado por el panegírico sino por la diatriba...Mientras la realidad siga siendo esa lacra, esta terrible herida histórica, lo constructivo no es inventar una fábula rosa ni hacer un falso encomio del terruño, sino seguir reflejando la herida... (Abad Faciolince, 2003, p. 308).

15 Fedosy Santaella, mensaje de correo electrónico al autor (mayo, 2017).

16 Freddy Mamani, arquitecto boliviano conocido por la «arquitectura transformer» y la «nueva arquitectura andina», extendida en la población boliviana de El Alto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abad Faciolince, H. (2004). *Angosta*. España: Grupo Planeta.
- Bastidas, R. (2015). “Los Chullachaquis cibernéticos del siglo XXI (Ciencia Ficción Latinoamericana)”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=fYFYgXFW4Sk&t=36s> [fecha de acceso: diciembre de 2015].
- Bauman, Z. (1999). *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benítez, G. (s. f.). *Terminología de la ciencia ficción*. Disponible en http://navedeasterion.blogspot.com/2017/06/ciencia-ficcion-y-fantastico-gabriel_23.html [fecha de acceso: 10.02.2017].
- Borges, J. (1995). *Crónicas marcianas de Ray Bradbury*, “Prólogo” (Minotauro). Disponible en http://jorgeluisborges.gipuzkoakultura.net/jorge_luis_borges_bradbury_eu.php [fecha de acceso: 15.02.2017].
- Briceno Guerrero, J. M. (1994). *El laberinto de los tres minotauros*. Caracas: Monte Ávila.
- Burton, R. (1994). *Anatomía de la melancolía*. Buenos Aires: Espasa-Calpe. Disponible en <http://www2.uadec.mx/pub/pdf/melancolia.pdf>
- Capanna, P. (1992). *El mundo de la ciencia ficción: Sentido e historia*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- Deleuze, G. (1990). *Conversaciones 1972-1976: Posdata sobre las sociedades de control*. Pre-Textos: Valencia.
- Eco, U. (1989). *El péndulo de Foucault*. Editorial Lumen.
- Fernández, A. (2015, 7 de diciembre). “El poder detrás de las políticas de austeridad: Los monopolios”. Disponible en <http://tonyfdez.blogspot.com/2015/07/el-poder-detras-de-las-politicas-de.html> [fecha de acceso: 20.05.2016].
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar*. Francia: Editions Gallimard.
- Fuentes, C. (1998). *El espejo enterrado*. México: Santillana.

- Garzón, Raquel (2004, 22 de abril). “Héctor Abad explora en ‘Angosta’ la exclusión en el mundo globalizado”. *El País* (España). Disponible en https://elpais.com/diario/2004/04/22/cultura/1082584802_850215.html [fecha de acceso: 16.05.2016].
- Liotard, Jean (1979). *La Condición Posmoderna: informe sobre el saber*. Paris: Minuit.
- López, Artemio (2014, 01 de mayo). “La Ciencia Ficción será un nuevo realismo”. *El País* (España). Disponible en http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/01/actualidad/1398973459_037484.html [fecha de acceso: 14.01.2016].
- Paz, Edmundo (2014). *Iris*. Bolivia: Alfaguara.
- Pestarini, Luis (2013). “Editar y escribir ciencia ficción e Latinoamérica” (conferencia). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=RTq3hJEBmi4>
- Santaella, Fedosy (2009). *Las peripecias inéditas de Teofilus Jones*. Caracas: Alfaguara.
- Suvin, Darko (1976). *Science Fiction Studies: Selected Articles on Science Fiction*. Boston. Gregg Press.