



**SARA
MARTÍN
ALEGRE**

**SIN PLANES
DE FUTURO:
MASCULINIDAD Y
CIENCIA FICCIÓN
SEGÚN LOS
HOMBRES**

CRÉDITOS

Este libro es la traducción de la propia autora de su volumen *Masculinity in Contemporary Science Fiction by Men: No Plans for the Future* (Liverpool University Press, 2025). El diseño y maquetación del presente volumen son también suyos. La ilustración de portada aparece por cortesía del autor, @monofutre, con agradecimientos. La fecha de publicación de este volumen es 1 de septiembre de 2025.

Sara Martín es profesora de Literatura Inglesa y Estudios Culturales en el Departament de Filologia Anglesa i de Germanística de la Universitat Autònoma de Barcelona desde 1991. Está especializada en Estudios de Género, particularmente en Estudios de las Masculinidades, metodología que aplica al estudio de las ficciones populares en inglés, sobre todo la ciencia ficción y el gótico. Ha publicado numerosos artículos académicos en estos campos, además de sobre las adaptaciones cinematográficas. Entre sus libros en castellano se cuentan *Monstruos al final del milenio* (2002), *La literatura* (2008), *Desafíos a la heterosexualidad obligatoria* (2011), *Entre muchos mundos: En torno a la ciencia ficción* (2022), *De Hitler a Voldemort: Retrato del villano* (2023) y *La verdad sin fin: Expediente X* (2023). Ver su web: <https://webs.uab.cat/saramartinalegre/>

LICENCIA CREATIVE COMMONS



Reconocimiento – NoComercial – SinObraDerivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Reconocimiento (Attribution): En cualquier cita o referencia a la obra se debe reconocer la autoría.

No Comercial (Non commercial): Se prohíbe la comercialización de la obra.

Sin obras derivadas (No Derivate Works): Se prohíbe explotar la obra para crear una obra derivada. Se prohíbe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien siempre se puede citar.

La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. *Sin planes de futuro: masculinidad y ciencia ficción según los hombres*. Cerdanyola del Vallès, Barcelona: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2025. [seguido del URL]

Nota Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre (Sara.Martin@uab.cat)

SIN PLANES DE FUTURO: MASCULINIDAD Y CIENCIA FICCIÓN SEGÚN LOS HOMBRES

Sara Martín Alegre
Universitat Autònoma de Barcelona

CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN. La agenda inexistente	1
CAPÍTULO 1. Cómo detener el patriarcado futuro: <i>Los Cronolitos</i> de Robert Charles Wilson.....	12
CAPÍTULO 2. La ciencia ficción <i>queer</i> y la búsqueda de la felicidad: <i>Lust</i> de Geoff Ryman y <i>Through the Valley of the Nest of Spiders</i> de Samuel R. Delany.....	26
CAPÍTULO 3. De cuerpo en cuerpo: la masculinidad espectral en la trilogía sobre Takeshi Kovacs de Richard K. Morgan.....	42
CAPÍTULO 4. El hombre doméstico: la serie <i>La vieja guardia</i> de John Scalzi....	59
CAPÍTULO 5. El soldado, el villano y el infierno: <i>Surface Detail</i> de Iain M. Banks	75
CAPÍTULO 6. De <i>nerds</i> y <i>geeks</i> : <i>Ready Player One</i> y <i>Ready Player Two</i> de Ernest Cline	89
CAPÍTULO 7. El capitán espacial quijotesco: la serie <i>The Expanse</i> de James S.A. Corey.....	104
CAPÍTULO 8. Ante el desastre: <i>Zona Uno</i> de Colson Whitehead y <i>El marciano</i> de Andy Weir.....	120
CAPÍTULO 9. El 'Archivo de los héroes' y las malvadas IAs: <i>Robopocalipsis</i> y <i>Robogenesis</i> de Daniel H. Wilson	134
CAPÍTULO 10. El capitalista en el satélite: la trilogía <i>Luna</i> de Ian McDonald...	148
CAPÍTULO 11. El general renacido y la mujer masculina: <i>Machineries of Empire</i> de Yoon Ha Lee.....	162
CAPÍTULO 12. El héroe cobarde que no gusta a nadie: la trilogía <i>Ajenjo</i> de Tade Thompson	177
CAPÍTULO 13. El multimillonario en el más allá digital: <i>Fall; or, Dodge in Hell</i> de Neal Stephenson	191
CAPÍTULO 14. Hombres desesperados: <i>El Ministerio del Futuro</i> de Kim Stanley Robinson.....	205
CONCLUSIÓN	219
BIBLIOGRAFÍA	222
ÍNDICE	244

AGRADECIMIENTOS

El presente volumen es el resultado de muchos años de trabajo en los Estudios de Ciencia Ficción y en los Estudios Críticos de los Hombres y las Masculinidades. Deseo dar las gracias a todos los especialistas que me han llamado la atención sobre las innovaciones en ambas áreas de investigación, en particular a los miembros de la Science Fiction Research Association (SFRA) y del grupo de investigación Construyendo Nuevas Masculinidades, liderado por la Dra. Àngels Carabí.

Entre los colegas académicos que generosamente me han ayudado mientras escribía este volumen, mando mi más sincero agradecimiento a Frederick De Armas, Nick Crowley, Julia Empey, Graham Murphy, Hugh O'Connell, Michael Pitts, Marta V. Vicente, Lisa Yaszek y Kimberly Yost. También, a mis compañeros del portal de ciencia ficción y fantasía en catalán El Biblionauta, Miquel Codony y Daniel Genís. Mi agradecimiento más especial es para los autores Kim Stanley Robinson y Richard K. Morgan, quienes siempre han respondido generosa y pacientemente a mis muchas preguntas sobre por qué los hombres escriben ciencia ficción como lo hacen.

Mis gracias también a Liverpool University Press, que acogió la versión original de este libro, en inglés, y que no puso reparos en que conservara mis derechos sobre la traducción al castellano. La editora, Christabel Scaife, ha sido en todo momento un gran apoyo.

Por último, agradezco de todo corazón a mi querida amiga Isabel Santaulària su apoyo incondicional y a mi marido Gonzalo García del Río su amor.

INTRODUCCIÓN

La agenda inexistente

Género y género: algunas observaciones

Cualquier lector interesado en cuestiones de género se percatará en seguida de que la mayoría de los volúmenes académicos que tratan este tema se refieren en realidad a las mujeres; los hombres y las masculinidades solo se tratan tangencialmente, si es que se tratan. Ciertamente, desde la consolidación de los Estudios de las Masculinidades en la década de 1990 o, como se llaman ahora, Estudios Críticos de los Hombres y las Masculinidades, es mucho más habitual encontrar trabajos académicos dedicados específicamente a los hombres. Aun así, la atención suele centrarse en cuestiones sociológicas y psicológicas y, con menos frecuencia, en la representación en la ficción o en los medios de comunicación. En cuanto a la autoría, aunque muchos volúmenes examinan cómo escriben o hacen películas las autoras, no parece haber volúmenes dedicados a estudiar la estética específica de los hombres en la ficción, a excepción del de Stella Bruzzi *Men's Cinema: Masculinity and Mise-en-scène in Hollywood* (2013).

En el campo de la ciencia ficción, un referente principal en el estudio del género, incluyendo la feminidad y la masculinidad, es el imprescindible volumen de Brian Attiebery *Decoding Gender in Science Fiction* (2002). Attiebery estudia muchos menos autores que autoras, pero el desequilibrio es aún más notable en años recientes. En *The Routledge Companion to Gender and Science Fiction* (2023), de cincuenta y tres artículos solo dos tratan en particular de la masculinidad: uno de Michael Pitts y mi propia contribución (ver Martín «Decoding Masculinity»). Pitts es el autor del único volumen anterior que trata sobre la masculinidad y la ciencia ficción en la novela, *Alternative Masculinities in Feminist Speculative Fiction: A New Man* (2021), aunque su enfoque son las obras publicadas por mujeres feministas mientras que a mí siempre me ha interesado la autorrepresentación por parte de los hombres. En cuanto a la ciencia ficción y la masculinidad, he publicado anteriormente artículos sobre Orson Scott Card (Martín «Facing Xenocidal Guilt») e Iain M. Banks (Martín «In the Shadow of the Culture»); sobre Isaac Asimov, *La guerra de las galaxias* y Richard K. Morgan (reunidos en *Mirando de cerca a los hombres: masculinidades en la literatura y el cine*); y sobre Kim Stanley Robinson. También soy autora de *De Hitler a Voldemort: retrato del villano*, que no tiene capítulos sobre ciencia

ficción pero sí hace una incursión en la fantasía con estudios sobre Morgoth y Sauron en *El Silmarillion* de J.R.R. Tolkien, y del malvado Steerpike de Mervyn Peake en la trilogía de *Gormenghast*.

A medida que crecía mi investigación sobre los hombres y las masculinidades, me di cuenta de que nadie más parecía interesado en comprobar qué han estado haciendo desde el inicio del s. XXI los autores masculinos de ciencia ficción con respecto a la representación del género, excepto tal vez para criticar que sus personajes femeninos no son satisfactorios (de hecho, con frecuencia lo son). Empecé a trabajar en el volumen actual hace unos tres años, si bien su génesis se remonta a 2015, cuando como parte del equipo del festival Eurocon 2016 contacté con el autor inglés Richard K. Morgan, a quien entrevisté en este festival (y en otras ocasiones). La inmensa generosidad de Morgan en sus conversaciones conmigo (y con muchos otros entrevistadores) y una entrevista posterior con Ian McDonald en 2019, dentro del festival CatCon, me dieron la oportunidad de confirmar que los propios autores estaban interesados en mi exploración de sus personajes masculinos. Kim Stanley Robinson, quien escribió un maravilloso prefacio para mi traducción al inglés de una obra maestra de la ciencia ficción catalana, la obra de Manuel de Pedrolo *Mecanoscrit del segon origen* (1974, traducida en 2018), tuvo la amabilidad de leer mi trabajo sobre su excelente novela *2312* y de explorar conmigo a su personaje Frank May en *El Ministerio del Futuro*. Necesariamente, el presente volumen está dedicado a Morgan, McDonald y Robinson, por su predisposición a hablar conmigo y a ayudarme. Otros académicos quizás colaboran con los autores que estudian, pero estos contactos han sido una novedad para mí, por lo que, como señalo, estoy profundamente agradecida.

No deseo abrir una larga disquisición preliminar sobre los conceptos de masculinidad y ciencia ficción, ya que este es el propósito del volumen. Sin embargo, debo presentar algunas nociones básicas, empezando por el género. La base de mi enfoque sobre la masculinidad es el concepto de performatividad de género de Judith Butler, presentado en *Gender Trouble* (1990, *El género en disputa*) y recientemente revisado en *Who's Afraid of Gender* (2024, *¿Quién teme al género?*). Butler sigue la línea construccionista al afirmar que tanto el género como el sexo son construcciones socioculturales, aunque pueda parecer contradictorio que la biología sexual sea una construcción conceptual. Debería ser fácil entender, no obstante, que nacer con un conjunto de genitales específicos condiciona la vida de un individuo; si es así, es porque el patriarcado ha determinado que el sexo biológico es relevante para el posicionamiento social de cualquier persona y no porque la naturaleza humana lo dicte. La performatividad de género, como ha explicado Butler, surge de la superposición entre la agentividad individual y la aceptación comunitaria, de modo que cuerpos de biología similar pueden expresar géneros diferentes. Una persona nacida con

genitales masculinos puede elegir ser un hombre patriarcal tradicional o una persona no binaria alternativa, o incluso presentarse como una mujer trans.

Raewyn Connell, una mujer trans, es la creadora de una segunda noción indispensable, mucho más controvertida que la performatividad de género: la masculinidad hegemónica. Connell deseaba sustituir el concepto de patriarcado, que el feminismo radical vincula a la biología de modo que todos los hombres son vistos como parte de un inamovible entramado patriarcal, por un concepto más flexible que explique cómo el patriarcado se renueva constantemente pese a los evidentes cambios sociales. Tomando prestadas las teorías de Antonio Gramsci sobre la subordinación consensuada, Connell propuso en su volumen clave *Masculinities* (1995, *Masculinidades*) que la masculinidad hegemónica es «la configuración de la práctica de género que encarna la respuesta actualmente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, [y] que garantiza (o se supone que garantiza) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres» (77). Esta práctica de género, descrita con más detalle por su discípulo James W. Messerschmidt, supone con gran ambigüedad que el consentimiento social sobre el que se apoya el patriarcado depende de la idealización masculina. Connell propone, por lo tanto, que surjan nuevos modelos admirables de masculinidad capaces de borrar los modelos promovidos por la masculinidad hegemónica patriarcal.

Yo misma sigo en parte esa línea, utilizando mi trabajo académico tal como hago aquí para señalar alternativas positivas y descartar modelos negativos. No obstante, me preocupa mucho más que a Connell y sus discípulos el poder, un tema clave teorizado por Michel Foucault y más específicamente en relación con la masculinidad por Michael Kimmel. Este sociólogo estadounidense ha explicado que la raíz de todos nuestros problemas de género se encuentra en la promesa de empoderamiento personal para la dominación que el patriarcado les hace a los hombres. Quienes están en los círculos de la masculinidad hegemónica están empoderados en alto grado; aquellos que se sienten con derecho al poder pero carecen de él expresan su frustración abusando de otros hombres aún con menos poder, de las mujeres y de los niños. A esta teorización he añadido dos ideas. Una es que la masculinidad patriarcal no es lo mismo que la masculinidad en sí. En realidad, muchos hombres son antipatriarcales, aunque no necesariamente se identifiquen como tales. La otra idea principal es que el feminismo ha empoderado a muchas mujeres que creen firmemente en el patriarcado, y que ahora están encontrando un lugar destacado en los círculos hegemónicos gracias a los partidos políticos de derecha y de extrema derecha.

Con respecto al género narrativo, carezco aquí de espacio para considerar en profundidad cómo hay que definir la ciencia ficción y en qué se diferencia de la ficción especulativa (recomiendo los libros de Roberts et al. y Thomas como exploraciones recientes de este tema). No obstante, deseo respaldar las ideas de Jonathan Hay en *Science Fiction and Posthumanism in the Anthropocene* (2024),

volumen que reta a los Estudios de Ciencia Ficción a abandonar el paradigma establecido por Darko Suvin en *Metamorphoses of science fiction* (1979, *Metamorfosis de la ciencia ficción*). Como es bien sabido, Suvin basó su teorización de la ciencia ficción como género narrativo en dos principios básicos: la presencia de un nóvum (innovación tecnocientífica y/o sociocultural) y el extrañamiento cognitivo. Hay niega enérgicamente en sus análisis de Isaac Asimov, Ursula K. Le Guin y Kim Stanley Robinson que el paradigma suviniano sea el mejor enfoque posible para explicar cómo funciona la ciencia ficción. Como él argumenta, la vida cotidiana sin ningún tipo de extrañamiento cognitivo es fundamental en la ciencia ficción, mientras que el nóvum es a menudo inexistente o está sujeto a un proceso de decadencia. En su opinión, «Al negar el arraigo mundano de nuestra especie, en favor de la búsqueda escatológica de la novedad perpetua, el paradigma suviniano promueve inevitablemente una ciencia ficción procapitalista, cegada ante la contigüidad del presente, el pasado y el futuro (post)humanos. Esta orientación tiene consecuencias perniciosas» (198). Hay difumina las líneas entre lo intradiegético y lo extradiegético, pero creo, como él, que es pertinente y necesario refutar las teorías que emanan de una visión completamente diferente, generada en el contexto del siglo XX, que podría estar desactualizada en este punto del siglo XXI cuando la vida a menudo parece ser ciencia ficción.

Según mi propia definición, la ciencia ficción es ficción especulativa que representa un mundo realista en el que la magia está excluida, pero donde el descubrimiento científico y la invención tecnológica (ya sea de signo negativo o positivo) hacen que la vida cotidiana sea significativamente diferente de la existencia mundana del lector. Estoy más cerca de Hay que de Suvin, como se puede ver. Es posible que las novelas de ciencia ficción que he seleccionado no respondan del todo a mi propia definición (la obra de Ryman *Lust* es fantaciencia ya que utiliza una forma de magia) pero la selección del corpus, como explico a continuación, no ha dependido de la necesidad de ofrecer una taxonomía de este género narrativo sino de la necesidad de dilucidar cómo el género identitario, y en particular los hombres y la masculinidad, aparece representado en la ciencia ficción anglófona del siglo XXI publicada por personas que se identifican como hombres.

En ese sentido, mi principal preocupación, reflejada en el título «Sin planes de futuro», es que, aparte de Kim Stanley Robinson, ninguno de los autores masculinos aquí analizados está afrontando adecuadamente los desafíos que plantea el Antropoceno. En cuanto a la masculinidad, ni siquiera Robinson propone un modelo que ayude a eliminar el patriarcado; Scalzi sí lo hace, pero, como sostengo, termina descartando a su héroe John Perry al encontrarlo demasiado radical en cuanto a su ideología política (Perry es, no obstante, un esposo y padre bastante tradicional). Los autores construyen personajes masculinos en su mayoría insatisfechos como hombres; casi todos saben que no

están contribuyendo a resolver su insatisfacción, pero carecen de una agenda común para lograr un cambio positivo profundo. Mientras que la mayoría de las autoras de ciencia ficción operan sobre la suposición utópica de que el futuro *debe* traer la igualdad de género y la libertad, en la ciencia ficción escrita por hombres no hay ningún horizonte común a la vista. De hecho, los personajes con planes de futuro (como el Almirante Winston Duarte de James S.A. Corey) suelen ser villanos que persiguen aumentar su poder. Mi tesis es que el individualismo impide a los autores masculinos de ciencia ficción y a sus protagonistas masculinos identificar al patriarcado como el principal enemigo del bienestar humano, tal como lo han hecho las mujeres, y así trabajar por un futuro mejor — como lo estamos haciendo nosotras, junto con todas las personas no binarias y de género fluido que luchan por acabar con el binarismo de género que domina y coarta la vida humana.

Una invitación a explorar la ciencia ficción masculina: el corpus seleccionado

Lo más abrumador a la hora de escribir sobre ciencia ficción escrita por hombres es, lógicamente, su abundancia. Incluso después de tomar la decisión de excluir las novelas anteriores al año 2000, como suelo hacer en mi investigación, mi lista inicial comprendía cientos de obras, un problema agravado por el hábito de publicar trilogías y series. Así pues, tanteé varios ángulos hasta determinar que la monografía debía abarcar una selección de autores representativos, más allá de los premios y las cifras de ventas, siguiendo un enfoque interseccional, apoyado en la noción de interseccionalidad de Kimberlé Crenshaw.

Ninguno de los autores seleccionados está presente en el volumen meramente porque representa una identidad racial o sexual, una nacionalidad o una generación. Están aquí porque sus contribuciones a la ciencia ficción son significativas y sus novelas merecen ser leídas, si bien no he ocultado mi crítica (feminista) si las he encontrado deficientes y, como es obvio, tengo algunas favoritas. No es el caso que prefiera leer ciencia ficción escrita por hombres, pero debo aclarar que, a diferencia de algunas de mis compañeras feministas más radicales, siempre me ha gustado la ficción masculina de todo tipo, aunque solo sea porque ofrece un retrato muy sincero de la masculinidad. Nunca he compartido la opinión de que los hombres supuestamente usan la ficción para perpetuar la idealización de la masculinidad y la supremacía del patriarcado. En toda la ficción escrita por hombres que he leído, incluida la ciencia ficción, a menudo hay muy poco que admirar en los personajes masculinos, con frecuencia retratados con poca simpatía. Las novelas que he seleccionado corroboran esa impresión. Por supuesto, a diferencia de las mujeres, que suelen ser tratadas como una clase homogénea, los hombres gozan del privilegio de la

individualidad, lo que significa que las representaciones negativas no afectan a *todos* los hombres. Por el contrario, las mujeres tienen un margen más pequeño para ofrecer una autorrepresentación negativa ya que esta podría confirmar las opiniones misóginas de los hombres, o de otras mujeres.

De los diecisiete autores incluidos en el presente volumen,¹ once son ciudadanos estadounidenses, nombrados aquí en el orden en que aparecen: Samuel R. Delany, John Scalzi, Ernest Cline, Ty Franck y Daniel Abraham (el dúo detrás del seudónimo James S.A. Corey), Colson Whitehead, Andy Weir, Daniel Wilson, Yoon Ha Lee, Neal Stephenson y Kim Stanley Robinson. Cuatro autores son británicos: Richard K. Morgan y Tade Thompson son ingleses (Thompson, de ascendencia nigeriana, se crió en parte en Nigeria), Iain M. Banks era escocés e Ian McDonald es norirlandés. Los otros dos, Robert Charles Wilson y Geoff Ryman, son canadienses, si bien Wilson nació en Estados Unidos y Ryman ha vivido la mayor parte de su vida en el Reino Unido. Hay algunas lagunas, que reconozco, ya que no tengo espacio para autores de otras nacionalidades. En cuanto a la raza, catorce autores son blancos, dos son negros (Whitehead y Thompson), uno es coreano-americano (Lee) y otro indígena (Daniel H. Wilson es cheroqui). Dos autores son homosexuales (Ryman y Delany) y uno es un hombre trans (Lee); el resto son heterosexuales, por lo que indican las biografías disponibles. En cuanto a sus fechas de nacimiento, el mayor es Samuel R. Delany (el único nacido en la década de 1940), seguido de los autores nacidos en la década de 1950 (Robert Charles Wilson, Ryman, Banks, Stephenson, Robinson), la de 1960 (Morgan, Scalzi, Franck, Abraham, Whitehead, McDonald, Thompson) y la de 1970 (Cline, Weir, Daniel H. Wilson, Lee). Hay una brecha de treinta y siete años entre el más mayor (Delany) y el más joven (Lee). Podría parecer que mi selección favorece a los autores masculinos heterosexuales blancos de EE. UU., pero son ellos los que dominan el campo y esta realidad es parte esencial de la ciencia ficción contemporánea que describo aquí.

Hay catorce capítulos en el presente volumen simplemente porque su extensión es necesariamente limitada. Es posible que los lectores echen de menos a otros autores (por nombrar algunos: Stephen Baxter, Greg Bear, William Gibson, Stephen King, Alasdair Reynolds, Dan Simmons, Charles Stross, Adrian Tchaikovsky, Peter Watts y un largo etcétera), pero espero que el volumen inspire a otros especialistas a explorar la masculinidad en la ciencia ficción más allá de mi selección. La lista final ha sido complicada de cerrar porque debía escoger novelas que, lo pretendieran o no sus autores, ofrecen un discurso sustancioso sobre la masculinidad. En algunos casos, fue sencillo elegir una obra ya sea porque el autor en cuestión ha publicado pocas novelas, o porque todas sus

¹ Aclaro que todos ellos son anglófonos porque como filóloga inglesa esa es mi área de trabajo. Dejo a los filólogos especializados en otras lenguas el análisis de otras obras de la ciencia ficción mundial.

novelas cuentan con personajes masculinos de peso. He descartado autores y novelas que no se centran lo bastante en la masculinidad o porque su representación estereotipada de los hombres deja poco margen para el análisis; en muy pocos casos, no pude tolerar su sexismo.

Los autores presentes en este volumen no son sexistas, pero esto no significa que mi selección se base principalmente en esa cualidad: se da simplemente el caso de que la ciencia ficción más gratificante publicada por hombres en el siglo XXI no es sexista. Es cierto que existe ciencia ficción masculina sexista, pero ha ido disminuyendo hasta encerrarse en un rincón cada vez más pequeño, atrayendo hoy tan solo a una minoría de lectores recalcitrantes, gracias a la eficiente crítica feminista y LGTBIQ+, y a los gustos cambiantes de los lectores en general. Con todo, se suelen pasar por alto los avances logrados en la representación de género identitario por parte de los mejores autores masculinos de ciencia ficción. De hecho, podría publicar un artículo complementario titulado «Las mujeres que los hombres ven», aludiendo a la famosa novela corta feminista de Alice Sheldon (James Tiptree Jr.) «Las mujeres que los hombres no ven» (1974). Mi plan puede sorprender a las lectoras más escépticas, pero lo cierto es que los personajes femeninos representados en las novelas que exploro aquí son seres humanos completos, nunca sexualizados (aunque pueden ser sexis), excelentes como trabajadoras y, por lo general, mucho mejores que los hombres a la hora de tomar decisiones cruciales. Muchas, si no la mayoría, son admiradas incluso por los hombres más toscos.

Los capítulos se organizan siguiendo un orden cronológico en función del año de publicación de las novelas analizadas, con la intención de tratar de valorar si ha habido algún avance en la representación del género masculino en la ciencia ficción escrita por hombres de los últimos veinticinco años (sí lo ha habido pero lento). En el caso de trilogías o series, la fecha de publicación de la primera novela ha determinado la posición del capítulo en la monografía. He roto ligeramente esta regla en los dos únicos capítulos en los que analizo conjuntamente a dos autores y sus respectivas novelas. El capítulo 2 trata de la novela de Ryman *Lust* (2001) y la obra de Samuel R. Delany *Through the Valley of the Nest of Spiders* (2012, revisada en 2019), ambas novelas sobre hombres *queer* escritas por autores *queer*. En el capítulo 8, he contrastado dos novelas de 2011, la obra de Whitehead *Zona Uno* y la de Weir *El marciano* para ofrecer ejemplos de hombres que luchan contra situaciones extremas; anoto en todo caso que esta segunda novela, un texto autopublicado que se hizo repentinamente popular, fue revisada y reeditada en 2014. El caso más singular es el de la serie de James S.A. Corey *The Expanse*, cuyas nueve novelas se expanden, si se permite el juego de palabras, a lo largo de una década, de 2011 a 2021.

Mi mayor temor al escribir este volumen era que los capítulos fueran repetitivos, pero a pesar de que algunos temas aparecen en más de una novela

(la figura del supersoldado, el más allá digital) los enfoques son completamente diferentes, como indican los resúmenes de los capítulos ofrecidos a continuación. La ciencia ficción presente en las novelas no es necesariamente homogénea, aunque el (post)ciberpunk y la ópera espacial dominan como subgéneros. Teniendo en cuenta la ubicación temporal de las novelas, constato que la mayoría tienen lugar en el siglo XXII, mientras que algunas son ciencia ficción mundana situada en un presente que ya es nuestro pasado. La ciencia ficción que puede describirse como ópera espacial transcurre en siglos más alejados (generalmente el XXIII o el XXIV) o, como en el caso de Banks y Lee, en una escala temporal diferente a la de la Tierra. Curiosamente, ninguno de los autores imagina un futuro en el que el patriarcado sea aún dominante y las mujeres y otras minorías sigan subordinados, aunque los casos de Irán y Afganistán, y la pérdida de los derechos de las mujeres en EE. UU. indican que este futuro fascista distópico, misógino y LGTBIQ+fóbico es una posibilidad muy cercana y preocupante.

Empiezo, sin embargo, con esperanza. En el capítulo 1, «Cómo detener el patriarcado futuro: *Los Cronolitos* de Robert Charles Wilson», rescato una novela injustamente olvidada que narra cómo la misteriosa llegada de una serie de monumentos dedicados al futuro señor de la guerra Kuin parece anunciar su inevitable victoria. Wilson ofrece a través de su protagonista Scotty Warden, un testigo más que un héroe, una poderosa narración sobre los esfuerzos para detener el inminente dominio del patriarcado guerrero. El capítulo 2, «La ciencia ficción *queer* y la búsqueda de la felicidad: *Lust* de Geoff Ryman y *Through the Valley of the Nest of Spiders* de Samuel R. Delany»,² conecta estos dos textos para sondear el impacto que el incesto tiene en la vida de sus protagonistas. Michael Blasco, un científico, de repente comienza a producir copias de las personas que le atraen, tanto para hacer frente al final de su relación más duradera como para lidiar con la impotencia sexual que sufre desde que su padre rechazó sus insinuaciones sexuales a los dieciséis años. La autocuración de Michael termina cuando aprende a amar y ya no necesita el sexo masturbatorio con las copias, a las que llama Ángeles. En cambio, Delany propone en su provocadora novela que el incesto padre-hijo se puede vivir con alegría y sin secuelas, al menos en el caso de *Dynamite* y *Shit* (o *Mierda*, el apodo de Morgan), el dúo al que se une el protagonista, Eric Jeffers, cuando se enamora del hijo.

En el primero de los capítulos que tratan sobre el supersoldado, el capítulo 3 «De cuerpo en cuerpo: la masculinidad espectral en la trilogía sobre Takeshi Kovacs de Richard K. Morgan», leo *Carbono modificado*, *Ángeles rotos* y *Furias*

² Uso los títulos originales cuando no hay traducción al castellano y los traducidos cuando sí la hay, si bien siempre cito de los originales en inglés. Todas las traducciones de las citas originalmente en inglés con mías, haya o traducción del texto citado al castellano. En la bibliografía se indican los originales y las traducciones.

desatadas como una historia de amor accidental (ya que el autor no la diseñó como tal) en la que Kovacs lucha por sobrevivir a los muchos cuerpos (o ‘fundas’) que lleva, en busca de una felicidad esquiva que su masculinidad desencantada y brusca ha obstaculizado. El capítulo 4 «El hombre doméstico: la serie *La vieja guardia* de John Scalzi», explora un tema similar tratado desde un ángulo muy distinto. El protagonista, John Perry, de setenta y cinco años, renace como un joven supersoldado al servicio de las expansionistas Fuerzas de Defensa Coloniales, pero descubre después de enamorarse de una supersoldado muy superior (hecha del ADN de su difunta esposa) que prefiere el matrimonio al combate. Su masculinidad doméstica lleva a Perry, después de un período como líder colonial, a cambiar sus puntos de vista políticos tan radicalmente que altera el destino de toda la humanidad; su nuevo radicalismo es, sin embargo, tan potente, que Scalzi abandona a su héroe, retomando en las últimas novelas de la serie su ambigua defensa del colonialismo.

Iain M. Banks, el único autor de la lista ya fallecido, es el centro del capítulo 5, «El soldado, el villano y el infierno: *Surface Detail* de Iain M. Banks», que incluye comentarios sobre una novela anterior, *El uso de las armas*. Como saben los fans de Banks, el autor conectó sus dos obras al suponer que Vatuail, un soldado envuelto en una guerra digital interminable en la primera, es en realidad Zakalwe, el héroe monstruoso de la segunda. Este soldado hastiado contrasta en su heroísmo involuntario con el tecnobillonario humanoide Joiler Veppers, un villano patriarcal sobre el que Banks vierte toda la acidez de la que es capaz. Otro tecnobillonario, el difunto James Halliday, juega un papel central en las dos novelas analizadas en el capítulo 6, «De *nerds* y *geeks*: *Ready Player One* y *Ready Player Two* de Ernest Cline». A caballo entre la ciencia ficción adulta y la juvenil, estas dos novelas narran la historia de Wade Watts (conocido como Parzival), un adolescente cuya admiración por el genio programador Halliday —creador del entorno virtual OASIS, que da consuelo a los humanos en medio del caos económico y ambiental— se convierte en un peligroso influjo. Cline termina dividiendo a Halliday en una versión buena y otra mala, que es convenientemente destruida, pero no logra darle a su héroe la madurez que necesita, convirtiéndolo en un hombre irreflexivo e insensible con un poder formidable y aterrador en sus manos.

Como héroe, James Holden, el hombre estudiado en el capítulo 7, «El capitán espacial quijotesco: la serie *The Expanse* de James S.A. Corey», parece ser una simple actualización de una figura muy tradicional. Sin embargo, como sostengo, a lo largo de las nueve novelas en las que aparece, los autores socavan poco a poco el heroísmo de Holden, presentándolo como egoísmo. Holden es un buen hombre, que aprende a respetar a su tripulación y a amar a su sensata novia Naomi Nagata, pero tiende a actuar por impulso sin importarle las consecuencias. Su irresponsabilidad erosiona su credibilidad como héroe, y aunque Holden encara con valentía el sacrificio final que la situación requiere, los autores evitan

ensalzarlo. Las dos novelas del capítulo 8, «Ante el desastre: *Zona Uno* de Colson Whitehead y *El marciano* de Andy Weir», tratan de los esfuerzos de Mark Spitz y Mark Watney para sobrevivir, respectivamente, a una colosal invasión zombi y a un naufragio espacial en Marte. Whitehead juega con sus lectores ocultando casi hasta el final de *Zona Uno* la información de que Mark Spitz es negro, un tema que adquiere mucho más peso en una segunda lectura. La comparación entre las dos novelas resalta indirectamente la piel blanca de Watney, y cómo este personaje conecta con la figura del colonizador imperialista encarnado por Robinson Crusoe. Ambos hombres son valientes y pertinaces, pero mientras que Mark Spitz está condenado, al igual que su civilización, la supervivencia de Mark Watney expresa un nuevo optimismo transnacional.

Un autor cheroqui es el eje central del capítulo 9, «El 'Archivo de los héroes' y las malvadas IAs: *Robopocalipsis* y *Robogenesis* de Daniel H. Wilson». Analizo aquí sus pesimistas novelas sobre la futura rebelión de los dispositivos digitales de todo tipo controlados por malévolas IAs, una trama que sorprende porque el propio autor es ingeniero robótico. Wilson también sorprende porque, aunque algunos de sus personajes masculinos principales son indígenas osage y cheroki, comparten protagonismo con un hombre blanco, Cormac Wallace, presentado como el héroe principal. En el capítulo 10, «El capitalista en el satélite: la trilogía *Luna* de Ian McDonald», toda noción de heroísmo se abandona para detallar en su lugar cómo la liberación sexual y de género se combina en la Luna con un patriarcado pseudo-feudal en una larga lucha por el poder entre los Cinco Dragones, las corporaciones que administran el satélite. El verdadero núcleo de la trilogía de McDonald no son solo las luchas políticas internas que conducen a la futura independencia de la Luna, sino los esfuerzos del decepcionado Lucas Corta por convertirse en un verdadero padre para su díscolo pero encantador hijo Lucasinho, tras desperdiciar su energía tratando de proteger los intereses de su familia de sus voraces rivales patriarcales.

Un autor trans es el objeto de atención en el capítulo 11, «El general renacido y la mujer masculina: *Machineries of Empire* de Yoon Ha Lee». En esta trilogía de ópera espacial el autor lucha por evitar centrarse en personajes trans pero fracasa de una manera extremadamente atractiva. La teniente Ajewen Cheris (una mujer lesbiana) ve su cuerpo ocupado por la presencia fantasmal del difunto general Garach Jedao Shkan, un hombre gay que tiene una oscura reputación como el villano que masacró a sus propias tropas. La extraña alianza de Cheris y Jedao, sin embargo, destruye al fin el hexarcado patriarcal del que han sido meras herramientas hasta que ambos se liberan. En el capítulo 12, «El héroe cobarde que no gusta a nadie: la trilogía *Ajenjo* de Tade Thompson», me ocupo de otro personaje masculino que provoca la simpatía del lector, al igual que Jedao, pese a que ambos están diseñados para provocar rechazo. Kaaro se convierte en un elemento central en la liberación de la Tierra, invadida por una especie alienígena extinta de un planeta muerto que busca en Nigeria un nuevo

hogar, utilizando cuerpos humanos para descargar sus mentes y así revivir. Thompson, no obstante, sustituye al apacible Kaaro como protagonista de su trilogía con los tres personajes femeninos principales, relegándolo a un segundo plano hasta que Kaaro se ve obligado a cometer un genocidio contra su voluntad, convirtiéndose, como James Holden, en un héroe sacrificial jamás loado.

El capítulo 13, «El multimillonario en el más allá digital: *Fall; or, Dodge in Hell* de Neal Stephenson», trata de una ambiciosa pero fallida novela con algunos puntos de contacto con la obra de Banks *Surface Detail* ya que ambas utilizan el motivo del más allá digital. Mientras que Banks sugiere que capitalistas como Veppers podrían no ver obstáculo alguno en hacer negocio como anfitriones de infiernos digitales, Stephenson coloca a otro tecnobillonario, Richard ‘Dodge’ Forthrust (ya presente en su tecnothriller *Reamde*), en una trama que se desarrolla una vez él muere y revive como creador principal de un nuevo mundo digital. La divinidad digital de Dodge no es tolerada por su principal rival, Elmo Shepherd, que se suicida e invade el más allá empeñado en reclamar su poder. La trillada confrontación patriarcal entre ambos es decepcionante (o más bien exasperante), excepto por la peculiar caracterización de Forthrust como un hombre emocionalmente fracasado que encuentra singular satisfacción en ser un buen tío para sus sobrinas. Finalmente, el capítulo 14, «Hombres desesperados: *El Ministerio del Futuro* de Kim Stanley Robinson», ofrece un rayo de esperanza ante la desalentadora situación de la Tierra en un futuro próximo. Frank May y Badim Bahadur no se conocen y ocupan posiciones muy diferentes en la vida de la ministra Mary Murphy, pero con sus medidas desesperadas ambos llaman su atención sobre las decisiones a tomar para detener la degradación ambiental, incluyendo la violencia a través de una controvertida forma de terrorismo selectivo.

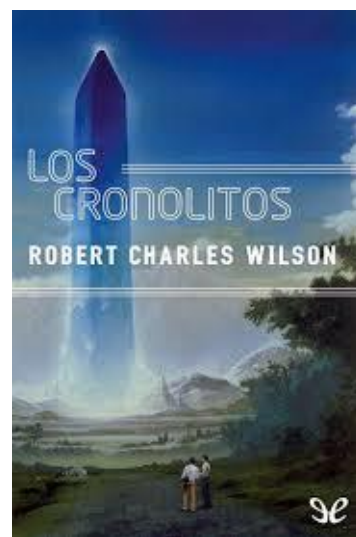
Espero que estos breves apuntes sobre los capítulos sean un aliciente efectivo para disfrutar de las diversas representaciones de la masculinidad en la ciencia ficción contemporánea masculina. Como he señalado, he utilizado como subtítulo «Sin planes de futuro» en referencia a la falta de una agenda sociopolítica de liberación por parte de los hombres que, en cambio, sí comparten la mayoría de las mujeres que escriben ciencia ficción. Soy, sin embargo, optimista. Con suerte, y si prestan un mínimo de atención, los autores masculinos de ciencia ficción verán la necesidad de construir su propia agenda antipatriarcal para ayudar a abolir la dominación patriarcal y así celebrar nuevos modelos de masculinidad liberada —tan pronto como sea posible.

CAPÍTULO 1

Cómo detener el patriarcado futuro: *Los Cronolitos* de Robert Charles Wilson

Señales de un ominoso futuro patriarcal

La obra más conocida del novelista canadiense nacido en Estados Unidos¹ Robert Charles Wilson es sin duda la ganadora del Premio Hugo *Spin* (2005, traducida con el título original).² A pesar de lo estimulante que es la caracterización del personaje masculino principal, Tyler Dupree, en esa novela, *Los Cronolitos* (2001) —nominada al Premio Hugo y ganadora del John W. Campbell Memorial Award en 2002, empatada con la obra de Jack Williamson *Terraformar la Tierra*— ofrece un discurso mucho más denso sobre la masculinidad y el patriarcado, por lo que es el núcleo de este capítulo. La singular trama se refiere a la llegada, a partir de 2021, de una serie de monumentos aparentemente enviados desde 2041 por un enigmático señor de la guerra llamado Kuin para conmemorar sus numerosas victorias militares. Formada por las memorias escritas en 2074 por el protagonista, el ciudadano estadounidense Scotty Warden,³ la novela narra los esfuerzos para evitar el ascenso del régimen autoritario de Kuin y las luchas para hacer frente a los estragos causados por cada uno de los ‘Cronolitos’, «una fea palabra compuesta acuñada por algún periodista sin gusto» (*Cronolitos* 221), después de la primera crisis.



¹ Nacido en California en 1953, Wilson se mudó con sus padres a Toronto cuando era adolescente y se convirtió en ciudadano canadiense en 2007. Es «a todos los efectos, un autor canadiense con doble nacionalidad» (Murphy «The Affinity» 1).

² *Spin* es parte de una trilogía, junto con *Axis* (2007) y *Vortex* (2011) sobre las consecuencias de la intervención alienígena en la Tierra, cuando la especie llamada los Hipotéticos encierra al planeta en una membrana que ralentiza el tiempo dramáticamente y luego construye un arco que actúa como un portal a otro planeta. Turk Findley es el protagonista de la segunda y tercera novelas, una decisión autoral que, en mi opinión, socava la trilogía, haciéndola menos coherente y atractiva que si Tyler Dupree se hubiera mantenido como personaje principal y narrador.

³ Aunque algunos comentaristas lo llaman ‘Scott’, a Warden siempre lo llaman ‘Scotty’, apodo que leo como un signo de su infantilización o inmadurez permanente.

Una figura capital en la lucha para detener el reinado patriarcal de Kuin es la física estadounidense de origen indio Shulamith 'Sue' Chopra, una mujer valiente cuyo papel heroico es indispensable. Wilson, no obstante, opta por contar su fábula antipatriarcal desde el punto de vista de Warden, manteniéndolo conectado con Chopra, su antigua profesora universitaria y mentora, de una manera más bien tenue hasta una escena culminante, que no logra ser completamente convincente en cuanto a la necesidad de la presencia de Scotty en la gesta de Sue y en la novela de Wilson. Lalumière comenta que el autor selecciona para Scotty «una perspectiva periférica que está lo suficientemente cerca de los acontecimientos que cambiaron el mundo como para permitir una visión reveladora, pero lo suficientemente lejos como para que el misterio permanezca» (en línea); debido a esta perspectiva, Warden no necesita ser un héroe, «un revolucionario, un radical, o incluso un pensador profundo o un hombre excepcionalmente cariñoso»; es «solo un tipo normal que no desea nada más que labrarse una buena vida con su familia» sin profundizar en el significado de la vida (Lalumière en línea). De hecho, Scotty no protege a su esposa e hija, ni más tarde protege a su novia una vez su esposa se divorcia de él. Podría decirse que Wilson prefiere poner en primer plano la vida y el punto de vista de este personaje masculino poco atrayente porque Scotty necesita ser redimido de sus muchos fracasos como hombre. Para Wilson, la historia de Scotty es tan relevante como el intento de Kuin de conquistar el poder mundial, aunque esto significa que la propia historia de Chopra queda injustamente subordinada a ambas.

Scotty describe la llegada del primer Cronolito a Chumphon, en Tailandia, donde vive entonces con su familia, como un evento cuya importancia no se comprende de inmediato: «Fue como si todos estuviéramos esperando *el acontecimiento que definiría el nuevo siglo*, la cosa, la persona o la causa abstracta que nos parecería indeleblemente nueva, algo propio del siglo XXI. (...) El Cronolito fue un evento singular e intrigante, pero en última instancia desconcertante, por lo tanto, en última instancia *aburrido*» (26, énfasis añadido). Wilson publicó *Los Cronolitos* exactamente un mes antes de los ataques del 11S, por lo que este pasaje clave funciona como una especie de premonición. Sin embargo, en vista de lo evidente que era para todos los testigos de los ataques terroristas de 2001 que esos eventos cambiarían la historia, es desconcertante que el primer Cronolito pudiera considerarse «aburrido». Al comentar la proximidad de la publicación de la novela con los eventos del 11S, Skardal observa que *Los Cronolitos* «es convincente en parte porque procede de modo inquietante junto con nuestra propia historia, invitando a los lectores a considerar cómo hemos respondido a los desafíos a los que nos enfrentamos y al futuro que nuestras decisiones están creando» (en línea). No solo convincente, sino también profundamente alarmante, dado el fracaso general en aprender lecciones clave sobre género tras los sucesos del 11S. Como argumenta Braudy en *From*

Chivalry to Terrorism, el terrorismo islámico radical apunta a los Estados Unidos y Europa porque estos son «los lugares donde durante el último siglo la definición de masculinidad se ha separado más de su encarnación militar» y donde la comprensión del género identitario «ha cambiado, lenta pero perceptiblemente durante el último siglo, de la suposición de que lo masculino y lo femenino son polaridades a la creencia de que son un continuo» (547). Osama Bin Laden, el líder de Al Qaeda que planeó los ataques, envió a Occidente un mensaje que todavía resuena más de dos décadas después: los hombres occidentales liberales y profeministas no son lo suficientemente varoniles, por eso necesitan dejar espacio para hombres de verdad, del tipo que no dudó en golpear el corazón del poder estadounidense, como Kuin amenaza con hacer.

Es posible que Bin Laden no anticipara que el conflicto ya no separa a Occidente (sea lo que sea que eso signifique) y al resto del mundo, sino a los hombres progresistas antipatriarcales y a la masculinidad patriarcal regresiva. Gevers escribió con optimismo en su reseña de 2001 de *Los Cronolitos* que «En el año del terrorismo definitivo, es una novela sobre el terrorismo definitivo; y su lógica es inexorable, aterradora. El único consuelo es que (al menos en esta etapa) ningún mesías sanguinario será capaz de replicar las últimas tácticas terroristas que retrata...» (en línea, puntos suspensivos originales). Gevers se equivoca de una manera crucial. El asesinato de Bin Laden en 2011 por un escuadrón de los SEAL estadounidenses (un ejemplo de la hipermasculinidad estadounidense vengando a la nación humillada y feminizada) muestra que no era un Kuin de la vida real. La ominosa amenaza que Kuin encarna proviene ahora de Estados Unidos y, en particular, de la remasculinización inspirada por el 11S, que ha llevado al surgimiento de líderes masculinos extremadamente peligrosos en el lado republicano, desde George W. Bush hasta Donald Trump. Wilson describe perfectamente cómo, a pesar de que se sospecha que Kuin es extranjero (muy probablemente del sur de Asia), tiene un enorme impacto en los EE. UU., dividiendo la nación entre sus partidarios y sus negacionistas, y dando paso a una larga guerra civil, como implica Wilson. Este miedo a una confrontación interna está aumentando hoy, como demuestran el éxito de la inquietante y perturbadora película de Alex Garland *Guerra civil* (2024), y la creciente popularidad de Donald Trump, demostrada por su re-elección.

La villanía patriarcal y la heroica mujer (lesbiana): Kuin y Sue Chopra

Kuin podría ser, sugiere Wagner, «uno de los McGuffins más brillantes de la ciencia ficción» (en línea), ya que nunca aparece directamente. Gevers señala que la ficción de Wilson es la expresión de una «vasta ironía infausta» (en línea), de la cual Kuin podría ser el mejor ejemplo. Con Kuin, Wilson juega con dos tropos clave: la inevitabilidad del futuro y el viaje en el tiempo. Kuin se presenta a sí mismo como inevitable (una estrategia que Donald Trump ha adoptado en su

segunda campaña presidencial de 2024), aunque Wilson ha subrayado que «El futuro es impredecible, es lo que lo hace interesante» (en Murphy «The Profession» 9); además, dado que «nunca tuvimos en realidad un mundo inmutable» lo que pueda pasar dentro de una década es «imprevisible» (en *Locus* 85).

La referencia a lo que podría suceder en solo diez años es aplicable a *Los cronolitos* porque Sue Chopra tarda una década, de 2021 a 2031, en averiguar cómo puede socavar el atractivo de Kuin; se necesita otra década, desde esa fecha hasta 2041 para construir un futuro diferente, para que ese año no se convierta en la fecha de la victoria final de Kuin. En cuanto a los viajes en el tiempo, hay dos formas principales de acercarse a la novela de Wilson. Por un lado, aunque el propio Kuin no puede viajar en el tiempo, sus monumentos sí viajan. Es importante entender que, como subraya Chopra, los Cronolitos no son objetos mágicos, sino tecnología que actúa como tal.⁴ Kuin, explica ella, envía sus monumentos unos veinte años hacia el pasado porque es entonces cuando «las barreras prácticas se vuelven infranqueables» (250). Por otro lado, como Murphy ha argumentado, el tiempo mismo puede ser visto como el viajero. Comparando la novela de Wilson con el cuento de Greg Egan «The Hundred-Light-Year Diary», Murphy argumenta que en ambas narrativas «el tiempo se convierte en información» («Temporal Inoculation» 73); el papel del tiempo como viajero, «causa una interrupción significativa en el sistema homeostático, introduciendo ruido que interrumpe la transmisión de información» (76). La novela de Wilson «privilegia el 'ahora' al poner en primer plano la reflexividad para contrarrestar la infección provocada por un mundo dominado por Kuin» (78), de modo que la novela conduce a un «marco temporal post-Kuin» siempre abierto y no inevitablemente «sujeto a una variabilidad infinita de posibilidades» (79) en el que el propio Kuin nunca se materializa.

Es tentador conectar la lucha internacional contra los monumentos de Kuin a su propia gloria con la ola de protestas de 2020 y 2021, inspiradas por la campaña del movimiento Black Lives Matter (iniciada en 2013), contra las estatuas que conmemoran a los explotadores patriarcales, coloniales e imperialistas en Gran Bretaña y contra los monumentos que exaltan a los esclavistas sureños en los EE. UU., todos hombres blancos hegemónicos (ver Mohdin y Storer, y Platt, respectivamente). Platt llama a las estatuas derribadas «potencias ideológicas» y, siguiendo al filósofo francés Bruno Latour, sostiene que «la iconoclasia y la *damnatio memoriae* nos enseñan que los monumentos son tan poderosos como desea la voluntad humana que los mantiene en su

⁴ Wilson ha afirmado que sus libros son «ciencia ficción autodeclarada. Pero también se sitúan en esa unión entre lo cotidiano y lo cósmico. Eso es lo que me estoy esforzando por hacer» (en Murphy «Higher» 218). *Los Cronolitos* es un ejemplo prístino de la postura del autor.

lugar». Bell pide, curiosamente, que se alteren (es decir, se desfiguren) las estatuas en lugar de eliminarlas, ya que «alterar los monumentos probablemente conducirá a más sentimientos de incomodidad y a prolongadas conversaciones difíciles» (709). En el caso de Kuin, el problema es que, según indica Chopra, no pueden ser extraídos de sus cimientos, porque mantienen «una distancia constante del centro de gravedad de la Tierra y una orientación fija, incluso si eso significa flotar en el aire» (79). Los monumentos, que causan una devastación atroz allí donde caen, especialmente en las zonas urbanas, solo pueden ser destruidos desde el interior. Chopra concluye que si se persuade a Kuin para que construya monumentos a su ego aún más vastos terminarán perdiendo estabilidad y destrozándose, como sucede con el primer Cronolito que aterriza en los EE. UU., en una zona rural de Wyoming. La situación que Wilson imagina es, por lo tanto, un comentario peculiar y perspicaz sobre la masculinidad patriarcal: esta causa estragos dondequiera que aparece, pero a la larga se derrumba cuando sobrepasa sus propios límites (la caída de Hitler es el ejemplo clásico).

La abundante presencia de monumentos en la CF ha sido estudiada, entre otros, por Isto. El ejemplo más famoso es, sin duda, el enigmático monolito negro de la obra maestra de Stanley Kubrick *2001* (1968), símbolo de la elevación del *Homo sapiens* de la brutalidad prehistórica a la civilización por una fuerza alienígena desconocida. Isto menciona *Los Cronolitos* y la serie *Los Cantos de Hyperion* de Dan Simmons, con sus misteriosas Tumbas del Tiempo, como ejemplos clave del tropo del monumento llegado del futuro. Es importante señalar que en los diez años durante los que llegan los Cronolitos, los monumentos se vuelven menos genéricos y más precisos, aunque nunca representan a un hombre identificable. Isto sugiere que, debido a esta vaguedad, Kuin podría no ser una persona real, sino «un invento de las fuerzas ocultas detrás del transporte temporal de los monumentos» (503), tal vez, agrego, similar al icónico Gran Hermano de George Orwell. Los monumentos, concluye Isto, «traen efectivamente la indeterminación al presente que se despliega en *Los Cronolitos*, irónicamente justo cuando parecen traer la determinación (la certeza de la victoria de Kuin)» (504).

La cuestión principal, sin embargo, no es *a quién* representan las estatuas, sino *qué*, y en ese sentido, Wilson es sin duda específico: son representaciones simbólicas del poder patriarcal masculino. Incluso el primer Cronolito, que no representa una figura humana, es fálico: imaginad, escribe Wilson, el monumento a Washington (que es un obelisco) «pero truncado, hecho de vidrio azul cielo y suavemente redondeado en todas las esquinas» (14). El segundo Cronolito, que destruye Bangkok, ya tiene una forma humana esquemática, similar a los monumentos estalinistas como la Victoria Alada de Leningrado o, añade Wilson, tal vez el Coloso de Rodas, otro icono masculino característico. Wilson intenta no concretar el género de la estatua, pero esta es claramente masculina (y también

genéricamente euroasiática). Como declara Scotty: «Más allá de su aparente masculinidad, la figura podría haber sido cualquiera (...) en quien la confianza infinita se hubiera confabulado con el poder absoluto» (74); el monumento parece encarnar una imagen genérica de un «líder mundial» (74).

Los Cronolitos se masculinizan aún más entre 2022 y 2027, destruyendo las ciudades asiáticas de Pyongyang, Ciudad Ho Chi Minh (antigua Saigón), Macao, Sapporo y Yichang. En ese período, los estadounidenses recelan de que la catástrofe asiática pueda terminar algún día con Kuin conquistando sus propias grandes ciudades. Mientras que los Kuin que arruinan Islamabad y Ciudad del Cabo son imágenes del señor de la guerra como «gigante gentil, benévolamente masculino» (274), el Kuin de Jerusalén es «severo» (275) y «patriarcal» (276). Los rasgos siguen siendo vagos, pero el rostro es «formal y majestuoso» (276), una impresión acentuada por una modesta corona (aunque la estatua lleva atuendo campesino). Con sus 466 metros de altura, el Kuin de Jerusalén es un coloso, solo superado más tarde por el Kuin de Wyoming, el primer Cronolito estadounidense y la primera declaración de victoria en «el corazón de una gran potencia occidental» (276). Scotty Warden asegura que este Kuin es «francamente hermoso. (...) majestuoso, inmenso» (276). Su expresión proyecta «una complacencia petulante, la confianza imperturbable de un conquistador firme» (276). El modesto pilar fálico de Chumphon da paso a una imagen de masculinidad patriarcal absolutamente poderosa, sin importar cuán indefinida sea la identidad personal de Kuin.

Warden se da cuenta de que Kuin es una amenaza porque «no poseía otra plataforma que la conquista, ninguna ideología más que la victoria final. Sin prometer nada, lo prometía todo» (126). Los desposeídos lo ven, como suele suceder con los líderes mesiánicos, como la solución a sus agravios; los jóvenes, en particular, comienzan a apoyar «la ascensión de poderes tan fríos y despiadadamente modernos como los propios Cronolitos» (126), tal como lo están haciendo en el verdadero s. XXI en tantas democracias que viran peligrosamente hacia la extrema derecha. La perspicaz Sue Chopra entiende que ni Kuin ni los Cronolitos son el verdadero peligro, sino el bucle de retroalimentación que crea la supuesta invencibilidad del señor de la guerra. Ella cree que si se destruye tan solo un Cronolito, Kuin ya no será «una fuerza divina» sino «solo otro aspirante a Hitler o Stalin» (163). Argumentando que Kuin no es en absoluto inevitable, explica Warden, Chopra declara «una guerra privada y muy personal contra Kuin», basada en su convicción de que ella es un elemento central en el conflicto, postura que él lee algo despectivamente como expresión del sentimiento secreto de que está «ungida (...), ascendida directamente a la Divinidad» (228).

Como la científica más avanzada del mundo en el estudio de los Cronolitos, es lógico que Chopra aporte conocimientos indispensables para destruir a Kuin saboteando sus monumentos. Menos coherente es por qué tanto Wilson como

su narrador socavan su posición. Cuando Sue le dice a Scotty que tiene que desempeñar el papel heroico para acabar con la autoridad de Kuin, él aduce que se trata de «megaloganía, autoengrandecimiento y abnegación, ambas cosas a la vez. Sue se había elevado al rango de Shiva. Creadora, destructora» (282). Warden ve con agrado esta «locura» (282), pero lo cierto es que el autor y su protagonista conectan la feminidad con problemas de salud mental. La alusión a la supuesta locura de Chopra la vincula, además, con la madre de Scotty, una mujer enferma que dominó su vida y la de su paciente padre.

Chopra también se ve menguada de otras maneras. Aunque es una científica brillante y la encarnación del sueño americano del inmigrante de color, se la caracteriza como una mujer fracasada en sus relaciones románticas, dado que su dedicación obsesiva a su carrera le resta demasiado tiempo a su vida privada. Chopra es lesbiana, y aunque su presencia en una novela escrita por un hombre heterosexual es en principio positiva, es importante señalar que Wilson la utiliza para sus propios fines narrativos más que para promover la causa LGTBQ+. En su influyente y pionero artículo «Alien Cryptographies: The View from Queer» (1999), publicado solo dos años antes que *Los Cronolitos*, Wendy Gay Pearson indica que «que la presencia de un personaje lésbico o gay, aunque no es *per se* una estrategia radical o subversiva» es positiva, ya que puede alterar la percepción de los lectores heterosexuales de una manera similar a un nóvum (en línea). Ella, sin embargo, advierte en un artículo reciente que la ficción especulativa tiene «una larga tradición en la representación de personas *queer* que difiere bastante de su historia al abordar temas que están en el corazón de la teoría *queer*» (en línea).

De ninguna manera llamaría a *Los Cronolitos* un texto *queer* interesado en temas LGTBQ+, pero, pretendiera Wilson este efecto o no, el hecho es que el patriarcal Kuin es al fin derrotado por una mujer lesbiana, la persona mejor equipada para entender lo que su enemigo representa en términos ideológicos patriarcales y también para sabotear con suma eficacia su autoproclamado poder patriarcal. En una paradoja clásica de los viajes en el tiempo, Chopra comprende que su propia investigación sobre los Cronolitos es la base para su desarrollo futuro y, con la complicidad de Scotty, permite que la milicia kuinista estadounidense la secuestre, desapareciendo así del texto. El derrumbe del monumento de Wyoming del que ambos son testigos es para ella una clara señal de que ya ha logrado inflar tanto el ego de Kuin que este ha enviado un monumento inestable. Su desintegración provoca la caída de su propio régimen diez años antes de que pueda cumplir la promesa de sus futuras victorias. Un efecto secundario de la investigación de Chopra, como ella anticipa, es que la tecnología que desarrolla facilita los viajes estelares, una hazaña histórica por la que Scotty la admira. Chopra «Tenía un agudo sentido del futuro» (300), concluye Warden. Afortunadamente para él y para todo el planeta, este sentido incluye su

convicción de que no habrá Kuin en ese futuro ni mucho menos una expansión radical del poder patriarcal.

El testigo de la crisis histórica: Scotty Warden, moderno Don Nadie

Como he argumentado hasta ahora, dado que como mujer y científica Sue Chopra está perfectamente equipada para luchar contra Kuin, la presencia de Scotty Warden en *Los Cronolitos* no es estrictamente necesaria, a menos que su función sea enfatizar la incapacidad de los hombres para enfrentarse al poder patriarcal en comparación con mujeres valerosas como Chopra. De manera alarmante, lejos de mostrar su preocupación o indignación ante el ascenso del kuinismo, Warden se declara a sí mismo «un observador de Kuin, por lo demás políticamente agnóstico» (43), postura similar a mantener una posición neutral en la Alemania nazi.

Se observa en una reseña que «Scott Warden no es un hombre perfecto, y Wilson nunca pretende que lo es» (Jesse en línea), pero, aunque la perfección no es un requisito para ser un testigo fiable, Warden es, como ya he sugerido, un hombre muy imperfecto. Otro crítico compara con acierto su papel con el de Tom Cruise en la versión de Steven Spielberg de *La Guerra de los Mundos* (2005), al informar que la estrella insistió en que la película debía presentarse como un relato sobre un hombre que intenta proteger a su familia para que los espectadores reacios a ver una historia de invasión alienígena pagaran su entrada de cine. *Los Cronolitos*, agrega este crítico, «se basa en una idea épica similar» (Inverarity en línea). Esta comparación enlaza con el análisis que Peter Murphy ofrece de la épica en la ciencia ficción (o de la ciencia ficción como una forma de la épica). Aunque se refiere a la ópera espacial más que al tipo más mundano de ciencia ficción de la que *Los Cronolitos* es ejemplo, Murphy afirma que «las aventuras de los protagonistas épicos están moldeadas por las fuerzas y patrones de la naturaleza, la sociedad y la historia, o lo metafísico, sobre lo que tienen poco control»; estos hombres están «atrapados en la historia y, sin embargo, son observadores de esta, situándose fuera, en una tangente» (132). Este punto de vista casa con la observación ya citada de Lalumière según la cual Wilson utiliza en su ficción una perspectiva periférica para la caracterización de Scotty, a quien Jo Walton define como «el típico hombre común moderno» (en línea), un Don Nadie en lenguaje castizo. Con todo, como estoy argumentando, la mediocridad de Scotty contrasta con la presentación de Chopra como una mujer excepcional y heroica, loca o no, siempre en detrimento de ella.

Walton defiende en su reseña que el «corazón» de *Los Cronolitos* trata de cómo saber «estar ahí para tu familia en lugar de descubrir qué diablos está pasando con la enorme y misteriosa cosa que está cambiando el mundo», un dilema que la ciencia ficción tiende a ignorar pero que Wilson maneja «notablemente bien» (en línea). Mi impresión es que Wilson menosprecia a

Scotty por elegir el evento histórico por encima de su familia, y por su ineptitud como protector, pero que al mismo tiempo es demasiado indulgente con las terribles consecuencias que los defectos de su protagonista tienen en la vida de las mujeres que lo rodean. Sabiendo de esta tara, Chopra encarga a Warden que la deje desprotegida en la escena clave en que las milicias kuinistas la capturan para explotar su conocimiento de los Cronolitos, como ella desea. Sin quererlo en absoluto, las dos mujeres más cercanas a Scotty, su esposa Janice y su novia (y más tarde segunda esposa) Ashlee, terminan siendo brutalmente agredidas por milicianos kuinistas. Lo más difícil de entender es por qué la hija de Scotty, Kaitlin, sufre tanto daño. Con solo cinco años, la niña pierde la audición a causa de una bacteria necrotizante mientras Scotty está lejos de su familia observando la llegada del primer Cronolito. Ya adolescente, Kaitlin viaja a México como miembro del movimiento juvenil kuinista para presenciar la llegada de otro Cronolito. Antes de que Scotty consiga ayuda para rescatarla, Kaitlin contrae una enfermedad venérea que la deja estéril, ya sea a través de relaciones sexuales consentidas o de una violación. Una vez casada, con poco más de veinte años, la ausencia de su joven marido soldado y de su padre (entonces en Wyoming con Chopra) la deja una vez más desprotegida. Los kuinistas que agreden a Ashlee violan a Kaitlin. Pese a todos estos traumas, la novela concluye con padre e hija visitando las fábricas donde se construyen naves espaciales en Florida, y con Scotty elogiando los logros de Chopra. Los problemas personales de su hija ni se mencionan.

La masculinidad de Scotty contrasta en *Los Cronolitos* con la de otros personajes masculinos: su amigo Hitch Paley; el segundo marido de su exesposa, Whit Delahunt; el hijo kuinista de Ashlee, Adam; y, con menor prominencia, Ray Mosley. Scotty, Hitch y Ray aparecen como los ángulos de un triángulo en torno a Sue Chopra en la escena en la que ella le confía a Scotty que necesita infiltrarse en el campamento de Kuin para sabotear los Cronolitos: «No puedo decírselo a Ray, porque Ray está enamorado de mí. Y no puedo decírselo a Hitch, porque Hitch no ama a nadie en absoluto» (280); así pues, ella elige a Scotty como el hombre que la respeta sin amor romántico. En su narración en primera persona, Scotty se burla de Ray —un físico tímido y poco atractivo formado por Chopra— por amarla con gran persistencia a pesar de saber que es lesbiana. Sin embargo, Ray le enseña a Scotty una lección importante. Cuando Scotty insinúa en el episodio de Wyoming que las teorías de Chopra sobre cómo se pueden destruir los Cronolitos podrían ser erróneas, Ray mantiene que le deben su lealtad. Se trata de una palabra esencial para Wilson, dada la frecuencia con la que aparece en la novela, aunque no siempre de manera positiva. Scotty vacila a la hora de aceptar la oferta que Sue le hace de trabajar para el Gobierno si se ha de poner en peligro la vida de su amigo Hitch (un traficante de drogas); en este punto sus dudas se basan en una lealtad positiva: «No es que Hitch fuera particularmente escrupuloso con lo que vendía. Pero yo sí era escrupuloso sobre a quién vendía»

(71, énfasis original). En cambio, Ashlee pierde a Adam por la lealtad incondicional del joven a Kuin, y Scotty teme que la lealtad de su exesposa Janice hacia Whitman Delahunt raye en el martirio, dada la creciente implicación de este hombre con la política pro-kuinista.

Los celos de Scotty hacia Whit son mezquinos y trillados, tanto por parte del personaje como del autor. Janice se divorcia de Scotty cuando Kaitlin pierde la audición, al responsabilizarlo por su ausencia del traumático episodio. Más tarde se casa con Whit, su supervisor en una compañía farmacéutica. Aunque Whit se muestra amable con Scotty, su caracterización es despectiva: este «osito de peluche de hombre», que es «lindo» (54) pero no apuesto, es, pese a su nada viril calvicie y su sonrisa afectada, el proveedor perfecto de clase media que Scotty nunca fue, la razón real por la que Whit le repele. Cuando Janice anuncia que Whit cubrirá los gastos de reconstrucción de los oídos dañados de Kaitlin, el orgullo masculino de Scotty queda herido; según revela con altivez, se las arregló para pagar «la mitad del coste de la operación» (78), como si esta «mitad» lo igualara con Whit como proveedor.

La mezquindad compartida por autor y narrador se convierte en tópico simplón cuando, como era de esperar, Whit resulta ser un «Copperhead», el insulto aplicado a las personas que, como los Demócratas por la Paz de la década de 1860, tratan de evitar la segunda guerra civil que se avecina. Whit y sus compañeros pacifistas no parecen entender que en realidad están ayudando a la facción kuinista a reunir fuerzas al evitar que se implementen medidas políticas y militares contra ellos, de ahí la animosidad de Scotty. Esta animosidad se intensifica cuando descubre que Whit ha animado a Kaitlin a unirse al ala juvenil de su partido, ala que está tomando una deriva kuinista y de extrema derecha. Cuando las milicias kuinistas asaltan a Janice y Whit en su casa, buscando información sobre dónde aterrizará el Cronolito de Wyoming, ella es apalizada, pero Whit escapa ileso después de prometer que mantendrá a su esposa bajo control. En el último capítulo, Scotty relata satisfecho que Whit está pasando su vejez encarcelado en su propia casa, condenado a veinte años de servicio comunitario por sedición por su apoyo a la facción pro-kuinista. El hombre perfecto que reemplaza a Scotty en la casa de su esposa e hija es así degradado, transformado en el peor tipo de delincuente antipatriótico. Tanto Scotty como Wilson lo celebran.

Hitch Paley es otro tipo de criminal, un traficante de drogas, pero tanto Scotty como Wilson lo presentan con simpatía, tal vez porque es el tipo de hombre duro que ambos admiran. No obstante, el arco narrativo de Hitch concluye con su muerte, causada o bien por la bala que Scotty dispara para evitar que retenga a Chopra durante su secuestro, o por el colapso en ese mismo instante del Cronolito de Wyoming (que, por cierto, mata a Ray). Aunque carece del regocijo que provoca el encarcelamiento de Whit por sedición, la muerte de Hitch es necesaria para que Scotty supere su culpabilidad en relación con Kaitlin

y para silenciar al amigo íntimo que lo ve como el hombre fracasado que es. Scotty se hace amigo de Hitch en Tailandia, donde vive con Janice y Kaitlin tras finalizar su contrato como desarrollador de *software* para una cadena hotelera estadounidense, intentando, sin éxito, escribir un volumen sobre «el auge y la caída de la cultura de playa de los expatriados» (20), pero de hecho viviendo de la generosa familia de su esposa. Según parece, Scotty conoce a Hitch, un exmarine que vive muy a gusto en Tailandia y que parece «formidable» y «revoltoso» (9), como parte de esa cultura playera que tanto le fascina. Hitch invita a Scotty a «presenciar el fin de una era» (9) como observadores clandestinos del primer aterrizaje de un Cronolito (ambos son arrestados porque Hitch toma algunas fotos); esta invitación hace que Scotty se marche sin su teléfono móvil justo cuando Kaitlin enferma. El episodio de Chumphon, que termina cuando Hitch engaña a Scotty para que acepte un préstamo que le permita regresar a casa ya sin Janice ni Kaitlin, es el final de la fase primera de su amistad. Scotty exonera a Hitch por su propia desventura, cuando en realidad solo Scotty es culpable de preferir la aventura a los deberes familiares.

Como he señalado, Scotty se siente inquieto por la posibilidad de que los controles que necesita pasar como nuevo empleado del Gobierno contratado por Chopra puedan revelar el pasado criminal de Hitch, si bien este resulta ser es un temor infundado. De hecho, ella también contrata a Hitch, creyendo que su presencia y la de Scotty en Chumphon no puede ser mera coincidencia, sino un elemento crucial en la derrota de Kuin. Hitch cierra un trato por el que se le perdonan sus delitos penales a cambio de seguir como espía la evolución del fenómeno del Hajj, la peregrinación obsesiva de los jóvenes kuinistas a los lugares donde van a aparecer los Cronolitos (una tecnología innovadora permite pronosticar su llegada). Como empleado de Sue, Hitch retoma contacto con Scotty, organizando el rescate de Kaitlin (o más bien su secuestro) y salvando la vida de su viejo amigo en México.

Durante ese episodio, Hitch ya insinúa que Scotty debería haber cuidado mejor de Kaitlin, aunque usa el plural, incluyéndose en la trágica omisión de auxilio. Más tarde, en Wyoming, Hitch se enfrenta a Scotty de manera más directa, revelando que siempre ha sido un hombre peligroso y un asesino, incluso antes de que se conocieran, y no solo su «gran amigo extravagante» (239); Hitch se aleja finalmente de Scotty al definirlo como «un hombre de familia. Eso es todo» (239). Aunque Wilson absuelve a Scotty y su culpabilidad con relación a Kaitlin queda mitigada, la opinión de Hitch es despectiva. Los defectos morales de Scotty son los que son, pero Hitch juega en otra liga masculina, enfrentándose habitualmente al dilema moral de tener que matar para sobrevivir. Es por ello irónico que Scotty mate a Hitch, o al menos le dispare con la intención de acabar con su vida, cuando Hitch se prepara para matar a Sue y así impedir su secuestro. Solo cuando el hombre perfecto que Whit parecía ser inicialmente y el hombre

duro que es Hitch desaparecen del texto, puede Scotty adaptarse al fin a ser un esposo feliz para Ashlee y un padre responsable para Kaitlin.

Ashlee es la madre de Adam Mills, otro personaje masculino secundario que, aunque no comparte escenas con Scotty, es de suma importancia en la novela. Años después del episodio de Wyoming, en el que Sue desaparece junto con Adam cuando su escuadrón se la lleva y el Cronolito se derrumba, Scotty se encuentra con el certificado de nacimiento de Adam entre los papeles de su ya difunta esposa. Este documento revela que el segundo nombre de Adam es Quinn, una coincidencia que Scotty lee como auténtica pero que alerta a los lectores sobre la posibilidad de que Adam pudiera ser Kuin. El marco temporal es ajustado (Adam, nacido en 2014, tendría solo veintisiete años en 2041, el año de la primera victoria de Kuin), pero existe la posibilidad, aunque sea pequeña, de que sea Kuin y de que Ashlee sea la desprevenida madre del monstruoso patriarca.

Adam no tiene diálogo alguno en la novela y siempre es visto en la distancia, circunstancias que problematizan su caracterización. Al comentar el episodio en el que Ashlee y Kaitlin son agredidas por sus compañeros de milicia, Scotty concluye que Adam es un psicópata: «Era antisocial, un matón y, de cierta manera perversa, un líder natural» (267) ofuscado por la «ideología de segunda mano y la fantasía descarada» kuinista (267). Scotty afirma que Adam era el resultado de «la química de su cerebro, no de su educación» (267) por parte de Ashlee, después de que ella fuera abandonada por su esposo cuando el niño tenía solo cinco años. Si Adam es genéticamente defectuoso, y ella no tiene la culpa, el padre ausente debe ser la fuente de su mente perturbada. Sin embargo, Scotty culpa con sutileza a Ashlee por perder el control sobre su hijo rebelde. Cuando Scotty y Ashlee se conocen, en un grupo de apoyo de padres cuyos hijos kuinistas han desaparecido tras un Hajj (Adam es el líder del grupo de jóvenes al que pertenece Kaitlin), Ashlee describe a su hijo como un niño muy difícil. El niño era brillante e inteligente, pero rechazó la escuela y había estado «entrando y saliendo de programas psiquiátricos, programas de aprendizaje, centros especiales escolares y, de tanto en tanto, el correccional juvenil» (148). Al carecer de un padre o cualquier otra figura paterna, el joven Adam está fascinado por Kuin, sobre todo por cómo sus Cronolitos traen una destrucción masiva, ya que Adam también quiere «destruir todo lo que odia» (148). Sin embargo, la lealtad desatinada de Ashlee hacia Adam se pone a prueba cuando, en el episodio en México, Hitch debe sobornar al joven para que le permita a su madre acercarse a él. Su indiferencia ante sus súplicas es manifiesta. Después de emanciparse simbólicamente de Ashlee en esta escena, a la edad de dieciocho años, Adam utiliza los siguientes siete años para empoderarse como «un devoto kuinista incondicional y un asesino múltiple, un esbirro en una de las pandillas P[ro]-K[uin] más viciosas del país» (241), como informa Hitch. Parte de su endurecimiento es otro enfrentamiento que termina con el joven mutilando la

mano de Hitch, en un acto simbólico de castración, o de represalia, ya que el propio Adam pierde los mismos dedos por congelación en el episodio mexicano.

Scotty, en resumen, falla como hombre ya en el primer capítulo de *Los Cronolitos* y no logra ser el esposo y padre que su familia necesita. Después de su regreso a los Estados Unidos, se sumerge en la vida de un padre divorciado y mayormente ausente, atado a un trabajo rutinario como desarrollador de *software* que le resulta poco exigente pero también poco estimulante. Podría haber pasado el resto de su vida como un hombre común y corriente, luchando con sus celos de Whit, si no fuera por la invitación de Sue Chopra para unirse a su lucha contra Kuin. Su requerimiento para que se convierta en un hombre mucho más íntegro y se una al lado de los héroes, lo pone en contacto de nuevo con Hitch Paley en una amistad vacilante que pone a prueba la virilidad débil de Scotty, y lo vincula indirectamente con el psicópata Adam Mills. Sea Kuin o no, Adam trae una violencia extrema a los que rodean a Scotty, ya sea en persona o a través de los milicianos que comanda. Wilson, no obstante, evita cualquier confrontación entre Scotty y el joven Adam, optando por hacer que Scotty mate a Hitch para facilitar el secuestro de Chopra. Se trata de una extraña forma de heroísmo, que no requiere ningún sacrificio por parte del héroe, si es que es Scotty alguna vez deja de ser un Don Nadie.

Conclusión

Los Cronolitos es una novela fascinante sobre cómo la masculinidad patriarcal se reproduce a sí misma simplemente anunciando su continuación, e incluso su triunfo, en el futuro. Puede que no haya sido la intención de Wilson caracterizar los monumentos de Kuin como precursores de un régimen patriarcal extremadamente peligroso, pero esta visión está ciertamente implícita en el discurso de la novela. Del mismo modo, puede que no fuera la intención de Wilson apoyar a la comunidad LGTBQ+ eligiendo a la lesbiana de origen indio Sue Chopra como némesis de Kuin, pero el hecho es que en *Los Cronolitos* ella es la heroína indiscutible. Su calidez femenina, carisma, talento científico y determinación resaltan los muchos defectos de los hombres que la rodean, en particular Scotty. Como he argumentado, Warden podría ser calificado de héroe superfluo, suponiendo que desempeñe de hecho un papel heroico, e incluso de personaje superfluo, ya que la narración del enfrentamiento entre Sue Chopra y Kuin podría haber sido focalizada a través de ella.

Del mismo modo, la historia de Scotty podría haber sido narrada sin el marco propio de la ciencia ficción proporcionado por los enigmáticos Cronolitos en una novela realista sobre las limitaciones de la masculinidad moderna (blanca, de clase media baja) de los Estados Unidos. A lo largo de la novela, Scotty está más preocupado por demostrar su valía como hombre ante su exesposa Janice y su hija Kaitlin que por los efectos sobre la historia humana que los Cronolitos

Capítulo 1. Cómo detener el patriarcado futuro

tienen en todo el planeta. Scotty nunca combate la ideología kuinista, y si ayuda a Chopra es solo porque ella insiste, un poco caprichosamente dada su formación científica, en que, siendo uno de los primeros testigos del fenómeno, es seguro que tiene un papel clave que desempeñar. En la escena culminante de su secuestro, Hitch y Scotty luchan por Sue, pero, incluso entonces, Scotty podría haber sido fácilmente reemplazado por Ray, el hombre que la ama con obstinación. Al menos, las memorias de Scotty terminan declarando su gran admiración por el talento de Sue Chopra y por cómo la valentía de esta mujer única dota de un nuevo optimismo a la humanidad, una vez que la amenaza patriarcal de Kuin queda cancelada, con suerte para siempre.

CAPÍTULO 2

La ciencia ficción *queer* y la búsqueda de la felicidad: *Lust* de Geoff Ryman y *Through the Valley of the Nest of Spiders* de Samuel R. Delany

Deseo *queer* e incesto: dos visiones

Las dos novelas de ciencia ficción que comparo aquí han sido escritas por hombres *queer* y se centran en personajes masculinos también *queer*. *Lust* (subtitulada *No harm done* o *Sin daño alguno*) de Geoff Ryman es una obra de fantasía científica (o fantaciencia) de 2001 que narra cómo el biólogo angloestadounidense Michael Blasco comienza a generar copias materiales de las personas que le atraen sexualmente en medio de una profunda crisis personal, provocada por el fin de su relación de doce años con su novio Phil. *Through the Valley of the Nest of Spiders* (subtitulada *An Improbable Community* o *Una comunidad improbable*),¹ publicada en 2012 y reeditada con revisiones en 2019, es ciencia ficción utópica sobre la exitosa relación que mantienen durante décadas los amantes Eric y Shit (o Mierda, nombre real Morgan),² miembros de clase obrera de la comunidad pro-gay fundada por el filántropo negro Robert Kyle en Georgia. La novela de Ryman está ambientada en 1998, mientras que la de Delany comienza en el presente intradiegetico de 2007 y pasa a mitad de camino al futuro, narrando la vida de los personajes principales hasta finales de la década de 2070, cuando Shit muere y Eric se enfrenta a su propio fin envuelto en la niebla de la demencia.

Aunque son muy diferentes,³ las dos novelas comparten varios rasgos más allá de ser textos *queer*, razón que justifica su ubicación en un mismo capítulo.

¹ El título de la novela de Delany hace referencia a una escena de la versión de Peter Jackson de *King Kong* (2005). Jackson reconstruyó la escena, filmada pero excluida de la película original de 1933 en color, para su propia película, y en blanco y negro imitando la escena original perdida. Esta finalmente se agregó a un relanzamiento en DVD de la película de 1933.

² El propio Shit elige su apodo, a los nueve años, para tomar control sobre su identidad: «De todos modos, todo el mundo solía llamarme pequeño mierda. Por eso lo hice» (TVNS 218).

³ Al igual que los autores. Ryman, nacido en Canadá (en 1951) pero criado en Estados Unidos y residente en el Reino Unido desde 1973, comenzó su carrera en 1985. Es conocido sobre todo por *Aire* (2004), ganadora del Premio Arthur C Clarke, el BSFA y el James Tiptree Jr. Delany (nacido en 1942) es un neoyorquino de Harlem, con una

Para empezar, ambos son textos de ciencia ficción con bajo interés en la tecnociencia. El Michael Blasco de Ryman desarrolla un proyecto de investigación para averiguar si los polluelos aprenden desde cero o si están equipados con habilidades prenatales de aprendizaje, pero utiliza equipamiento de laboratorio ya disponible a finales de la década de 1990, cuando transcurre la novela; sus Ángeles, como él llama a las copias, aparecen o desaparecen sin ninguna mediación tecnológica. Los amantes de Delany son neo-luditas, como suelen reconocer (no poseen un televisor, y mucho menos un PC o un *smartphone*), cuyas vidas se desarrollan al margen de los principales acontecimientos históricos de su tiempo.

Ambas novelas pueden clasificarse como ‘ciencia ficción mundana’, corriente de la que Ryman es uno de los principales defensores. En 2004, él y otros miembros del taller de escritura Clarion West publicaron «The Mundane Manifesto» (véase Ryman 2013), texto que proponía reenfocar la ciencia ficción en la Tierra y en la tecnociencia realista, abandonando temas fantasiosos como la exploración espacial o el contacto extraterrestre. Entre otros críticos, Calvin Ritch señaló que «las características definidas como ciencia ficción mundana han existido durante mucho tiempo (...) mucho antes del Manifiesto» («Mundane SF» 14); ante esta y otras críticas, Ryman trató de representar el Manifiesto como una llamada irónica. Sin embargo, en su introducción a la antología que editó en 2010 *When It Changed: ‘Real Science’ Science Fiction*, Ryman se quejó de nuevo de que «Lamentablemente, gran parte de la ciencia ficción popular se ha convertido en cualquier cosa menos científica», ignorando a los «científicos reales» incluso en «ficciones ostensiblemente ambientadas en el mundo real» (2). Por su parte, Delany, uno de los primeros autores en señalar que «La ciencia ficción trata sobre el mundo contemporáneo» («Some Presumptuous» 66), distinguió en el mismo ensayo entre el «escritor de ficción mundana» y el «escritor de ciencia ficción», señalando que el universo de este último se construye «de una manera mucho más libre» (68). *Through the Valley of the Nest of Spiders* (en adelante, *TVNS*) es, no obstante, ciencia ficción mundana según el etiquetado de Ryman, no porque evite la exploración extraterrestre (se menciona una colonia marciana) o temas similares propios del género, sino porque el punto de vista narrativo permanece firmemente anclado en las vidas mundanas de los protagonistas. Este es también el enfoque que domina *Lust*.

extensa carrera iniciada en 1962, por la que ha recibido numerosos reconocimientos, y que se extiende a la crítica literaria académica. Para Wermer-Colan, «la ficción y la no ficción de Delany siempre se han dedicado a desfamiliarizar lo que su sociedad considera ‘normal’ (...) a través de su subversión *queer* del lenguaje, el pensamiento, la subjetividad y la construcción especulativa del mundo de todo tipo». Hoy en día es «a menudo encomiado como padrino de la comunidad literaria gay», aunque «su inversión de toda la vida en el género de ciencia ficción» (en línea) no siempre es apreciada por los lectores de sus otras producciones.

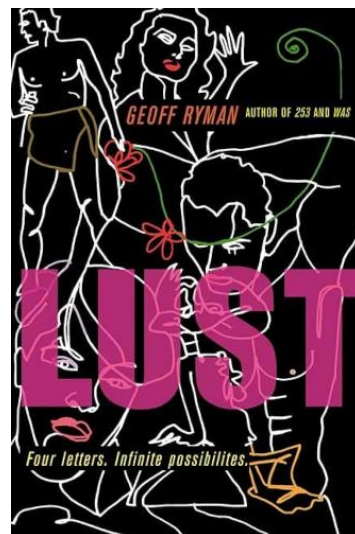
Como parte de esta mundanidad, las dos novelas ofrecen muchas escenas de sexo entre hombres descritas con todo lujo de detalle (mucho más en *TVNS* que en *Lust*), aunque ninguna de las dos obras puede calificarse de pornográfica, en el sentido de que ninguno de los dos autores busca la mera excitación. La representación franca de la (homo)sexualidad es parte de la exploración de una pregunta central sobre cómo disfrutar de la felicidad siendo un hombre gay, aunque indudablemente lo que desean Michael, Eric y Shit podría alarmar a los lectores. No me refiero aquí a los múltiples encuentros de los protagonistas con otros hombres homosexuales, sino a la presencia crucial del incesto en ambas novelas.

La creciente presión psicológica que hace que Michael, de treinta y ocho años, comience a generar los Ángeles es el resultado de su intento fallido de mantener relaciones sexuales con su padre a los dieciséis años (otros factores, como su miedo al SIDA, también juegan un papel clave). Mientras que el sargento de la Marina Louis Blasco queda horrorizado por las insinuaciones de su hijo, que ponen fin a lo que él creía que era un vínculo saludable entre padre e hijo, en la novela de Delany, Wendell 'Dynamite' Haskell mantiene una relación incestuosa con su hijo de diecinueve años, Shit, cuando Eric Jeffers los conoce a ambos, en seguida formando con ellos un trío feliz tras enamorarse del hijo. Ryman supone que el extraño don (o enfermedad mental) de Michael solo puede terminar si aprende a aceptarse a sí mismo y procesa el trauma del rechazo de su padre y su posterior suicidio. En cambio, Delany sostiene que el incesto padre-hijo puede ser —como el adolescente Michael fantasea— una fuente de alegría constante, extendida en este caso a Eric. Esta posición es, por supuesto, muy controvertida, ya que Delany también propone, sobre todo a través de Shit, que lo que la mayoría de los lectores sin duda consideran abuso infantil podría no dejar secuelas si el sexo ocurre en una atmósfera de mutuo cuidado amoroso sin tabúes sexuales.

No estoy sugiriendo, en todo caso, que *Lust* o *TVNS* promueven el incesto en la vida real. Cuando Eric, todavía estupefacto, le pregunta a Dynamite y Shit cómo gestionan su vínculo incestuoso, Dynamite responde «Mira, solo tienes que decidir (...) qué es más delirante: hablar de ello y hacerlo, o no hablar del tema y hacerlo. Porque de una forma u otra, lo que se tenga que hacer, se hará» (*TVNS* 142). Ambos autores plantean, en suma, un tema extremadamente incómodo con las herramientas proporcionadas por la ciencia ficción, ofreciendo con su representación de la masculinidad gay un gran reto a los lectores, incluidos los hombres *queer* de la vida real que podrían no identificarse en absoluto con los personajes masculinos *queer*.

‘El premio gordo masculino’: la extraordinaria autocuración de Michael Blasco

Cuando Michael ‘invoca’ la versión de 1938 de la cantante Billie Holiday —que le atrae porque «Los hombres homosexuales pueden desear a una mujer si está enfundada en suficiente artificio» (*Lust* 65)— y le explica su «don» («Puedo acostarme con quien quiera. Vivos, muertos. Excepto que no son reales», 182), ella responde riendo: «Hombre, ganaste el premio gordo masculino» (182). La fantasía de poder disfrutar libremente del sexo con una copia de cualquier persona también puede atraer a las mujeres, *queer* o no, pero la habilidad de Michael tiene sus raíces en los desequilibrios que afectan a su masculinidad.



Más allá de la cuestión de su pasión incestuosa por su propio padre y a pesar de la constante lujuria que da título a la novela, Michael es impotente: «No se podía discernir si esto era síntoma o causa. Y a él no le importaba» (17). Esta impotencia, que lo atormenta en su juventud entre los dieciséis años (cuando su padre lo rechaza, en 1976) y los veintiséis (cuando conoce a Phil, en 1986) podría deberse a su incapacidad para superar sus sentimientos incestuosos, pero también parece asociarse, como insinúa otro personaje, con el hecho de que Michael nunca tuvo «estómago para el riesgo» (114). Este temor se ve sin duda agravado por la aparición del SIDA⁴ a principios de la década de 1980, de modo que cuando Michael se autocopia por primera vez, su propio Ángel lo rechaza por temor a que el sexo pueda provocar una infección. La impotencia de Michael solo tiene una importancia relativa en su «matrimonio» (como él lo llama, aunque el matrimonio homosexual no existía en 1998 en el Reino Unido) con Phil, un artista siete años menor que él, ya que el propio Phil está condicionado negativamente por su educación represiva. Sin embargo, es sin duda uno de los factores que socava su relación abierta, que incluye una larga serie de amantes por parte de Phil.

⁴ De hecho, se puede leer *Lust* como una ficción fantástica sobre el SIDA. Knabe observa que «como las dos respuestas más comunes de la ficción mimética a la epidemia no son ni abiertamente políticas ni obviamente elegíacas, lo fantástico funciona para deshacer las certezas que ambas respuestas miméticas implican (particularmente con respecto a las apelaciones a la identidad), al tiempo que reconoce las verdades históricas, sociales y psíquicas que subyacen bajo estas respuestas» (216). Michael se pregunta en el caso de Mark, un hombre que murió de SIDA, si su copia también está infectada. Los resultados de la prueba dependen de lo que decida Michael, pero, describiendo su propia muerte dolorosa como un «logro» (115), Mark exige ser borrado.

«A diferencia de la mayoría de los escritores masculinos», ha comentado Ryman, «me he esforzado en crear personajes masculinos íntegros pero simpáticos. Quedé muy contento con Bull en *Was* [1992], que era completo, pero agradable, y a su manera heroico. Fue un gran avance y desde entonces he estado a gusto con los personajes masculinos» (en Goto 198). Michael Blasco no se hace simpático de inmediato, pero está muy predispuesto a aprender de su extraño proceso de autocuración, que sigue con rigor científico, y esta actitud lo hace progresivamente más atractivo.⁵ Es evidente que «A pesar de la naturaleza sexualmente gráfica de los encuentros, las revelaciones que originan no tratan realmente sobre el sexo, sino sobre la deshonestidad emocional de Michael, su dependencia de otros y el daño que puede causar la lujuria emocionalmente en bancarrota al ser correspondida» (Lindow 13).

La explicación más plausible para la repentina habilidad de Michael para generar los Ángeles es proporcionada por el primero que crea, cuando aún no es consciente de su don. Henry, el amante de turno de Phil, le explica a Michael en la parte final de la novela que el 17 de febrero de 1998 se encontró repentinamente vivo, sin saber quién era, en el mismo café donde Michael había conocido a Phil. Al ver en un diario una foto de Stumpy, «un activista anti-autopistas que había llamado la atención de la prensa unos dos años antes y se había convertido en una especie de celebridad» (136), Henry se da cuenta de que es una copia de este hombre. Cuando conoce a Michael, y sabiendo que Phil está medio enamorado de Stumpy, Henry deduce que de alguna manera Michael lo ha creado como un regalo para Phil, «Porque lo amas y quieres que sea feliz» (139), pero también como una forma subconsciente tortuosa de terminar su unión. «La gente hace cosas sin saberlo» (139), concluye Henry.

Es Henry quien pone fin a la frenética creación de copia tras copia invitando al verdadero Stumpy a una fiesta de Nochevieja, a la que Phil también ha invitado a su nuevo amante. Confundido acerca de si Stumpy es un Ángel o no, Michael lo lleva a casa. Cuando llama a Stumpy «mi amor» (397), sin haber mantenido relaciones sexuales todavía, Henry aparece una vez más para despedirse y anunciarle a Michael que su curación está completa. Para inmenso alivio de Michael, el Stumpy que duerme plácidamente la borrachera en su cama

⁵ En su reseña, Jo Walton explica que etiqueta *Lust* como ciencia ficción y no fantasía porque Michael «experimenta para descubrir los límites de su poder mágico». Sin embargo, Walton critica cómo justifica Ryman el don de Michael porque «al llamarle la atención a toda la comunidad en torno a la ciencia ficción sobre el rigor de su ciencia, se ha puesto en una posición en la que sus propias especulaciones científicas deben mantenerse en un alto nivel», que no mantiene en esta novela («The Possibility» en línea). Mantengo mi etiquetado de *Lust* como fantaciencia, al encontrar la teoría de Ryman sobre qué le está sucediendo a Michael («La gravedad retuerce la realidad de la nada, lo que la física llama vacío cuántico», 377) mucho menos atractiva que la posibilidad, planteada en el capítulo final, de que «una especie de dislocación» (399) en su cerebro pueda haber originado los Ángeles.

es real. La regla que domina el don de Michael es que los Ángeles son olvidados por aquellos que los ven tan pronto como desaparecen, regla que significa que el propio Miguel olvidará su extraña aventura en cuanto Henry deje de existir. En un artículo impregnado de ecos freudianos y lacanianos, Wendy Gay Pearson argumenta que «Michael se cura a sí mismo, no psicoanalizando y rechazando sus deseos (aparentemente) incestuosos y (aparentemente) narcisistas, sino aceptándolos y experimentándolos como positivos, amorosos y, en última instancia, fuente de mejoras» (303). La suya parece ser la conclusión correcta.

El proceso de curación a través de la búsqueda de un nuevo amor y la superación de la impotencia (gracias a la invención de la milagrosa Viagra) pasa por los muchos episodios eróticos que constituyen el grueso narrativo de *Lust*. Michael invoca a tres Ángeles femeninos (la ya mencionada Billie Holiday, su amiga de la escuela apodada Bottles, y Taffy Duck, un personaje de dibujos animados similar a Jessica Rabbit), pero sus muchas parejas sexuales son hombres adultos. Estos incluyen personajes ficticios como Tarzán; otros históricos como Lawrence de Arabia, Alejandro Magno y Pablo Picasso (que ocupa el capítulo más largo de la novela); sus muchas ‘oportunidades perdidas’ en el período antes de conocer a Phil, y otros hombres que le gustan en el presente, como su entrenador de gimnasia. Michael también establece una relación prometedora con un hombre al que aleja sin remedio cuando revela sus sentimientos incestuosos por su padre e invoca una copia del difunto Louis Blasco para demostrar su don.

La narración de todos estos encuentros tiene muchos momentos desconcertantes, en especial los relacionados con las descripciones minuciosas de la anatomía y los hábitos sexuales de los personajes históricos, descripciones que nunca son tan humorísticas como Ryman supone. El episodio con Tarzán, el primer hombre al que Michael invoca específicamente cuando ya controla su don, termina mal después de que Michael lo ceda a un anciano admirador que obliga al angustiado ícono de la jungla a someterse a sexo oral. Michael se disculpa y aprende la lección de que no tiene derecho a abusar de sus Ángeles, pero el episodio es sórdido, tal vez porque es el único en el que un Ángel no da su consentimiento para mantener relaciones sexuales. Tal vez por esto el episodio con Picasso (rebautizado como Luis Ruiz), es el más didáctico y enriquecedor para Michael, no porque le proporcione mucho placer (no lo hace), sino porque aprende a darle al inmanejable artista una total libertad e incluso una vida duradera e independiente.

Michael tiene la peor experiencia con Nick Dodders, un Ángel diabólico que quiere usurpar su don para esclavizar copias de jóvenes atractivos y comenzar un negocio de películas porno. Harto, Michael libera a Nick, como liberó a Picasso, pero pronto comprende que el indomable Dodders debe ser destruido, a pesar de sus protestas: «Sea lo que yo sea, Michael, soy un ser vivo, pensante y sensible. No tienes más derecho a desconectarme o retornarme que

el que tiene una madre a estrangular a su propio hijo» (329). Si Michael tiene algún derecho sobre sus creaciones es una cuestión que corre paralela a su derecho como científico a eliminar a los muchos polluelos utilizados en sus experimentos (su sentimiento de culpa es lo bastante fuerte como para convertir a los pobres animales en Ángeles pese a que el cambio no puede salvarlos).⁶ El razonamiento principal que ofrece Ryman es que, dado que los Ángeles son copias y los originales no son conscientes de la situación (aunque parecen soñar con lo que sus copias hacen), Michael es libre de actuar como desee con ellos.

Como he señalado, aparte del colapso del matrimonio con Phil —que abandona a Michael cuando le habla de los Ángeles, mostrando como prueba a dos actores de un popular programa de televisión inglés— *Lust* también narra retrospectivamente la historia entre Michael y su padre. Miembro de una familia de origen mexicano, que «llevaban en California 100 años y estaban completamente americanizados» (219), Blasco encontró en Mavis, una muchacha inglesa de Sheffield, la solución al dilema de no querer casarse ni con una mexicana ni con una *wasp*. La pareja, sin embargo, se separó poco después del nacimiento de Michael (en 1960) y Blasco regresó a California para alistarse en los Marines. El niño solo conoció a su padre a los diez años, al iniciar una serie de visitas estivales bianuales hasta 1976, cuando la expresión de sus sentimientos incestuosos puso fin a su relación. Esos sentimientos pueden atribuirse a la distancia transatlántica y a la falta de familiaridad, pero también al propio narcisismo de Michael, ya que su atractivo padre y él mismo se parecen físicamente.

El padre es un hombre varonil, aficionado a los deportes, que quiere a su peculiar hijo inglés lo suficiente como para proponerle que se vaya a vivir con él y que se matricule en la Universidad en California, una propuesta que Michael malinterpreta como una expresión de interés romántico. Después de rechazar con gran disgusto las insinuaciones de Michael, el padre entra en una decadencia profesional y personal hasta su muerte cuatro años más tarde. Aunque Michael atribuye el suicidio de su padre al fiasco sexual, su madre, que no está muy sorprendida ante los sentimientos incestuosos de Michael, le asegura que su ex marido Louis «no tenía control sobre sí mismo. Era todo fachada» (359). Durante las vacaciones de Navidad que pasa en casa de ella, Michael tiene una alucinación en la que habla con diferentes versiones de sí mismo, incluida una que murió de SIDA en 1995. Este Michael se ‘casó’ con su padre hasta que los

⁶ El experimento de Michael está «vagamente basado en un experimento real descrito en *The Making of Memory* de Steven P. Rose» (sin numeración de página), según los agradecimientos de Ryman. Rose (n. Londres, 1938), es un neurocientífico conocido por su crítica al determinismo genético y por ser un opositor de la psicología evolutiva, la sociobiología y el adaptacionismo.

chismes los separaron siete años después y el padre murió alcoholizado. Su opinión sobre su unión es condenatoria:

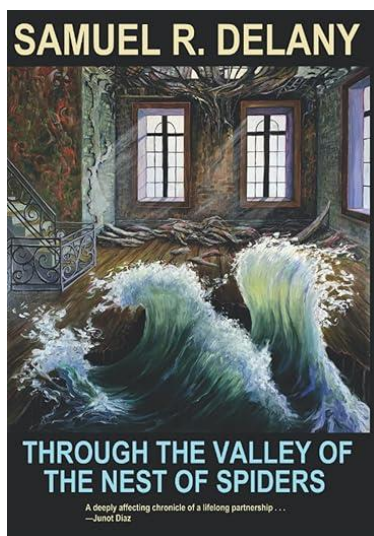
«(...) Nos jodió a los dos. Empiezas a decirte a ti mismo cada vez que follas y cada vez que no follas: este es mi padre. Hay una palabra para esto. La palabra es incesto. Se supone que está mal (...) Y empiezas a mirar a chicos de tu edad. Y él empieza a pensar que sería mucho más sano separarse si también conociera a otra persona. Él te lo dice. Lloras, porque es verdad. Y porque, maldita sea, no quieres a nadie más. ¿Quién podría competir con tu padre?» (369)

Aunque Michael tiene relaciones sexuales con su padre durante su fantasía navideña en el multiverso, lo que finalmente lo cura de su impotencia es mantener relaciones sexuales con una segunda copia de sí mismo, esta vez ya sin miedo al SIDA. Su conclusión es que «siempre había sido un ser muy sexual, con un poder sexual especial. Y por eso, paradójicamente, había sido impotente» (371), si bien parece más realista atribuir su disfunción eréctil al fallido episodio incestuoso. Ryman, sin embargo, no contradice a su protagonista, que parece satisfecho con el diagnóstico de Michael de 1995 según el cual el incesto nunca puede funcionar. Una cuestión que Ryman no aborda es por qué el Michael de 1998 no puede llegar a la misma conclusión, ya sea por motivos morales o simplemente considerando en profundidad cómo habría evolucionado su vida si su padre hubiera aceptado tener una relación con él.

Como explico a continuación, Delany explora el mismo tema del incesto padre-hijo, situando a Dynamite⁷ y Shit en un contexto en el que su feliz relación es objeto de discretos cotilleos, pero no de crítica abierta, ni castigo social o penal alguno. Mientras que Ryman abandona la fantasía por la realidad tan pronto como Michael está listo para amar sinceramente a otro hombre, Delany permite que Shit disfrute del amor por su padre y por Eric sin traumas, situación que parece en sí misma una fantasía. Señalo que, mientras que la representación en *Lust* de la masculinidad narcisista de Michael no presenta grandes dificultades para el lector, la representación desbocada que Delany ofrece de sus protagonistas es todo un reto. Como escribió Jo Walton en su reseña, *TVNS* es «un libro muy bueno. (...) Y presenta una magnífica especulación con trasfondo de ciencia ficción. Pero ¡Dios mío!, es un libro muy difícil de leer. Es como si Delany se esforzara al máximo para impedirme disfrutarlo» (en línea). A continuación, paso a analizar las razones por las que esta portentosa novela es tan exigente y, en el peor de los casos, imposible de disfrutar.

⁷ Para el lector curioso, explico que Dynamite tiene este apodo por el inusual vigor de sus eyaculaciones.

«Un poco loco, supongo»: el incesto padre-hijo y el silencio gay



He elegido para el subtítulo la opinión de Eric sobre la relación incestuosa entre su amante Shit y su padre Dynamite, una opinión que extiende a las muchas otras prácticas sexuales entre los hombres de su localidad, Diamond Harbor. Como comenta Bellin en su reseña, en la novela de Delany «reina una dichosa perversidad polimorfa. Nadie parece no querer sexo; el consentimiento es universal, pero es que además todo el mundo parece encontrar su camino directo hacia el tipo de sexo que quiere, y quiere exactamente el tipo y la cantidad de sexo que recibe» (en línea). La traba en esta «pornotopia» no es tanto la «lista de actos sexuales que normalmente consideraríamos transgresores, que traspasan los límites o perversidos» (Bellin), sino la frecuente alusión al sexo con niños (en el pasado) —y la inmundicia de los sucios cuerpos masculinos que participan en las escenas de sexo. Estoy dispuesta a aceptar la ruptura de muchos tabúes sexuales en la ficción, pero como lectora (heterosexual) que ha pasado con mucha paciencia por un catálogo de escenas nada incitantes entre hombres mugrientos en lugares nauseabundos a lo largo de 750 páginas, declaro que mi disfrute de la novela de Delany ha sido limitado (supongo que esta es la principal dificultad a la que aludía Jo Walton). No entiendo qué pretende Delany al invitar a sus lectores a consternarse con tanta frecuencia, a menos que esté criticando la mala higiene de los hombres homosexuales de clase trabajadora, crítica que sería sin duda condescendiente y clasista.

La lectura de la exigente novela de Delany requiere suspender temporalmente el impacto de lo abyecto descrito por Julia Kristeva en *Poderes de la perversión*. No hay límites en cuanto a la inmundicia, como he observado, ni en cuanto a prácticas como el sexo con menores, el *bondage*, la ingesta de orina, la coprofagia o la zoofilia, aunque al mismo tiempo, se trata de una novela libre de violencia (al menos en Diamond Harbor: en 2033, un loco que odia la industria cinematográfica arrasa Los Ángeles y Bombay con artefactos nucleares). Shit, en especial, ignora todas las nociones de lo que constituye lo normal y lo normativo en el sexo, por lo que no es consciente de que lo abyecto existe como una categoría tabú. En un ensayo de 1987, Delany argumentó que lo indecible es «un conjunto de convenciones positivas que gobiernan lo que se puede hablar (o escribir) en general» (61), señalando que «en muchos casos, el deseo se encuentra en el límite corporal entre lo cotidiano y lo indecible» (65), tal como ejemplifica su novela.

En su obra más abiertamente pornográfica, *Hogg* (redactada a principios de 1969, antes de los disturbios de Stonewall de junio, pero completada en 1995) —un texto que Delany ha descrito como «una novela enormemente furiosa, de un hombre gay que está dispuesto a ver a toda la sociedad burguesa destruida, de arriba a abajo, por una criatura como mi personaje principal, Hogg» (en Freedman 221)— el deseo está relacionado con «la transgresión como táctica política y como acto de placer ‘indecible’» (Wachter-Grene 333). Parte de esta transgresión es el sexo consensual entre adultos y menores, que según Wachter-Greene, permite en *Hogg* «una exploración abierta del deseo como una forma de placer y dolor no necesariamente ligada al abuso o al trauma» (339) al igual, añadido, que *TVNS*. Esta novela, sin embargo, no es transgresora de la misma manera que *Hogg*: todo el sexo descrito, sin importar según parece que sea potencialmente ofensivo sea para el lector, es simplemente parte de la vida gay cotidiana. *TVNS* es el resultado de narrar una historia de amor mundana hasta los últimos detalles de la intimidad sexual entre los dos amantes masculinos y los otros hombres homosexuales de sus vidas. Su romance no es un ataque contra la sociedad como *Hogg* pretende ser, sino una historia que demuestra que se puede disfrutar de la felicidad *queer* en los márgenes de la respetabilidad.

Esta falta de transgresión depende, sin embargo, de un delicado equilibrio. Eric, que aún no tiene diecisiete años cuando comienza la novela, pero ya tiene abundante experiencia (homo)sexual, entiende muy bien que, aunque su madre Barbara sabe que es gay (se lo anunció a los doce años), debe permanecer en el armario con respecto a su padre Mike,⁸ y nunca revelarle a ninguno de los dos cómo obtiene placer. Este es el consejo proporcionado por su vecino gay Bill y más tarde, una vez en Diamond Harbor, por Dynamite y su mejor amigo Jay MacAmon. Lo que hacen los hombres homosexuales en la parada de camiones de Turpens, en el teatro de la ópera Runcible, en el sótano de Black Bull o en sus casas, puede ser comentado entre ellos, pero nunca con otros, una regla que los «bocazas parlanchines» (113) como Shit tienen problemas para seguir. Esta *omertà* da lugar a situaciones que podrían escandalizar a cualquier lector que sea padre de chicos homosexuales, ya que ni Mike ni Barbara sospechan nunca lo que Eric está experimentando. Mike espera en el coche durante los orgiásticos veinte minutos que Eric, de dieciséis años, pasa en Turpens, donde conoce a Dynamite y Shit (entonces de diecinueve años), suponiendo que su hijo está tomando un largo descanso para ir al baño. Barbara se caracteriza por ser una madre inocente e insensata, incapaz de entender que su hijo está manteniendo

⁸ Eric es hijo de una pareja blanca de adolescentes, Barbara y Cash, pero fue adoptado a los dos años por Mike, el hombre negro con el que se casó su madre. Eric ama tanto a Mike que se identifica como negro. Shit es un hombre negro de piel clara y ojos verdes, hijo de Dynamite (un hombre blanco de ascendencia india por parte de su abuelo paterno) y de Mildred, una mujer de raza mixta con un cuarto de ascendencia africana. Ella los abandonó cuando el bebé tenía seis meses.

relaciones sexuales tanto con Dynamite como con Shit, y que los dos son padre e hijo, incluso cuando Eric se muda a vivir con ellos.

La mayoría de las lecturas de *TVNS* comentan cómo el tiempo se acelera una vez que comienza el futuro intradieгético, de modo que «cuanto más envejecen Eric y Shit, más rápido avanza el libro» (DiFilippo en línea). El mismo crítico compara el uso del futuro por parte de Delany con la estrategia que Joe Haldeman sigue en *La guerra interminable* (1974), ya que los protagonistas de *TVNS* «avanzan en una serie de saltos casi discontinuos, despertando en momentos aleatorios como los soldados de Haldeman que regresan [a la Tierra] para encontrar que el mundo se vuelve cada vez más extraño y menos comprensible y menos acogedor a su alrededor» (en línea), hasta que se convierten en reliquias desplazadas de su tiempo. Debido a la abundante pornografía, McCleese llama al tempo lento de la primera mitad de la novela «tiempo masoquista» (371), observando que la segunda mitad, no tan erótica y llena de «repeticiones, lagunas y recuerdos defectuosos» (371), tiene un ritmo de lectura mucho más rápido (el cuidado que pone Delany en indicar la edad de sus protagonistas es sin duda muy útil para seguir sus peripecias). El futuro que imagina Delany es, de todos modos, intrascendente, ya que no afecta a la vida de Eric y Shit; este futuro parece simplemente diseñado para demostrar que es perfectamente posible ser feliz si se rechaza toda la algarabía que los medios de comunicación y las opiniones restrictivas de otras personas causan en nuestras vidas.

Esta felicidad depende, como he mencionado, de la generosidad del filántropo negro Robert Kyle, el hombre cuya amparo permite que sus antiguos amigos locales y otros hombres homosexuales puedan llevar vidas modestas pero seguras. Shaviro escribe que en *TVSN* «La posibilidad de una vida humana para todos depende en realidad de al menos este mínimo de protección contra los caprichos, no solo de la intolerancia, sino también del ‘mercado’». En efecto, esto convierte a la novela en un argumento a favor del socialismo, así como de los placeres humanos del sexo no procreativo» («*Through the Valley*» en línea). De hecho, la falta de niños limita la comunidad gay que Kyle funda —la zona residencial de bajo presupuesto conocida como The Dump y la explotación agropecuaria Dump Farm Produce— hasta el punto de que casi se extingue. En cuanto al socialismo, más bien brilla por su ausencia, ya que Kyle actúa primero a través de la Cámara de Comercio local y luego a través de su propia fundación, aplicando pura caridad capitalista. Kyle puede ser generoso a la hora de garantizar puestos de trabajo y pensiones, pero solo su ayuda solo beneficia a hombres como Dynamite, Shit, Eric o Jay que carecen de aspiraciones sociales. Eric deja la escuela secundaria para convertirse en un recolector de basura como Dynamite y Shit, un trabajo que mantiene durante veinte años hasta que él y Shit se hacen cargo de la administración del teatro Runcible (un cine porno, un lugar de *cruising* gay y un refugio para personas sin hogar también controlado por

Kyle). Doce años más tarde, una vez jubilados, son empleados como ayudantes de servicios en la nueva colonia lésbica, el Asentamiento, que Kyle subvenciona. En suma, la decisión de Eric y Shit de vivir felices pese a sus bajos ingresos y en condiciones de vida extremadamente básicas no es una solución que se pueda aplicar a una gran comunidad, y mucho menos a una nación.

La resistencia de Eric a ser valorado según las exigencias de la masculinidad hegemónica es, en todo caso, un modelo valioso. Cuando Eric le anuncia a su madre que no se graduará de la escuela secundaria, el joven declara que su objetivo principal es ser «*de verdad* una buena persona, que ayude a los demás» (189, énfasis original) en tareas sencillas como recoger la basura. Eric rechaza firmemente la actitud competitiva del novio de su madre, Ron (un exitoso programador informático y hombre de negocios local) porque «quiere que me sienta como un perdedor. Yo *no* soy un perdedor» (189, énfasis original). Eric prefiere ser un hombre de clase trabajadora, aunque, como enfatiza la empleadora de Barbara, Clem, los hombres homosexuales con los que se relaciona «no son las personas más respetables de Harbor» (91). Eric opta, en resumen, por el respeto a sí mismo por encima de la respetabilidad social, si bien puede tomar esta opción porque la fortuna al parecer ilimitada de Kyle ha creado un utópico espacio seguro para él y los otros hombres homosexuales de la zona.

Kyle, el afortunado heredero de una abuela artista blanca y un abuelo inventor negro, no está motivado por una visión filantrópica general, sino por estrechos lazos con sus amigos blancos, Jay y Dynamite. Su «mafia de maricones de la escuela primaria» (160), como la llama Jay, es problemática no solo porque el sexo entre los amigos comenzó cuando ni siquiera eran adolescentes, sino también porque la homosexualidad de Jay y Dynamite está vinculada a una cadena generacional de abuso masculino de clase baja (el propio Kyle nunca ha sufrido abusos). Cuando Dynamite le narra a Eric cómo Kyle practicó sexo con penetración con él por primera vez (ambos tenían alrededor de doce años), también explica que tres de sus primos casados habían estado «follándome el trasero un par de veces al día, uno, el otro o los tres, desde que tenía cuatro años, sin mencionar a mi papá, que se metía conmigo una vez al mes» (355-56). Cuando Eric le pregunta si se siente maltratado, un enojado pero sonriente Dynamite responde que le molesta haber sido golpeado por uno de sus primos cada vez que lo penetraba, acto que era muy frecuente. Dynamite, sin embargo, no parece considerar estas agresiones como violaciones.

Ni Jay ni Dynamite toleran el abuso, tal vez debido a sus experiencias. Sin embargo, las reglas seguidas por la comunidad son confusas. En su primera noche como invitado en la casa de Jay, Eric, de diecisiete años, pregunta desconcertado por qué no le ha ofrecido sexo cuando él y Jay ya habían mantenido relaciones sexuales unas semanas antes en la parada de camioneros. Para su sorpresa, Jay responde que Eric inició el encuentro. Al propio Jay le gusta practicar sexo con «cachorros» como Eric, «pero entiendo que si no eres lo

suficientemente mayor como para pedirlo, entonces no eres lo suficientemente mayor para hacerlo» (168). Esta regla podría aplicarse a los adolescentes, pero el caso de Shit es dudoso. En una conversación seis años después del comienzo de su relación, Eric le pregunta a Shit si Dynamite alguna vez tuvo relaciones sexuales con penetración con él (el sexo que Eric ha visto entre padre e hijo no incluye esta práctica). Shit responde que Dynamite lo penetró un par de veces: «Pero eso fue porque se lo pedí. (...) Dijo que no creía que un padre follándose a su propio hijo fuera una buena idea. Dijo que eso era abuso infantil» (331). Esta declaración hace reír a Eric, ya que no ve ninguna diferencia entre la penetración y todos los demás hábitos sexuales de padre e hijo. Shit narra entonces que cuando era un bebé su padre, Jay, el compañero de Jay (Mex), y Black Bull solían chupar su pene para calmarlo cuando lloraba, al parecer porque según Mex es lo que hacen las abuelas de pueblo mexicanas. Esta práctica sexual continuó a lo largo de su infancia hasta que el niño aprendió a corresponder, lo que llevó a la relación incestuosa con Dynamite y a la promiscuidad general de Shit.

Bontano argumenta que

Delany parece estar desafiándonos —no a conceder que tal comportamiento no es necesariamente indeseable o dañino, o a cambiar nuestros puntos de vista sobre el tema— sino a imaginar que reaccionamos a los efectos humanos reales de tal comportamiento de maneras poco comunes que no continúen victimizando a aquellos que etiquetamos como víctimas, y que ofrezca plena oportunidad que todos sean considerados humanos, independientemente de cómo nos sintamos acerca de sus circunstancias de origen. (en línea)

El propio Shit le insiste a Eric en que el sexo con menores de edad no es dañino, señalándose a sí mismo como ejemplo, si bien Eric duda, sintiéndose incapaz de juzgar en términos negativos a los hombres de su círculo. El día del funeral de Dynamite vuelve a dudar:

Eric se sentía impotente, pequeño y a punto de volverse loco, porque tenía treinta y ocho años y durante más de una docena de años había sido pareja de alguien, ahora de cuarenta, que probablemente era psicótico, de todos modos, y que, hasta hacía tres días, había estado follándose a su propio padre, durante más de tres décadas.

De hecho, ambos lo habían hecho. (458)

Para angustia de Eric, Shit declara su intención de cometer necrofilia para despedirse de su padre. Esta es quizás la señal más clara de lo perturbado mentalmente que Shit está, sin mencionar su habitual estado de semidesnudez y

su firme negativa a abandonar su analfabetismo y sus hábitos antihigiénicos. Rosenberg argumenta que

A través del tropo del incesto, *Through the Valley* especula —en forma invertida— sobre el deseo: la relación entre la forma estética y los acontecimientos sociológicos en general, entre la sexualidad y la criminalización concomitante de los pobres racializados —la vigilancia, el encarcelamiento y la contracción de los servicios sociales que el incesto como trauma nacional sirve para legitimar. En esto, Delany no romantiza ni idealiza el incesto. (805)

No obstante, ella misma señala que incluso tras la repentina muerte de Dynamite a causa de un derrame cerebral, con solo cincuenta y seis años, «el incesto también marca la segunda mitad de la novela» (804). Pese a ser adultos, la masculinidad de Eric y Shit ha sido infantilizada por su romance triangular de dos décadas, la mitad de su vida en este momento, condición contra la que ambos luchan pero que no logran superar, sobre todo Shit.

Sin duda, Eric se ha beneficiado del amor de sus padres Mike y Barbara, aprendiendo de ellos cómo tomar decisiones personales. En cambio, la educación de Shit lo ha hecho totalmente dependiente de Dynamite y más tarde de Eric. Parte del deplorable estilo paternal de Dynamite es que retira a Shit de la escuela con solo nueve años (según parece, está siendo acosado por su analfabetismo) sin buscar una alternativa; al menos, el propio Dynamite se ha graduado de la escuela secundaria y es aficionado a leer cómics. Dejando a un lado el espinoso asunto de si está abusando de su propio hijo y permitiendo que sus amigos abusen de él, aunque Dynamite sabe que su hijo lleva manteniendo relaciones sexuales con los hombres de la zona desde los doce años («Claro que lo sé (...) Pero aun así hay que mantener las apariencias», 109), no es consciente hasta mucho más tarde de que el chico siempre ha participado en la zona de *cruising* del teatro de la ópera. Dynamite se pregunta ante Eric sobre

«El trabajo que hice criándolo. De repente tienes a este chico —un hombre ahora, en realidad, a vosotros dos— y lo amas hasta morir y piensas que es la cosa más grande en este mundo de Dios, y sabes que estamos haciendo cosas juntos que mucha gente no aprobaría. Pero parece que le gusta tanto como a ti. Entonces, de pronto, te das cuenta de que tiene un par de lo que la gente llamaría... bueno, muy malos hábitos». (272, puntos suspensivos originales)

Posiblemente, nadie podría controlar el «demonio» que Jay ve en Shit, a quien llama sin embargo «un buen chico» (91), pero solo la ineptitud de Dynamite como padre explica lo extremo que es el retraso educativo de Shit. Puede que no sea

un «retrasado» como lo llama cruelmente el padre de Eric, Mike (379), pero, comenzando por su feo apodo, Morgan Haskell muestra signos claros de no estar bien desarrollado como persona. Puede ser inofensivo, feliz y un buen compañero de vida para Eric, pero Shit inspira lástima y compasión en lugar de simpatía.

Zepke encuentra en la bondad natural de Eric y en su paciente lectura de la obra de Spinoza *Ética*, «las verdades éticas eternas que bendicen nuestra existencia» (128). Él ve en la entrevista que la estudiante de doctorado Ann Lee realiza al final de la novela, como parte de su investigación antropológica sobre la comunidad de Diamond Harbor, los prejuicios que impiden que la mayoría de lectores acepten estas verdades de personajes como Eric o Shit. Aun así, la remilgada Ann aporta un elemento externo necesario que obliga a Eric a contemplar su vida y la de Shit desde fuera. La persona que le da el volumen de Spinoza, la dama Mama Grace (el hombre negro más elegante de la comunidad gay), encuentra a Shit «crudo» (435), como Eric sabe. El adjetivo vuelve a surgir muchos años después cuando Eric habla con Molly, su amiga más antigua en la colonia lésbica y la persona que le presenta a Ann. Ella aclara que la joven entiende que las historias que escuchará de su boca podrían no ser «civilizadas»:

—Bueno, sí —dijo Eric—. Lo comprendo. Pero una cosa es lo crudo y otra lo crudo puro. Shit empieza a hablar de sexo, y puede que la ahuyente y salga corriendo por la puerta de tu casa. Los dos somos más que un poco toscos. La diferencia es que a veces puedo controlarme. La mayoría de las veces, sin embargo, Shit ni siquiera se esfuerza. (715)

Molly responde que «a nadie le importa un poco de crudeza» (715) y que las mujeres de su comunidad lésbica disfrutan con humor «de las cosas escandalosas que salen de vuestras bocas» (715). No obstante, lo que es objeto de diversión para ellas es el núcleo mismo de la cruda masculinidad de Eric y Shit. La novela de Delany se acerca a estos hombres toscos con honestidad y un respeto singular, y sin duda sería un error rechazar su historia de amor a causa de la indulgencia del autor en tantas escenas sexuales literalmente sucias. Con todo, en vista de la extensión y los desafíos que plantea el texto, es poco probable que *TVNS* atraiga a muchos lectores, a menos que estén dispuestos, como yo misma, a estudiar a todo tipo de hombres con fines que van más allá del mero disfrute lector, incluidos los varones tan crudos como Shit y Eric.

Conclusión

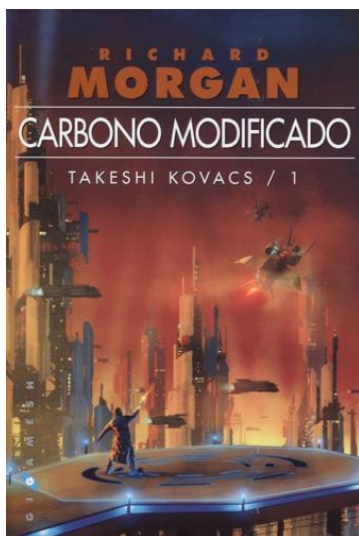
La obra de Ryman *Lust* y la de Delany *Through the Valley of the Nest of Spiders* son novelas únicas, e importantes contribuciones a la ciencia ficción escrita por autores *queer* que trata sobre personajes masculinos también *queer*.

Debido a su descripción detallada del sexo entre hombres pueden resultar difícil de abordar para algunos lectores (*TVNS* en particular); parece obvio que los autores quisieron ofrecer textos chocantes que no dejaran indiferente a nadie. Aunque Ryman y Delany ocupan posiciones diferentes en el canon de la ciencia ficción actual, en la que Delany es una figura mucho más importante, sus preocupaciones en estas dos novelas se solapan, en especial en relación con el tema del incesto. El equilibrio psicológico de Michael Blasco se ve afectado por el rechazo de su padre a sus insinuaciones románticas y sexuales, hasta producirle una prolongada impotencia, agravada por la irrupción del SIDA. Su curación pasa por la extraña experiencia aquí analizada, por la cual tiene encuentros sexuales con una serie de hombres (y algunas mujeres) que son expresión de su variopinto deseo. Michael, como he argumentado, sana cuando acepta amar de nuevo. El subtítulo de la novela, *Sin daño alguno*, indica su predisposición a abrazar el sexo sin secuelas físicas ni psíquicas. Delany supone del mismo modo que Eric y Shit, los dos amantes cuyo extenso romance desde la adolescencia hasta la vejez narra *TVNS*, tampoco sufren daño alguno. He expresado en mi análisis mis dudas sobre esta suposición, sobre todo en relación con Shit, cuestionando la decisión autoral de Delany de eliminar lo abyecto y toda transgresión de su novela, para respaldar en su lugar un tipo de masculinidad 'cruda', de clase trabajadora, gay, convenientemente protegida por la filantropía de cuño capitalista de un excepcional hombre negro. A pesar de estas dudas, y de las dificultades que la mayoría de los lectores experimentarán al acercarse a una novela tan obsesionada con la inmundicia, *TVNS* es un notable texto de ciencia ficción con mucho que decir sobre la masculinidad *queer*, lo mismo que *Lust*.

CAPÍTULO 3

De cuerpo en cuerpo: la masculinidad espectral en la trilogía sobre Takeshi Kovacs de Richard K. Morgan

La ficción ciberpunk y el hombre desilusionado



La trilogía del escritor inglés Richard K. Morgan (n. 1965, Londres) sobre Takeshi Kovacs — compuesta por *Carbono modificado* (2002), *Ángeles rotos* (2003) y *Furias desatadas* (2005)— está ambientada en el futuro del siglo XXIV, cuando «los cuerpos funcionan como accesorios, ya que la conciencia no solo puede transferirse entre cuerpos, sino que también puede descargarse en dominios virtuales» (Humann 41). La «carga humana digitalizada», es decir, los datos de la mente, se almacenan en pequeñas cajas negras conocidas como pilas corticales, alojadas justo después del nacimiento en la parte superior de la médula espinal.

Los cuerpos mueren o son eliminados, pero la consciencia individual puede sobrevivir siempre y cuando la pila se coloque en otro cuerpo, o «funda», que puede ser un autoclón, un cuerpo sintético u otro cuerpo completamente humano (los cuerpos de los prisioneros, por ejemplo, se ofrecen en alquiler mientras está almacenada su c.h.d, a menudo durante largos años).

Este nóvum efectista señala «el triunfo romántico de la mente sobre la materia, si bien las novelas siguen siendo narraciones de aventuras» y, como tales, «deben mantener el riesgo de muerte» (Schwetman 136). El peor destino al que se puede enfrentar un ser humano en el universo de Morgan es la «muerte real», aunque los creyentes de las religiones católica y neomusulmana rechazan el re-enfundado como una práctica malévola que contraviene los designios de Dios. La religión, de hecho, inspiró al ateo Morgan, quien afirma que imaginó el concepto de la pila cortical después de una disputa con un budista sobre el karma. Morgan no estaba de acuerdo con la proposición de que la misma alma está presente en las reencarnaciones sucesivas, pero sin recuerdos de vidas anteriores, argumentando que de esta manera no se puede aprender ninguna lección; además, ser castigado por un mal comportamiento desconocido del pasado es para Morgan «el colmo de la injusticia» (en Flood en línea). Estando

«inmerso en la ciencia ficción» más que en la ficción literaria, Morgan exploró la aplicación de la tecnología de la pila cortical en una trilogía fuertemente influenciada, como él mismo reconoce, por *Blade Runner*, el ciberpunk de William Gibson y la ficción detectivesca de Raymond Chandler y Dashiell Hammett (en Flood).

La trilogía de Morgan,¹ que es CF pero también *thriller* tecno-*noir*, tiene en su centro a un singular antihéroe ciberpunk, Takeshi Kovacs, un hombre que es «a la vez sobrehumano y algo inhumano» (Shaviro «*Woken Furies*» en línea). De acuerdo con la biografía que Morgan proporciona sobre los primeros años de Kovacs, dispersa por toda la trilogía, nació en el Mundo de Harlan, un planeta distante 180 años luz de la Tierra, colonizado en el s. XXII y poblado principalmente por inmigrantes japoneses y de Europa del Este. Takeshi nació en Newpest, siendo el mayor de tres hermanos (tiene dos hermanas menores), en el seno de una familia modesta que se ganaba la vida trabajando en un cultivo local. El padre, un alcohólico y un violento abusador, es enviado a prisión cuando el niño tiene ocho años y abandona a su familia dos años después, aprovechando el anonimato que le proporciona una nueva funda. Takeshi pronto se une a las bandas criminales locales y mata por primera vez a un hombre a la edad de tan solo dieciséis años. Atraído por los altos salarios que ofrece el cuerpo de Marines para competir con las bandas callejeras, se alista a los diecisiete años, y es reclutado cinco años más tarde para ser entrenado como Emisario, un miembro de las despiadadas tropas de asalto que el Protectorado de la ONU utiliza para sofocar cualquier rebelión colonial. Mientras que las tropas comunes se despliegan en persona, la carga humana digitalizada (el contenido de las pilas) de los Emisarios, que está ya manipulada para el combate, se transmite a sofisticadas fundas militares listas para usar desplegadas en las colonias, a muchos años luz de distancia. Este doble condicionamiento (de la mente y de la funda) significa que los Emisarios son radicalmente diferentes de cualquier ser humano. Kovacs incluso le dice al exsoldado Curtis que no se considera un hombre: «Se trata de dos especies diferentes. (...) En el fondo, tú sigues siendo un hombre. Yo soy un Emisario, Curtis. No es lo mismo» (AC 236).

El ciberpunk, afirma Harrison, «está implícitamente marcado por el género a través de sus referencias a figuras típicamente masculinas como el motociclista, el *hacker* y el criminal. Las abundantes alianzas culturales entre la agresión y la masculinidad también contribuyen a esta poco sutil definición de género del (ciber)punk» (217). Los Emisarios pueden ser hombres o mujeres (el sistema de

¹ Sus otras novelas de ciencia ficción hasta ahora son *Leyes de mercado* (2004), *Black Man/Thirteen* (2007) y *Thin Air* (2018); véase Martín («The Antipatriarchal Male Monster» y «Decoding Masculinity») para un análisis de la masculinidad en las dos últimas, respectivamente. Morgan también ha escrito fantasía: su trilogía *Tierra de héroes*, con *Solo el acero* (2008), *El gélido mando* (2011) y *La impía oscuridad* (2014), se centra en el (anti)héroe gay Ringil Eskiath.

género de Morgan es binario y prácticamente no incluye personajes LGTBIQ+), pero lo cierto es que Kovacs es un claro ejemplo de masculinidad *hard-boiled*. Como explica Breu, este tipo de masculinidad es «una fantasía cultural» (1) creada por las revistas *pulp* de las décadas de 1920 y 1930, que a hurtadillas «toma prestada la iconografía de la masculinidad negra» (2). El propósito es remasculinizar la masculinidad blanca y de clase media de la época tardovictoriana con un toque de la supuesta salvajería inmoral asociada a las opiniones racistas sobre los hombres negros. Transformado en «un icono de la masculinidad estadounidense moderna» (1) en la ficción detectivesca y el cine negro de las décadas de 1940 y 1950, el héroe duro, ya presente en la ópera espacial temprana, volvió a entrar en la ciencia ficción a través del ciberpunk de la década de 1980. El hilo que une la masculinidad *hard-boiled* original y la ciencia ficción del siglo XXI de Morgan es tan sólido que la descripción de Breu encaja perfectamente con Kovacs: «el tipo duro se caracterizaba por un exterior pétreo que usa como caparazón; su dureza profiláctica se basaba en la rigurosa supresión del afecto y se reflejaba en sus declaraciones lacónicas y desapegadas y sus acciones instrumentalizadas, aparentemente amorales» (1).

Kovacs, sin embargo, es algo más que una simple réplica del tipo duro tradicional debido a su ideología anti-elitista y sus frecuentes re-enfundados. Como ha observado Frelik, Morgan «revisa e impugna» dos aspectos importantes del ciberpunk del s. XX: la postura apolítica y «la cuestión de la (in)corporeidad» (176). Para Frelik, con Kovacs Morgan «escenifica nada menos que un retorno de lo humano» (188), en lugar de simplemente vincular su persona transhumana a la deshumanización:

Independientemente de su comportamiento inexorable, su escéptica carencia de esperanza sobre el mundo y la violencia que disemina, Morgan ha hecho que Kovacs, y muchos de sus otros personajes, sean muy humanos e incluso melancólicos. Cuando la fiera montaña rusa de sus tramas se ralentiza, en el centro de la historia los lectores encuentran la figura conflictiva pero plausible del rebelde, la mayoría de las veces sin causa. (188)

Frelik y otros han opinado, además, que mientras que la caracterización de Kovacs como un hombre enojado y letal es algo estática en *Carbono modificado* y *Ángeles rotos*, Morgan le proporciona en la tercera novela, *Furias desatadas*, un conjunto de dilemas morales que lo humanizan: ¿debería unirse a la rebelión neoquellista que se desarrolla en el Mundo de Harlan?, ¿es la furia asesina la única solución a su dolor por su amor perdido, Sarah? En *Furias desatadas*, escribe Wagner en su reseña, Kovacs está «cansado del mundo, como podría estarlo cualquiera que haya sido revivido de entre los muertos solo para descubrir que tiene que servir como empleado o peón de alguien cada vez» (en línea), o

que la criminalidad legal o ilegal es su única opción profesional tras ser Emisario. Sin embargo, Kovacs acaba tomando al fin decisiones positivas sobre su vida y sobre la posible resolución utópica del levantamiento neoquellista, un paso adelante harto significativo para un hombre hasta entonces sin planes de futuro, excepto la mera supervivencia.

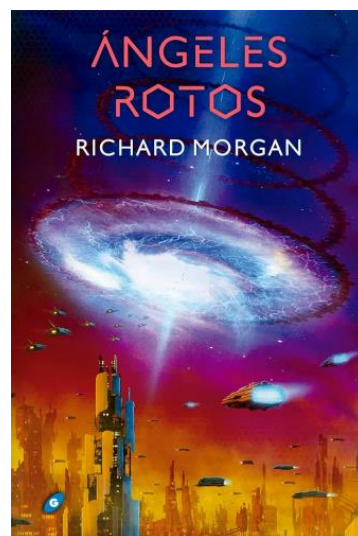
Aunque apoyo plenamente la crítica que ofrece Hayles en *How We Became Posthuman* contra la división cartesiana masculinista del cuerpo y la mente, la trilogía de Morgan ofrece un ángulo atractivo desde el cual se puede reconsiderar la existencia continua de la personalidad a través de múltiples re-entendidos corporales. A diferencia de Cline o Stephenson (véanse los capítulos 6 y 13, respectivamente), Morgan no está interesado en la virtualidad ni en la vida digital después de la muerte, aunque sí utiliza entornos virtuales para escenas de sexo o de tortura, y supone que las mentes almacenadas en las pilas sin cuerpo permanecen en una especie de limbo virtual. Lo que hace a Kovacs tan interesante es su superioridad como Emisario, circunstancia que transforma sus sucesivas encarnaciones en un proceso educativo, sobre todo con relación a su ideología política. No se trata de un proceso que persiga con egoísmo alcanzar la inmortalidad, como ocurre en la mayoría de las fantasías masculinistas de este tipo, sino de una particularidad que lo atrapa, pero también lo enriquece.

En mi lectura, no obstante, el núcleo de la masculinidad áspera de Kovacs no es solo cómo se adapta a sus muchos cuerpos masculinos, sino, quizás sorprendentemente, el amor romántico.² La trilogía comienza con la escena en *Carbono modificado* cuando su amante Sarah Sachilowska es brutalmente asesinada por la policía, y termina con Kovacs expresando su esperanza de que pueda encontrar la pila cortical de ella, perdida después de su segundo asesinato (por una secta religiosa misógina). Frelik comenta que «el amor de Kovacs por Sarah demuestra que es verdaderamente humano y capaz de un amor profundo», pero también capaz de «masacrar a un pueblo entero» (184) cuando se entera de cómo ha sido asesinada. Deseo agregar a este certero diagnóstico más detalles sobre quién es Kovacs como un hombre desilusionado que pierde no una, sino dos veces, a la mujer que ama, un tema ignorado en las lecturas de la trilogía de Morgan como ciberpunk por excelencia sobre un antihéroe muy duro y muy macho.

² Morgan comentó en conversación por correo electrónico (27 de marzo de 2024) que «no estoy seguro de que haya un arco narrativo general como tal, para ser sincero. Los libros fueron escritos de modo independiente (aunque, por supuesto, hay una cierta cantidad de referencias a los anteriores en los posteriores), por lo que hay tres arcos narrativos específicos». Puede que esté sobreinterpretando las referencias retrospectivas, pero los autores no siempre controlan cómo sus lectores, incluidos los críticos académicos, abordan sus obras. Con suerte, no estoy meramente especulando, sino presentando un argumento válido sobre la caracterización de Kovacs como hombre.

La mente única de Takeshi Kovacs: la persistencia de la personalidad

Aunque «el principio del condicionamiento del Emisario se basa en la deconstrucción de la condición humana» (Grantham 141) para construir en su lugar «individuos transhumanos» de «habilidades y destrezas» superiores (142), no hay ningún intento de borrar la personalidad. En la misma conversación con Curtis que he citado, Kovacs insiste en que un Emisario es «un humano reensamblado. Un artificio» con una «voluntad consciente de hacer daño» (AC 238). Sin embargo, en *Ángeles rotos* Kovacs aclara que la idea de que los Emisarios son máquinas de matar es una ficción que el Protectorado defiende para mantener a las colonias «asustadas a nivel visceral» (BA 40). Los Emisarios han aplastado con mucha violencia la resistencia anticolonial en planetas como Sharya o Adoración, pero Kovacs insiste en que en su mayoría son manipuladores políticos clandestinos.



Entre los rasgos potenciados por la «ingeniería psicodinámica» (BA 115) tomada de las culturas orientales de la Tierra, hay un agudo sentido de la intuición y una gran facilidad para absorber la información local. Kovacs saca el máximo provecho de este rasgo; como observa Hamdam, «la comprensión de Kovacs de las estructuras flexibles y cambiantes del entorno le permite adaptarse y sobrevivir y que su subjetividad permanezca intacta» (130), a pesar de la frecuencia con la que sus diversas condenas por actividades delictivas llevan al almacenamiento incorpóreo de su pila cortical durante décadas y a pesar de sus frecuentes re-enfundados. Morgan aclara que «nunca vio realmente la filosofía de Kovacs como particularmente profunda», pero acepta que su personaje tiene «relativamente, una visión clara de las cosas, tal vez como consecuencia de su condicionamiento de Emisario, tal vez simplemente debido a una alta inteligencia natural y una educación de mierda», aunque su visión de la vida «no es algo que la mayoría de nosotros no veríamos con tan solo abrir los ojos y dejar de autoengañarnos» (en *Jewels* en línea). Como soldado a menudo utilizado para sofocar la resistencia al poder, Kovacs tiene una visión muy perspicaz del mismo y de su propia capacidad para matar sin compasión ni remordimiento. Esos son los principales rasgos de su personalidad antiheroica, que puede no ser excepcional, pero que sin duda invita a la reflexión.

Aunque el concepto no se utiliza en la trilogía, Kovacs sufre de trastorno de estrés postraumático al menos en relación con tres episodios: la debacle de los Emisarios en la batalla de Innenin en Sharya, el primer asesinato de Sarah (y su propia muerte en el mismo asalto) y sus actividades como mercenario en la

fuerza paramilitar de Isaac Carrera durante la guerra contra el rebelde Joseph Kemp en el planeta Sanction IV. Cuando Kovacs llevaba unos quince años en el puesto, él y sus compañeros Emisarios son desplegados para contener un levantamiento neoislámico radical en Sharya. Las milicias locales logran hackear el sistema de comunicación de los Emisarios e infectarlo con un potente virus que destruye sus pilas, causando así muchas muertes reales entre mucho sufrimiento. Kovacs, que escapa ileso porque su sistema de comunicaciones no funciona bien, no puede procesar su dolor. Como explica, cuando los psiquiatras lo calificaron como no apto para las tareas propias de un Emisario fue expulsado con honores; como añade, «el virus no me atrapó; las secuelas lo hicieron», desatando «una crisis de fe» (BA 40) durante la cual asesinó al general MacIntyre tras ser este absuelto de cualquier responsabilidad sobre el desastre. Dado que en la mayoría de los mundos se desconfía de los Emisarios y se les prohíbe ocupar cargos públicos por temor, muchos recurren a la criminalidad, ganando fácilmente el «respeto» en los círculos criminales dominados principalmente por hombres «estúpidos» (AC 270). Además, añade Kovacs, «cuando has pasado la última década de tu vida metiéndote y quitándote las fundas, o viviendo años virtualmente en la pila con toda la pachorra, las amenazas de las fuerzas del orden parecen bastante insípidas» (270).

Es precisamente durante su carrera criminal post-Emisario cuando Kovacs conoce a Sarah, una ladrona de biocódigos. La experiencia de Kovacs como Emisario y su posterior carrera criminal, incluida su colaboración con Sarah, son parte del trasfondo de la trilogía y no su foco principal. Kovacs, el narrador en primera persona, a menudo comenta su pasado en el Mundo de Harlan, y alude con frecuencia a Innenin. No rememora ningún episodio específico de su relación con Sarah (excepto su muerte), pero su relación constituye una especie de hilo oculto que une las tres novelas. En *Carbono modificado*, Kovacs es enviado a la Tierra por recomendación de uno de sus socios criminales, la poderosa villana Reileen Kawahara, para investigar como detective privado el aparente suicidio del recién re-enfundado Laurens Bancroft, un miembro del elenco privilegiado de multimillonarios conocidos como Mats (o Matusalenes), ya que prolongan sus vidas ya centenarias a través de sucesivas autoclonaciones y constantes copias de seguridad de su pila. Cuando Kovacs percibe que la verdad sobre la muerte de Bancroft podría causar el colapso del imperio criminal de Kawahara e intenta resistirse a las maquinaciones de ella, Kawahara revela que posee la pila de Sarah. Sabiendo que Sarah perderá la cordura si es sometida a la tortura virtual, como amenaza Kawahara, Kovacs decide hacer de la muerte de la villana su principal prioridad.

En *Ángeles rotos* Sarah ni siquiera es mencionada, pero como revela una conversación clave con su antigua instructora Emisaria y activista neoquellista Virginia Vidaura en *Furias desatadas*, Kovacs solo acepta su encargo de ayudar en secreto al rebelde Joseph Kemp en esa novela después de saber que Sarah

ha sido re-enfundada (Kawahara cumplió su promesa de devolverla al Mundo de Harlan). Kovacs averigua que Sarah está felizmente casada y es madre de una niña. Su decisión de cambiar de bando en *Ángeles rotos* y alistarse en la fuerza mercenaria de Carrera no está directamente relacionada con la imposibilidad de continuar el romance con Sarah. Sin embargo, cuando Kovacs extermina a cien de sus camaradas porque le asquea el cruel método de ejecución utilizado contra uno de ellos por matar a un superior, el episodio presagia la masacre aún mayor que causa en *Furias desatadas* para vengar la segunda ejecución de Sarah.

Privados de sus empleos debido a un cambio repentino en la política planetaria, los habitantes del poblado donde vive Sarah, incluido su esposo, se convierten en fundamentalistas religiosos que rechazan el re-enfundado. Cuando su hija muere y Sarah intenta recuperar su pila, es ejecutada a sangre fría y ambas pilas son arrojadas al mar. Kovacs, que regresa al Mundo de Harlan después de *Ángeles rotos* básicamente para comprobar cómo le va a Sarah, extermina a los 200 habitantes de su poblado al saber cómo ha muerto. Él comienza entonces una brutal cruzada personal para aplastar a las altas esferas de los patriarcales Caballeros de la Nueva Revelación que dictaron la ejecución de Sarah, durante la que conoce a Sylvie Oshima, la mujer que lleva dentro de su pila sin saberlo la carga digital de la heroína rebelde Quellcrist Falconer, fallecida 320 años antes. Si Kovacs modera su escepticismo sobre el levantamiento neoquellista al que Vidaura le pide que se una, es solo porque la tecnología marciana que ha preservado accidentalmente a Falconer³ le da esperanzas de poder recuperar las pilas de Sarah y su hija. La trilogía termina, precisamente, con la expresión de esta esperanza, más importante para Kovacs que el éxito de las fuerzas neoquellistas, lideradas por Falconer a través de Sylvie.

Kovacs es un hombre hecho por mujeres, después de haber sido abandonado a la deriva por los hombres, empezando por su propio padre. Takeshi tiene solo cinco años cuando ve a su padre golpear a su madre en una especie de escena primigenia freudiana que termina con la madre indefensa cerrando la puerta del dormitorio para evitar que su pequeño vea su peor abuso. El niño Takeshi no puede matar a su padre, siendo demasiado joven, pero arremete a lo largo de su vida contra cualquier otro hombre que abuse del poder patriarcal. Cuando una copia más joven de Kovacs cobra consciencia en las

³ El Mundo de Harlan está rodeado de antiguos orbitales marcianos que descargan «fuego angélico» contra cualquier aeronave que intente sobrevolar la atmósfera. Falconer muere cuando el jetcóptero que la transporta es atacado durante la guerra civil conocida como el Desasentamiento. Sylvie, una exsoldado que dirige un equipo de mercenarios especializado en recuperar «mimints» (artefactos militares controlados por IA humana, diseñados para contactar con la IA marciana), activa por accidente un código que causa la descarga de la mente de Falconer en su pila cortical. Según se descubre, los extintos marcianos usaban el fuego angélico para defenderse, pero también para copiar las mentes de sus víctimas.

escenas iniciales de *Furias desatadas*, sus nuevos dueños envían a una mujer para orientarlo, sabiendo que sus antecedentes incluyen «una vida de reacción psicótica esporádica cuando se le presentan figuras de autoridad patriarcales» (1, cursiva original). Por cierto, no hay contradicción alguna en que Kovacs ejecute a una mujer, la villana Reileen Kawahara en *Carbono modificado*, ya que su negocio principal es prostituir a mujeres jóvenes indefensas para complacer a clientes ricos (como Bancroft). El reclutamiento de Kovacs para el Cuerpo de Emisarios constituye, paradójicamente, una intensa lección de política de género igualitaria, no solo porque hay compañeras Emisarias, sino principalmente porque es entrenado por Vidaura, «una maravilla de eficiencia femenina» que provoca un «inmenso respeto enraizado al mismo profundo nivel que la inducción como Emisario» (WF 320). Sus lecciones son tan contundentes que Kovacs se refiere a ellas constantemente a lo largo de las tres novelas. No es de extrañar que Vidaura aparezca en *Furias desatadas* para persuadir a Kovacs de que se una a los neoquellistas, ya que las lecciones políticas izquierdistas de Quellcrist Falconer (nombre real Nadia Makita) son la base de la propia ideología política de Kovacs, por mucho que niegue con tozudez ser un quellista por la revulsión que le producen las pérdidas humanas causadas por la revolución y su represión.

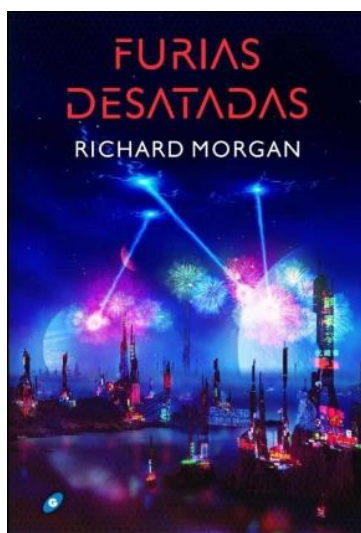
Las mujeres (incluida Sarah) son las mentoras de Kovacs, pero también se relaciona con ellas a través del sexo en escenas muy explícitas por las que Morgan es con frecuencia criticado. Es importante mencionar que en todos los casos (Miriam Bancroft y Kristin Ortega en *Carbono modificado*; Tanya Wardani en *Ángeles rotos*; Nadia Makita, Virginia Vidaura y Sylvie Oshima en *Furias desatadas*) las mujeres llevan la iniciativa en todos los encuentros sexuales, con Kovacs actuando según le indican ellas. Las extensas escenas están narradas en un tono clínico detallado y descriptivo algo distante, tal vez porque «en el ciberpunk el cibernético es a la vez un cuerpo desenfrenado y una máquina sexualizada» (Bukatman 328). Algunas de las escenas son cuestionables, sobre todo la autotransformación de Tanya en una fantasía porno en la escena de sexo virtual de *Ángeles rotos*, ya que acontece tras la manipulación de su mente por parte de Kovacs con técnicas psicológicas, aprendidas en su etapa como Emisario, destinadas a acelerar la curación del trastorno de estrés postraumático que ella sufre. Él mismo siente que el incómodo proceso terapéutico es «demasiado parecido a una agresión sexual» (BA 39). A pesar de su incomodidad, en *Furias desatadas*, Kovacs da el paso inaceptable de no decirle a Sylvie que ha usado su cuerpo para practicar sexo con su okupa cortical Nadia/Quellcrist mientras su conciencia permanecía suspendida. En un paso en falso, por el que se disculpa al momento, Kovacs le sugiere a Sylvie que mantengan relaciones sexuales, recordando su encuentro anterior con Nadia/Quellcrist, pero aun así no le revela que, en esencia, la ha violado e incluso guarda silencio más tarde, cuando ella propone que practiquen sexo.

Pasando a un tema muy distinto, Schwetman critica la premisa principal de Morgan con respecto a la pila cortical ya que, en su opinión, «desde una perspectiva ontológica, el alma no logra hacer la transición» (138) cada vez que un individuo es re-enfundado. Subjetivamente, Kovacs muere cada vez que su cuerpo muere y «es solo desde la perspectiva de las personas con las que interactúa que parece continuar» (138). Del mismo modo, Silva concluye que «trasladar la mente humana a lo digital no significaría necesariamente una continuación de la vida humana, sino más bien una copia de esta que continúa a partir de ese momento» (188). Opino que Morgan acepta plenamente esta situación, o limitación, como se puede ver en su decisión de hacer que Kovacs se autocopie para resolver el caso en *Carbono modificado* y en la escena de *Furias desatadas* en la que permite que su joven copia (hecha ilegalmente por otros) se marche, cansado de sus críticas: «Vamos a ver cómo diriges mi puta vida mejor de lo que yo lo he hecho. A ver si no terminas como yo. *Lárgate*» (WF 559, cursiva original). Irónicamente, el joven Kovacs es asesinado y su pila destruida por una camarada que cree estar liberando a Kovacs de un enemigo letal.

En el contexto de la total falta de creencias religiosas de Kovacs, referirse a su alma es incorrecto, por lo que me refiero a su personalidad. Cada nueva aventura confirma los rasgos de la personalidad de Kovacs, que es la de un hombre hastiado, cansado de una vida a la que parece incapaz de renunciar. Podría decirse que los peores defectos de Kovacs no son su cinismo e insensibilidad, sino su incapacidad para sentir asombro, como señala el practicante de vudú Matthias Hand ante la extraordinaria nave marciana que ambos han localizado: «No estoy tratando de venderte nada», declara Hand cuando Kovacs rechaza sus ideas místicas sobre los extintos marcianos. «Solo estoy tratando de mostrarte lo limitada que es tu visión del mundo sin no logras aceptar las maravillas» (BA 134). El hecho de que Kovacs asienta con la cabeza en lugar de responder con su habitual cinismo amargo es señal de que está de acuerdo. Por otro lado, la personalidad masculina de Kovacs está constituida por un fuerte sentido antipatriarcal de la caballeridad, que siempre trata de minimizar, pero que posiblemente sea su motivación central en las tres novelas, sobre todo en relación con las mujeres. Este es un rasgo que persiste en todas sus encarnaciones, aunque al mismo tiempo los cuerpos que lleva reafirman la espectralidad de Kovacs como hombre.

Los muchos cuerpos de Takeshi Kovacs: un espectro de carne y hueso

Comentando el uso del «traje de combate protésico» (498) en las novelas *Tropas del espacio* de Robert Heinlein, *La guerra interminable* de Joe Haldeman y *El juego de Ender* de Orson Scott Card, Hantke comenta que a pesar de que nada impide la destrucción masiva el ataque quirúrgico parece dominar la guerra



actual. Así pues, se ha reavivado en parte «la personalidad del guerrero clásico» que ha recuperado «una cierta centralidad a las cuestiones relativas a la experiencia de la encarnación y la agentividad del individuo» (496), tanto en el combate de la vida real como en el ciberpunk ficticio. El artículo de Hantke fue publicado en 1998, solo tres años antes de que Morgan convirtiera la prótesis externa en una funda controlada a través de la pila cortical. La trilogía de Takeshi Kovacs forma parte así de la tradición de la ciencia ficción militar, además de formar parte de la tradición de la ficción detectivesca *hard-boiled*, participando de fantasías masculinas propias de

ambos géneros narrativos. Kovacs es un buen detective, gracias a su intuición aumentada como Emisario, y un soldado extremadamente efectivo, también debido a sus modificaciones mentales, pero sobre todo gracias a las fundas de combate que usa. Este uso plantea la pregunta de si el género identitario se encuentra en la mente o en el cuerpo, un tema que Morgan no explora pese a referencias pasajeras en *Carbono modificado* a su uso de fundas femeninas (incluso es torturado virtualmente llevando el cuerpo de una joven)⁴ y a una escena en la que finge ser una mujer enfundada en un cuerpo masculino para ganarse la confianza de una chica a la que necesita interrogar.

Las lecturas críticas de la trilogía, con la excepción de la de Frelik, se centran en la primera novela y, más recientemente, en la adaptación de Netflix (*Altered Carbon* 2018-2020), que es poco fiel al original. El comentario de Empey en referencia a la primera temporada, en la que el actor sueco Joel Kinnaman interpreta a Kovacs es, por tanto, sugerente pero parcial (y poco ajustado). «A pesar de su cuerpo duro y musculoso, su raza blanca y su naturaleza estoica», afirma Empey, «Kovacs es un personaje profundamente feminizado en dos aspectos: la subjetividad externa de su Funda original, y su papel como detective, que está impulsado por la curiosidad, y paradójicamente desafía y defiende el estado» (84, mayúscula original). La serie tiene la ventaja de visualizar todos los cuerpos racialmente diversos de Kovacs, que solo se describen parcialmente en

⁴ Kovacs recuerda cómo Sarah le enseñó que «*las mujeres son la raza, Tak. No hay dos maneras de verlo. El macho es solo una mutación con más músculo y la mitad de los nervios. Una mierda de máquinas de combate*» (AC 150, cursivas en el original). Kovacs comenta que «mi propio uso de fundas femeninas había confirmado esa teoría. Ser mujer era una experiencia sensorial más allá de lo masculino». Lamentablemente, Morgan estropea esta declaración pro-feminista haciendo que Kovacs señale que «los umbrales de dolor femeninos eran más altos que los masculinos, pero el ciclo menstrual los arrastraba a un mínimo histórico una vez al mes» (150); según él, esto hace que las mujeres sean más vulnerables ante la tortura.

las novelas, sobre todo con atención al rostro. En la serie, aparte de Kinnaman, dan vida a Kovacs tres actores estadounidenses (el afroamericano Anthony Mackie; Will Yun Lee, de origen coreano, y el niño Morgan Gao, de origen chino), la estrella de Hong-Kong Byron Mann, e incluso la cantante y actriz surcoreana Jihae. Aun así, la serie no puede dar buena cuenta de la multiplicidad corporal de Kovacs, que incluye cuerpos sintéticos que dice haber usado en comparecencias para ganar su libertad condicional y el que usa al comienzo de *Furias desatadas*. Wally subraya cómo en *Carbono modificado*, la primera novela, el aparente conflicto metafísico esconde «un conflicto socioeconómico tangible (...) sobre la construcción de la autoestima frente a un oponente económica y socialmente dominante» (88) con acceso a un re-enfundado constante. En ese sentido, aunque en la primera novela Kovacs tiene que lidiar con las consecuencias de llevar el cuerpo de un oficial de policía blanco cuya pila cortical está custodiada mientras cumple condena por crímenes que quizás no ha cometido, en las dos novelas siguientes el foco recae en las marcas comerciales de las fundas de otras razas que utiliza.

No hay ninguna indicación de si Kovacs jamás duda de su masculinidad o de si está feminizado, aunque aprecio la afirmación de Empey de que en *Carbono modificado* y en las otras dos novelas no controla sus diversas encarnaciones, sino que es utilizado por diversos empleadores como objeto sin agentividad propia. La cuestión no es si Kovacs es activo (supuestamente masculino) o pasivo (supuestamente femenino) en sus diversas encarnaciones, sino por qué Morgan no abre el uso de las fundas a una mayor variedad de géneros o incluso a la presencia de cuerpos sin género. Los cuerpos sintéticos no necesitan tener género, ni es estrictamente necesario que las fundas de combate de los Emisarios tengan genitales, como tienen. Toda la cuestión del género permanece en gran medida inexplorada, aparte de algunas escenas, como el angustioso regreso en *Carbono modificado* de Irene Elliot a la cama de su marido, después de un largo encarcelamiento, enfundada en el cuerpo de otra mujer. El hecho de que la incómoda situación afecte a un personaje secundario en lugar de a la vida de los personajes principales refleja el desinterés de Morgan por las posibilidades que conllevan las fundas. Habría sido interesante que Kovacs se reencontrara con Sarah enfundada en un cuerpo de hombre o que él llevara una funda femenina en una de las novelas, pero Morgan no contempla estas opciones.

Takeshi Kovacs nace como un hombre de ascendencia euroasiática. Cuando aparece en *Carbono modificado* su cuerpo original sin duda ya no existe,⁵ y él ya ha usado un número indeterminado de fundas, algunas aportadas

⁵ En nuestro intercambio de correos electrónicos sobre la trilogía (27 de marzo de 2024), Morgan especuló que «es posible que se le permitiera quedarse con el cuerpo para usarlo cuando estaba ‘fuera de servicio’, de vuelta a casa en el Mundo de Harlan. Pero con el tiempo, habría perdido su apego a él, supongo (y también envejecería

por el Cuerpo de Emisarios (quizás clones del propio Kovacs) y otras adquiridas por él, una vez que es dado de baja. Al principio de *Carbono modificado*, cuando contempla su nuevo rostro en el espejo, Kovacs observa que «Esta es siempre la parte más difícil. Llevo casi dos décadas haciéndolo, y todavía me estremece mirar en el cristal y ver a un completo desconocido devolviéndome la mirada» (AC 13). El extraño resulta ser, como he comentado, el oficial de policía Elias Ryker, que cumple condena en su pila. Al escoger esta funda, el empleador de Kovacs, Bancroft, tiene la intención de irritar a la detective Kristin Ortega, la novia de Ryker, por desestimar su propio caso de asesinato. Kovacs, que desconoce la situación, no se percata de que Ortega lo ayuda luchando por ocultar su desesperación por la posible pérdida del cuerpo de Ryker. El cuerpo de este hombre está modificado para el combate, aunque no se aclara si es un antiguo soldado; cabe la posibilidad de que Morgan simplemente necesitara darle credibilidad a los arrebatos violentos de Kovacs, quien, por ejemplo, mata a diecisiete empleados de la clínica donde es torturado. Si hubiera sido decantado en un cuerpo ordinario, su acondicionamiento como Emisario podría haber destruido la funda, un tema extrañamente ignorado en la trilogía.

De modo incongruente, Morgan hace que Kovacs reaccione al atractivo sexual de Miriam Bancroft tan pronto como la conoce, enfundado en el cuerpo de Ryker, aduciendo que los cuerpos almacenados siguen segregando hormonas sexuales. En cambio, no percibe la tensión corporal de Ortega y solo se siente atraído por ella una vez conoce la situación de Ryker. Durante la escena de sexo con la detective, que ella incita por celos al saber del encuentro con Miriam, Kovacs se siente disgustado al ver en el espejo los cuerpos de Ryker y Ortega, «retorciéndose el uno contra el otro como los amantes reunidos de una epopeya atemporal» (AC 313), como si fuera mero testigo y no participe. Al no saber con certeza si la ya difunta Kawahara ha devuelto la pila de Sarah al Mundo de Harlan, como prometió hacer, Kovacs empieza a sentirse enamorado de Ortega. No obstante, en uno de sus característicos gestos caballerescos, decide abandonar la Tierra tras ayudar a la detective a recuperar el cuerpo y la pila de Ryker para continuar su relación.

En el último segmento de *Carbono modificado* Kovacs copia su propia pila cortical para engañar a Kawahara y así entrar en su guarida. Usa para este propósito una funda de combate marca Khumalo, similar a la llevaba cuando conoció a Sarah. Kovacs se maravilla ante esta funda («Nunca, ni siquiera durante mi tiempo en el Cuerpo de Emisarios, había usado algo así», AC 401), describiéndola con admiración rayana en lo autoerótico, con nostalgia por su propio cuerpo perdido:

inoportunamente). Para cuando lo conocemos a la edad subjetiva de cuarenta y un años, ¡ya habría desaparecido, vendido, intercambiado, tal vez dañado y liquidado por partes!».

Capítulo 3. De cuerpo en cuerpo

Esbelto, de aspecto duro y moreno, con los ojos japoneses delicadamente alzados sobre el estante de los pómulos imposiblemente altos, una melena gruesa y lisa de cabello impenetrablemente negro (...). Graciosamente flexible con las largas manos de un artista, pero con músculos para el combate rápido.

(...)

Era como verme bajo un cristal. El yo que había construido en algún lugar de las bobinas de la memoria que se remontan a la infancia. De repente me vi, exiliado en carne blanca, en el lado equivocado del espejo. (AC 229)

Esta tecnofunda ninja es destruida por la bomba que Kovacs usa para matar a Kawahara, de modo que cuando abandona la Tierra con el abundante dinero que le abona Bancroft debe comprar otra nueva. Kovacs, en suma, solo existe en forma de datos transmitidos de cuerpo a cuerpo, de funda en funda, al carecer de un cuerpo propio y por lo tanto puede ser descrito como un espectro o fantasma. La mayoría de las personas, explica él en *Carbono modificado*, solo soportan un re-enfundado, optando por quedar almacenados en su pila tras envejecer con su segundo cuerpo, siendo recuperados para ocasiones familiares o similares hasta que se dan por vencidos. La élite, como Laurens y Miriam Bancroft, viven durante siglos ocupando nuevos cuerpos juveniles una vez que aparecen los signos de envejecimiento. Todo el mundo es un espectro en el universo de Kovacs, aunque pocos individuos, en su mayoría antiguos Emisarios con antecedentes penales como él, combinan largas etapas de almacenamiento con múltiples re-enfundados.

Tras el intervalo de treinta años entre *Carbono modificado* y *Ángeles rotos*, Kovacs reaparece con una funda de combate afrocaribeña de Khumalo Biosystems, proporcionada por la milicia de Isaac Carrera. Esta funda ha sido dañada en combate y, aunque no sana por completo, Kovacs rechaza la oferta de una funda de combate maorí resistente a la radiación, con el razonamiento de que es de calidad inferior. En esta novela, Kovacs deserta de las fuerzas de Carrera para ayudar a abrir un portal que conduce a una nave estelar marciana de inmenso valor. Necesitando un patrocinador corporativo para la cara aventura, elige a Matthias Hand de la compañía Mandrake, quien le financia un escuadrón de combate. Este es adquirido en el mercado negro dirigido por un tal Semetaire, que se presenta como una especie de sacerdote vudú. Hand y Kovacs le compran a este hombre cinco kilos de pilas corticales pertenecientes a soldados que ya nadie quiere re-enfundar. Una vez seleccionados, los miembros del escuadrón son decantados en las ya mencionadas fundas maoríes.

En las entrevistas de trabajo virtuales, los soldados muertos aparecen con sus propios rostros y cuerpos, lo que plantea la duda de si cuando está en un

entorno virtual Kovacs también aparece como su yo original.⁶ Este es un punto relevante en relación con la ambigua dinámica del deseo en la trilogía. En *Carbono modificado* Miriam usa su bello cuerpo para seducir a Kovacs suponiendo que así abandonará el caso de su marido, sabiendo que su cuerpo es el de Ryker; por su parte, Ortega usa a Kovacs para tener relaciones sexuales con el cuerpo de su propio novio. Es más complicado comprender si en *Ángeles rotos* Tanya se siente atraída por el cuerpo afrocaribeño de Kovacs o por su personalidad, o qué papel desempeña la hermosa funda deportiva de Eishundo Organics que Kovacs lleva en sus encuentros con Nadia, Sylvie y Virginia. Esta última, que tiene relaciones sexuales virtuales y personales con Kovacs, reconoce su atracción por él desde la lejana época cuando fue su aprendiz de Emisario, una atracción que el joven Takeshi correspondía. Con todo, cuando al fin satisfacen ese deseo, ninguno de los dos lleva la funda que lo originó. Para Morgan, «lo que sucede entre Vidaura y Kovacs es algo que ha trascendido el yo físico específico que eran cuando se conocieron, y hay que tener en cuenta que es probable que se hayan visto en más de una versión, sea virtual o funda, durante el entrenamiento y (tal vez) su despliegue militar».⁷

La sexualidad, así pues, parece ser un mejor indicador que la violencia para entender quién es Kovacs como hombre espectral, aunque la escena que revela con más claridad su naturaleza es sin duda la conversación íntima con Vidaura en *Furias desatadas* en la que admite haber causado una masacre entre los vecinos de Sarah. Él se defiende argumentando que, como Emisarios, él y Vidaura han cometido atrocidades mucho peores, pero ella se siente consternada y decepcionada por su decisión de continuar con la sangrienta venganza y critica a Kovacs por tomar un camino que solo puede conducir a la pérdida de su autoestima y a su autodestrucción. Más tarde, cuando Kovacs conoce por casualidad al hijo de dos de sus víctimas más inocentes, comprende al fin que su fría venganza no trae satisfacción alguna y además lo está destruyendo.

En ese momento, Kovacs aun lleva consigo una selección de pilas corticales correspondientes a los ejecutores de Sarah, con la intención de decantarlas en los cuerpos de una manada de feroces panteras utilizadas en peleas ilegales. El cruel y absurdo plan da una idea precisa de lo perturbado que está Kovacs y de lo incapaz que es de procesar su dolor y su rabia. Si cesa en su empeño no es solo por la conversación con el hijo de sus víctimas, sino por su

⁶ En la misma conversación por correo electrónico (27 de marzo de 2024), Morgan señaló que «la suposición es que las realidades virtuales te recrean tal y como eres físicamente en el momento de entrar en ellas». En *Ángeles rotos*, aclaró Morgan, Kovacs aparece en entorno donde practica sexo virtual, «con la funda que ha estado usando durante los últimos años, como miembro de la milicia mercenaria de Carrera, pero se ha dejado ir un poco, así que Tanya usa la magia del sistema operativo para mejorarlo un poco, deshacerse de su tripa, etc.».

⁷ Cito la misma conversación que en notas anteriores.

descubrimiento de que «Una vez que los clérigos estaban muertos y revestidos de carne de pantera, la apreciación de su sufrimiento se transformaba en una comprensión intelectual fría e insatisfactoriamente distante» (WF 452). Cuando Kovacs especula que «Tal vez el núcleo de su consciencia humana había desaparecido hacía ya mucho tiempo, devorado hasta convertirse en una locura negra y vocinglera en cuestión de días» (WF 452), parece estar aludiendo a su propia locura en ciernes. Solo el sentido común de Vidaura y la revelación de Sylvie de que puede acceder a la IA marciana (que puede ser usada para localizar la pila de Sarah) rehumanizan a Kovacs y lo convierten por fin en un hombre esperanzado, si bien su existencia espectral no podrá continuar sin nuevas fundas.

Conclusión

Takeshi Kovacs es un superviviente espectral, un hombre separado de su propio cuerpo en su juventud, que encuentra en cada funda consecutiva un hogar para una mente que ya no es del todo humana debido a su condicionamiento como Emisario y a las experiencias traumáticas vividas como soldado y como criminal. Esta situación no solo afecta a los Emisarios masculinos, y es Virginia Vidaura, una mujer, quien expresa las profundas dudas sobre su naturaleza. En una conversación postcoital, ella comparte estas dudas con Kovacs, comparándolos a ambos con su novio Jack y su pandilla. Takeshi responde con su habitual suficiencia y ligereza:

—¿Alguna vez te lo has preguntado?— me interpeló. —¿Si es que aun somos realmente humanos?

—¿Como Emisarios? —Me encogí de hombros. —Trato de no creer en la mierda estándar de tiembla-tiembla-que-viene-el-posthumano, si eso es lo que quieres decir. ¿Por qué?

—No lo sé. —Sacudió la cabeza con irritación. —Sí, me jode que sea estúpido, lo sé. Pero a veces hablo con Jack y los demás, y es como si fueran una puta especie diferente a mí.

(WF 455)

Los posthumanos (o, más bien, los transhumanos) no toman el universo porque ningún Emisario puede transmitir sus modificaciones a sus hijos al ser estériles; son tan solo una construcción artificial que sirve los propósitos militares represivos del Protectorado de la ONU. Morgan, quien improvisó la trilogía ya que originalmente no tenía planes de escribir una secuela de *Carbono*

modificado, afirma no saber cómo podría evolucionar Kovacs.⁸ Dado el final de la trilogía, si alguna vez se publica una nueva secuela, el autor tendrá que aclarar si su amargado antihéroe logra encontrar a Sarah y a su hija, para darse así la oportunidad de convertirse en un improbable hombre de familia, tal vez en un renovado Mundo de Harlan conquistado para la gente común por la revolución neoquellista con su colaboración. Tal vez para una última ronda de vida. Como comenta Kovacs, según he señalado, pocas personas tienen la energía para reenfundarse más de dos veces, ya que se necesita «un cierto tipo de persona para seguir adelante, para *querer* seguir adelante, vida tras vida, funda tras funda» (AC 69, énfasis original). Kovacs se convierte con el tiempo en ese tipo de persona, tal vez para su propia sorpresa (e incluso la del autor), pero a pesar de sus muchos años todavía necesita reconocer sus peores defectos y aprovechar al máximo su vena rebelde y sus impulsos caballerescos y de buen samaritano, y así gozar de una vida menos espectral como hombre.

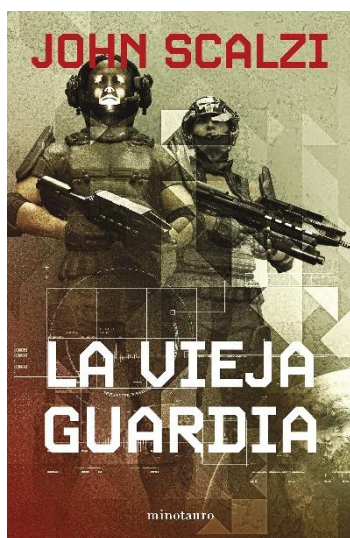
⁸ Como escribió en su correspondencia por correo electrónico conmigo (27 de marzo de 2024): «Si hubiera tenido más dificultades para ganar dinero, podría haber terminado escribiendo unas cuantas novelas más sobre Kovacs por las ganancias seguras que ofrecen, ¡demonios, todavía podría! ¡Nunca se sabe!— ¿Y quién sabe a dónde podría haber llevado esto al personaje?».

CAPÍTULO 4

El hombre doméstico: la serie *La vieja guardia* de John Scalzi

A la sombra de Heinlein: lecciones y desacuerdos

John Scalzi (n. 1969, Fairfield, California) ha acumulado un buen número de premios y nominaciones, comenzando con el John W. Campbell al Mejor Escritor Novel de 2005 por su primera novela *La vieja guardia*, y es sin duda un escritor popular. Sin embargo, en comparación con la producción de otros autores analizados en el presente volumen, su ciencia ficción no es en especial sofisticada (tal vez esa es la base misma de su éxito). La obra más conocida de Scalzi —la serie de ciencia ficción militar que examino en este capítulo, compuesta por *La vieja guardia* (2005), *Las Brigadas Fantasma* (2006), *La colonia*



perdida (2007), *La historia de Zoe* (2008), *La humanidad dividida* (2013), y *El final de todas las cosas* (2015)— ofrece un debate sobre la colonización espacial de enorme potencial, pero este se desperdicia en última instancia por una caracterización de los personajes demasiado pobre, una dependencia constante del diálogo ocurrente en lugar de inteligente, y un descuido de la descripción corporal y psicológica que anula las diferencias entre las diversas especies alienígenas. Además, Scalzi incurre en decisiones autorales cuestionables al abandonar a su protagonista, John Perry, al final de *La colonia perdida* y al usar *La historia de Zoe* para volver a contar la

misma trama de esta novela anterior desde el punto de vista de la hija adoptiva de Perry, al parecer para atraer al público juvenil y cubrir algunos huecos de la trama.

Scalzi supone que, en un futuro no especificado, posiblemente el siglo XXII, la Unión Colonial mantiene a la Tierra ajena al progreso de la colonización galáctica, facilitada por el descubrimiento de los impulsores de salto, con la excusa de que el planeta natal de la humanidad podría quedar contaminado por un virus alienígena mortal si se permite la interacción con las colonias. Refiriéndose a la colonización real, Smith y Davies señalan que «como problema a largo plazo, la enfermedad es mucho más alarmante que los alienígenas, los meteoritos espaciales e incluso los sabotajes que según la versión hollywoodense

del futuro humano en el espacio deberían preocuparnos» (253-54). Sin embargo, en la saga de Scalzi, el esfuerzo expansionista de la UC se ve obstaculizado por las muchas especies alienígenas que reclaman los mismos planetas que los humanos desean colonizar, ya sea como habitantes indígenas o como colonizadores igualmente codiciosos. La UC depende, por lo tanto, de sus Fuerzas de Defensa Colonial (FDC) para luchar contra los alienígenas, pero también para apagar toda posible rebelión independentista en las colonias humanas, al tiempo que controla los asentamientos humanos libres que rechazan su autoridad. Scalzi nunca explica quién gobierna la UC ni cómo se constituyó, pero parece ser una de las «*redes de poder* transnacionales» que ya están surgiendo hoy en día para reemplazar a los estados (Cerny 4, énfasis original). La UC aparece después de una guerra internacional, en la que Estados Unidos utiliza armas nucleares contra la India. Por este crimen, las colonias están pobladas solo por ciudadanos de naciones pacifistas, en su mayoría de color. Los ciudadanos estadounidenses solo pueden participar en la UC ofreciéndose como voluntarios para unirse a las FDC a la edad de setenta y cinco años, como hace John Perry al comienzo de *La vieja guardia*, con la esperanza de que su cuerpo será regenerado para combatir y así podrá evitar morir de vejez.

Peleg advierte en relación con otras dos novelas de Scalzi, la dickiana *El sueño del androide* (2006) y la obra inspirada por *Star Trek Camisas rojas* (2013), que a Scalzi le gusta emplear «La estafa, el acto manipulador, tal vez incluso malicioso, para romper las expectativas» (177), atrayendo a sus lectores con títulos prometedores «no respaldados por el contenido del texto» (177). Perry pronto descubre, como todos los reclutas ancianos masculinos y femeninos, que la UC solo está interesada en el contenido de sus cerebros maduros y experimentados, que se transfieren a un autoclon juvenil, enriquecido con una serie de elementos que incluyen la sangre antibiótica SmartBlood, el ordenador cerebral BrainPal que vincula a todos los soldados y la piel verde que usa clorofila como fuente de energía (y de paso elimina toda alusión al origen racial y étnico de los soldados). De este modo, el proceso de envejecimiento queda borrado de las novelas, por mucho que Perry o amigos suyos como Harry Wilson se refieran a su edad real para sorprender a sus nuevas amistades. Armengol ha señalado que «no solo el envejecimiento es una preocupación central para los hombres, sino que además sus acercamientos al tema suelen ser más complejos y variados de lo que generalmente se ha asumido» (363). Scalzi, sin embargo, defrauda cualquier esperanza de que su obra contenga un mensaje significativo sobre los hombres blancos estadounidenses mayores como Perry o Wilson, a menos que el mensaje sea que se sienten tan incómodos con el proceso natural de envejecer que preferirían convertirse en soldados posthumanos.

Refiriéndose específicamente a la ficción especulativa y a la ciencia ficción, Falcus y Oró-Piqueras señalan que «como géneros íntimamente relacionados con el tiempo, siempre han abordado cuestiones tales como la

longevidad/inmortalidad, el deterioro corporal y el rejuvenecimiento (posthumano), el curso de la vida, el control demográfico y, de modo más amplio, el futuro humano y planetario»; al hacerlo, «han perturbado y tranquilizado sucesivamente a sus lectores» (1). La transformación de Perry puede ser tranquilizadora para cualquier hombre maduro o anciano que lea la serie de Scalzi, pero como lectora (madura) me preocupa no solo la propuesta edadista de Scalzi, sino también la otra variedad de soldados en su serie, las Fuerzas Especiales de las FDC o «Brigadas Fantasma», individuos nacidos en cuerpos adultos creados a partir del ADN de reclutas ancianos que murieron antes de que pudieran ser llamados a filas. Jane Sagan, creada a partir del ADN de la difunta esposa de Perry, Kathy, sin su permiso ni el conocimiento de su viudo, tiene solo seis años cuando conoce a Perry, con quien finalmente se casa. Scalzi supone que los soldados transhumanos de las Fuerzas Especiales maduran con asombrosa rapidez, por lo que Jane es mentalmente una veinteañera. No obstante, el hecho es que Perry, de setenta y cinco años, termina enamorándose de una versión rejuvenecida de su anciana esposa que técnicamente todavía es una niña pequeña. Quizás haya mucho que considerar en la serie sobre la edad y la masculinidad, pero no en el sentido positivo señalado por Armengol o Falcus y Oró-Piqueras.

La afición por inspirarse en otros textos que subraya Peleg también vincula a Scalzi con Robert Heinlein, cuya novela *Tropas del espacio* (1959) ejerce una obvia influencia sobre *La vieja guardia*, como el propio Scalzi ha reconocido. En un post de su blog pionero *Whatever* (iniciado en 1998) titulado «Lessons from Heinlein» (22 de junio de 2008), Scalzi describe su primera novela como «un clásico cuento juvenil», en la línea de Heinlein, «solo que con un hombre de 75 años como héroe». También describe las cuatro lecciones de «la teoría de los personajes de Heinlein»: 1. Tus personajes no existen para la historia; tu historia existe para tus personajes; 2. Haz espacio en tus personajes para tu lector; 3. Haz que tus personajes hablen como habla la gente y 4. Haz que tus personajes actúen como actúan las personas (mayúsculas originales). Estas reglas suponen que Scalzi apunta a un tipo de caracterización naturalista, si bien el problema es que reduce a sus lectores y a sus personajes a un conjunto de rasgos de personalidad más bien básicos. Las personas y los alienígenas de Scalzi interactúan con intensidad, pero carecen de margen para la introspección. Si Perry es la única excepción (moderada) a esta regla, es porque de lo contrario su voz narrativa en primera persona en *La vieja guardia* y *La colonia perdida* se desmoronaría.

Perry está acompañado en la serie de Scalzi por otros personajes masculinos de peso, aunque podría afirmarse que es el principal. Su compañero de reclutamiento y amigo Harry Wilson aparece en *Las Brigadas Fantasma*, *La humanidad dividida* y *El final de todas las cosas* como un personaje secundario principal. *Las Brigadas Fantasma* se centra en gran parte en el soldado de las

Fuerzas Especiales de las FDC Jared Dirac, un hombre clonado del científico Charles Boutin para evitar que este traicione a la humanidad ante los enemigos de la UC. El General Gau, un miembro de la especie Vreen y el líder del Cónclave que reúne a las 412 especies que se oponen a la colonización y a la UC, es otra figura masculina prominente en *La colonia perdida* y *La humanidad dividida*. Con todo, John Perry es de particular interés como esposo y padre idealizado, ya que pocos personajes interpretan esos papeles en todo el género de la ciencia ficción. Lampton ha observado que

hay una cosa sobre la que [Scalzi] escribe de manera mucho más efectiva que Heinlein: el amor. Y no el intenso amor romántico y sexual de los jóvenes (...), sino el amor de compañerismo más profundo de las parejas casadas, un tema que no se explora a menudo en la ciencia ficción, al menos no de la manera conmovedora en que Scalzi lo explora. (...) Sin ese tema, Scalzi sería solo un muy buen clon de Heinlein, que no es necesariamente algo malo, pero con este se convierte en mucho más. (en línea)

Siguiendo a Lampton, me centro en la masculinidad doméstica de Perry, aunque aviso que las posiciones autorales progresistas pueden respaldar paradójicamente posiciones en apariencia conservadoras sobre el género y viceversa.

Entre otros críticos, Gleason presenta a Heinlein como un hombre de derechas, pero también como un «iconoclasta sexual» (en línea) que fue fundamental para inspirar la liberación sexual de Estados Unidos con novelas como *Forastero en tierra extraña* (1961), *La luna es una cruel amante* (1966), *Time Enough for Love* (1973) y *Friday* (1982), además de una tumultuosa vida sexual que incluyó sus tres matrimonios abiertos. El «giro a la derecha» de Heinlein, agrega Gleason, «reforzó la noción de que la libertad sexual debe ser protegida como un derecho privado»; además, Heinlein rechazó rotundamente la monogamia, siendo uno de los primeros defensores de lo que hoy llamamos poliamor. En el ya citado post «Lessons from Heinlein», Scalzi comenta las «lecciones desencaminadas» que deberían evitarse, en tono mucho menos tolerante:

Una de las desgracias de la ciencia ficción es que lo que mucha gente admira de Heinlein es la preferencia de este hombre por la ‘ciencia ficción dura’ y su libertarismo poliamoroso. Pocos de los escritores que intentan replicar estos aspectos del corpus de Heinlein lo hacen muy bien, y de hecho, con el último de estos temas, el propio Heinlein tenía una tendencia a exagerar. En cualquier caso, no a todo el mundo le gusta leer (o escribir) ciencia ficción dura o el *libertarismo poliamoroso*. (en línea, énfasis añadido)

Scalzi se ha mostrado a menudo como un feminista y aliado LGTBQ+, pero a pesar de sus credenciales progresistas, y tal vez por su trayectoria personal, en la serie de *La vieja guardia* se presenta como un defensor del matrimonio heteronormativo tradicional. Incluso es posible leer la familia formada por John Perry, Jane Sagan y su hija adoptiva Zoe Boutin, como una proyección fantástica de la feliz vida familiar de Scalzi. Esta hipótesis no es pura especulación si consideramos que en los agradecimientos en *La colonia perdida* Scalzi menciona a su esposa Kristine y observa que «la inteligencia, la fuerza y el carácter personal de Jane se basan en la inteligencia, la fuerza y el carácter personal de mi propia esposa» (323). Del mismo modo, en los agradecimientos en *La historia de Zoe* Scalzi comenta que, aunque su hija Atenea, de nueve años, era entonces bastante más joven que la adolescente Zoe, y no inspiró directamente el personaje, «muchas de las cualidades de Atenea son evidentes en Zoe, incluyendo algo de su sentido del humor y su consciencia de quién es en el mundo» (335).

A continuación, paso a estudiar la masculinidad doméstica de Perry y su transformación de eficaz soldado de las FDC en defensor de la paz galáctica, cambio que acontece precisamente por la importancia que concede al matrimonio y a la familia.

El esposo amoroso y el renacer de la difunta esposa

La vieja guardia narra, en esencia, cómo se conocen John Perry y Jane Sagan, mientras que *La colonia perdida* relata un episodio crucial en su feliz vida matrimonial. En la novela intermedia, *Las Brigadas Fantasma*, Perry solo está presente en los recuerdos de Jane como el hombre cariñoso del que se enamoró dos años antes, pero que ya no forma parte de su vida, excepto por una vaga promesa de una vida futura juntos. Cuando conoce a Zoe Boutin, de ocho años, y se entera de la existencia del Cónclave de Gau, un secreto que la UC ha estado ocultando por temor a que los colonos quieran unirse a esta alianza, su superior, el general Szilard, consigue que Jane sea despedida con honores en lugar de sufrir una ejecución sumaria. El trato que él ofrece a cambio del leal silencio de Jane es una nueva vida con Perry y Zoe, actuando así como casamentero y agente de adopción al mismo tiempo. No hay ninguna pedida de mano romántica, y cuando Zoe recibe la oferta de un nuevo hogar, esta proviene solo de Jane, quien, en ese momento, ni siquiera ha visto de nuevo a John. Cuando la pareja reaparece en *La colonia perdida* unos



siete años después, Zoe ya es una adolescente, técnicamente mayor que su madre de nueve años. Jane y su esposo John, de noventa, llevan cuerpos clonados humanos estándar (de piel blanca en lugar de verde) sin elementos extras. El anuncio de Jane de su embarazo al final de esta novela subraya la heteronormatividad de la familia y la promesa de su futura felicidad en la Tierra.

La novela *La vieja guardia* es un romance enmarcado por el recuerdo de la difunta esposa de Perry, Kathy. Comienza con la visita de él a la tumba de ella, ocho años después de su muerte, el día en que Perry cumple setenta y cinco años y se pone a disposición de las FDC. La novela termina con él recordando ese día y cómo encontró a Kathy de nuevo «en una mujer que era por completo su propia persona» (OMW 347), ya que Jane Sagan no es tan solo un clon. Perry expresa sus esperanzas de reencontrarse con Jane después de retirarse como soldado «porque sé que ella me espera, en otra vida diferente» (347). La aventura al estilo Heinlein apunta, como se puede ver, al nuevo matrimonio del viudo John con, básicamente, la misma mujer, en lugar de a una victoria militar contra los alienígenas, aunque la acción militar también juega un papel en la historia de amor.

Kathy y John llevaban casados cuarenta y dos años cuando ella murió de un derrame cerebral, después de que ambos se alistaran en las FDC a los sesenta y cinco años. Su hijo treintañero, Charlie, es el alcalde de la pequeña ciudad de Ohio donde los Perry han pasado toda su vida de casados (John era redactor publicitario, Kathy ama de casa). La oportunidad de al fin unirse al ejército después de una década de espera libera a John, ya que odia «haberme convertido en uno de esos ancianos que visita un cementerio para estar con su esposa muerta» (OMW 5). Él quiere evitar envejecer en la Tierra, donde el progreso médico no ha prolongado la esperanza de vida más allá de los noventa años. Al presentarse ante las FDC, John acepta su muerte legal como ciudadano estadounidense, cambio que no parece preocuparle. Tampoco le preocupa que la UC obligue a los veteranos retirados a convertirse en colonos sin jamás regresar a la Tierra, pese a que esta norma significa cortar los lazos con Charlie y su familia. Perry, que reconoce haber sido un padre poco entregado, se considera por encima de todo un buen marido. Este desinterés en la paternidad (y en su nieto Adam) contrasta con su posterior paternidad afectuosa con Zoe, aunque al menos John afirma sobre Charlie que «nos dijimos adiós bien y con amor, que es lo que uno desea entre padres e hijos» (OMW 23).

Scalzi no menciona el sexo en el folleto que Perry recibe (su nuevo cuerpo es un Defender Serie XII, modelo Hércules con ADN animal y alienígena, y nanorrobótica), excepto para señalar que los soldados de las FDC son estériles; al parecer la UC no quiere bebés en las fuerzas armadas. Cuando John Perry y los otros nuevos reclutas descubren sus nuevos cuerpos clonados posthumanos, de unos veinticinco años, se lanzan a explorar su sexualidad rejuvenecida. Perry se maravilla al verse mucho más atlético de lo que nunca fue en su juventud y su

nueva propiocepción desencadena una exploración ciertamente erótica de su joven cuerpo musculoso. Pronto, los nuevos reclutas comienzan a mantener relaciones sexuales orgiásticas entre ellos, aunque Scalzi no describe ninguna escena. El círculo de Perry incluye a un personaje gay,¹ Alan, aunque no se detalla su actividad sexual (solo se dice que Alan participa en tríos, que no incluyen a Perry). Los dos hombres son asignados al mismo escuadrón, con Perry como líder y Alan como su segundo al mando, y se convierten en amigos, pero al autor elimina a Alan en combate, sin introducir ningún otro hombre gay (o persona LGTBQ+) en el resto de la serie.

Las orgías, que la Unión Colonial fomenta para aumentar los lazos entre sus soldados, hacen que John sienta, paradójicamente, nostalgia por su monógama vida matrimonial. Según informa, Kathy decidió que ambos debían unirse a las FDC, a pesar de ser pacifistas, por aliviar la depresión de su marido, fruto de su envejecimiento. Al ser Kathy un año más joven, ella y su esposo no podían alistarse juntos, pero su naturaleza romántica se hace evidente cuando Perry afirma que ella confiaba en que «me encontraría de nuevo y me arrastraría al altar como lo había hecho antes» (*OMW* 107). De esta manera, se prepara el terreno para la reaparición de Kathy como Jane. Antes de que suceda, Perry recuerda a Kathy en una conversación clave con sus compañeros reclutas sobre lo que más extrañan de la Tierra. A diferencia de quienes desean olvidar sus vidas pasadas, Perry echa de menos la «comodidad» del matrimonio. Angustiado por su peligrosa nueva vida, Perry echa de menos la «seguridad y ese tipo de conexión con alguien. (...) Echo de menos significar algo para alguien, disfrutar de esa parte de ser humano» (217).

Jane Sagan aparece por primera vez en la Batalla de Coral contra los *Raey*, una especie alienígena muy hostil aficionada a la carne humana. La UC gestiona mal este enfrentamiento y pierde a todos los soldados ordinarios de las FDC, necesitando la colaboración de las Fuerzas Especiales para rescatar al único superviviente: John Perry. Gravemente herido, Perry es salvado por un soldado que parece ser Kathy: «Lloro. Sé que estoy muerto. No me importa. (...) Estoy en otro universo» (*OMW* 240). Durante su recuperación, el amigo de Perry, Harry Wilson, le explica que las «Brigadas Fantasma» son soldados transhumanos ultra-mejorados hechos del ADN de reclutas que murieron antes de ser llamados a filas. Perry intuye que su salvadora ha sido construida usando el ADN de Kathy, aunque admite que hay diferencias debidas a la edad y a las manipulaciones genéticas sufridas por la soldado. De modo imprudente (y

¹ El Sargento Mayor Ruiz afirma que las FDC no tienen prejuicios contra los homosexuales ya que «algunos de los mejores soldados de la historia eran homosexuales» (*OMW* 134). Aun así, hace gala de una visión muy estereotipada de los hombres gays cuando advierte que «eligen los momentos más jodidos para confesarse» (134), aludiendo a las tres ocasiones en las que un compañero de escuadrón gay le ha declarado su amor en pleno combate.

egoísta), Perry le envía a esta mujer, que se presenta como Jane Sagan, la foto de su boda. Enojada y ofuscada por su extraña afirmación de que el ADN de Kathy es parte básica de su cuerpo, Jane ataca a Perry, rompiéndole las costillas. Sin embargo, la arriesgada estrategia de cortejo funciona ya que Jane se disculpa, iniciando así la historia de amor. Como Jane explica, ella y sus compañeros de las Fuerzas Especiales saben que están hechos de uno (o más) ancestros fallecidos, pero no se les permite investigar sus identidades. Irritada por el apego romántico de Perry a Kathy, Jane le pide detalles de su historia de amor, una conversación que termina alejándola por el momento:

—¿Cuánto la querías? —preguntó Jane.— Tu esposa. Kathy. Cuando las personas están casadas durante mucho tiempo, tal vez permanecen juntas por costumbre.

—A veces sí —dije—. Pero yo la quería mucho. Todo el tiempo que estuvimos casados. Aún la amo.

(OMW 272)

Intentado satisfacer su curiosidad, Jane logra que Perry, para entonces un héroe de guerra, sea transferido a su propio escuadrón de las Fuerzas Especiales, a pesar de que los soldados comunes como él tienen capacidades muy inferiores a las de las Brigadas Fantasma. Scalzi utiliza la curiosidad de Jane para proporcionar más información sobre Kathy, a quien Perry conoció, según recuerda, cuando ambos tenían seis años. Aunque su romance no es nada extraordinario (se hicieron novios en la escuela secundaria, se casaron jóvenes, ambos fueron infieles una vez), Perry se aseguró de que «lo último que ella oyó fueran mis palabras diciéndole cuánto la amaba» (OMW 303). Su siguiente conversación es menos plácida, ya que Perry muestra poca empatía por la confusión y la ira de Jane. Los soldados de las Fuerzas Especiales, explica una furiosa Jane, «sabemos que somos el monstruo de Frankenstein» (321), por lo que a menudo «imaginamos la persona que podríamos haber sido» (322). Su angustia mental es en este punto insoportable porque está empezando a aceptar que es Kathy: «La parte humana de mí es la misma que había en ella. Lo único que me falta son los recuerdos. Lo único que me falta es toda mi otra vida» (323). Jane necesita a John porque solo él sabe quién es de verdad en el presente y en el pasado, si bien su incipiente romance progresa con lentitud porque ambos son soldados a las órdenes de otras personas. Cuando ella menciona que podría retirarse, aunque casi ningún soldado de las Fuerzas Especiales se retira, Perry le propone iniciar una vida juntos en una granja, tal vez porque a Kathy no le gustaban las plantas y él quiere una vida diferente con Jane. Juzgando este plan como una fantasía, Jane solo promete tomar la propuesta en consideración.

Scalzi inserta otra batalla en la historia de amor al decidir darle a Perry la oportunidad de devolver el favor y rescatar a Jane. Este giro es decepcionante

porque, aunque tanto el autor como el personaje admiran a Jane, aun así se la coloca en una posición de vulnerabilidad como damisela en apuros tan solo para subrayar la virilidad de Perry. Cuando Jane recupera la conciencia después de ser herida en la cabeza por unos cascotes, afirma que Kathy le ha hablado: «Me dijo que debería ir a cultivar plantas contigo» (OMW 344). Perry recibe una medalla por rescatar a Jane del campo de batalla, pero los dos reciben diferentes misiones y pierden el contacto. El Mayor Perry es exhibido con gran demagogia en las colonias «como el último héroe de las FDC, mostrando a los colonos cómo las Fuerzas de Defensa Colonial ¡están luchando por USTEDES!» (348, mayúsculas originales) y realiza otras tareas de retaguardia a la espera de ser llamado de nuevo al frente porque «en esta vida, soy un soldado» (349). Esta etapa acaba cuando Jane le envía la postal de una granja y una invitación romántica para que se una a ella a su debido tiempo:

«Una parte de mí fue una vez alguien a quien amabas (...). Creo que esa parte de mí quiere ser amada por ti de nuevo, y quiere que yo también te ame. No puedo ser ella. Puedo ser yo misma. Pero creo que podrías amarme si quisieras. Quiero que lo hagas. Ven a mí cuando puedas. Estaré aquí». (351, cursivas originales).

La vieja guardia tiene, así pues, un final romántico feliz, con Perry esperando reencontrarse con Jane para comenzar pronto una nueva vida en una colonia de la UC después de retirarse de las FCD, sin olvidar aún a Kathy.

El matrimonio, escribe Stephanie Coontz, «sigue siendo la más alta expresión de compromiso en nuestra cultura y va lleno de expectativas exigentes sobre la responsabilidad, la fidelidad y la intimidad» (309). Paradójicamente, observa la autora, el matrimonio se ha vuelto «más jovial, más amoroso y satisfactorio que nunca antes en la historia. Al mismo tiempo, es ahora opcional y más frágil» (306). Scalzi huye de la fragilidad y opta por hacer del matrimonio no solo el aspecto más sólido de la masculinidad doméstica de su protagonista en el pasado, con Kathy, sino también en el futuro, con Jane. Según el singular estudio que Patricia Monk realizó sobre el matrimonio en la ciencia ficción, que ella llama «gamos» para evitar cualquier connotación restrictiva religiosa o sociocultural, los autores pueden clasificarse como conservadores, radicales o mixtos dependiendo de las soluciones que proporcionan a los problemas matrimoniales. Los conservadores responden buscando cambios en el entorno, mientras que los radicales buscan cambios «en los propios seres humanos» (221). Monk concluye que «dadas las dificultades prácticas de cambiar el entorno de forma segura y rápida, y las dificultades éticas y psicológicas de cambiar a los seres humanos, el futuro del gamos sigue siendo imperfecto» (221). Scalzi acepta esta premisa, pero aun así sostiene que la verdadera identidad de John Perry como hombre es la del hombre casado pacífico y doméstico, y no la del soldado

soltero en guerra. Esta identidad central también condiciona el estilo de Perry como padre y como líder, y lo lleva a rebelarse contra la Unión Colonial. La nueva situación política interplanetaria que provoca como marido y padre interesado en un futuro pacífico altera a fondo el ambiente político entre las diversas especies, como explico a continuación.

La política colonial: hacia una masculinidad honorable

Una vez que Jane y John se reúnen y la adopción de Zoe se formaliza después de *Las Brigadas Fantasma* (sin que se narre ninguno de los dos eventos directamente), la familia Perry se traslada a la colonia de Huckleberry, poblada por personas de origen indio, donde John trabaja como defensor del pueblo y Jane como agente de la ley. La unidad familiar también incluye a dos alienígenas Obin, Hickory y Dickory, que actúan como guardaespaldas y compañeros de Zoe para honrar la gran ayuda que les brindó su padre. Los Obin, elevados a un estado de consciencia colectiva por los muy superiores Consu, dieron refugio a Charles Boutin y a la pequeña Zoe cuando él se rebeló contra la UC por haber permitido la destrucción de su colonia natal. Boutin, el genio científico detrás del BrainPal, artilugio indispensable para los soldados de la FCD, retorna el favor dándoles a cada Obin consciencia personal. Una vez que es eliminado por traidor (su clon de las Brigadas Fantasma Jared Dirac lo mata), su hija Zoe pasa a ser venerada con fanatismo por los Obin. La pertenencia de Hickory y Dickory a la familia Perry nunca se cuestiona, aunque su extraño aspecto asusta a la mayoría

de sus visitantes humanos. Los Obin, que son de género neutro, complementan la tarea de John y Jane como padres protectores, a entera satisfacción de Zoe.²

Esta dichosa vida doméstica se ve alterada en *La colonia perdida* cuando el general de las FDC Rybicki les ofrece a John y Jane empleos como líderes de Roanoke, un nuevo tipo de colonia de segunda generación poblada por colonos escogidos entre los diez planetas dominados por la UC. Desconcertado por el secretismo de la UC, John sabe entonces por boca de Jane de la existencia del Cónclave y que este ha prohibido a todas las especies continuar con la



² Aunque la niña no muestra ningún trauma por la pérdida de su padre (su madre Cheryl murió en un accidente cuando Zoe tenía cinco años), y acepta la explicación de John y Jane de que Charles Boutin era un traidor a la especie humana como aliado de los Rraey, la sombra de este hombre sigue presente en *La colonia perdida* y *La historia de Zoe* través de la vigilancia constante de los Obin, quienes, además, transmiten en directo a su planeta natal la vida de Zoe sin objeción aparente por parte de ella o sus padres.

colonización para así evitar las constantes guerras. Una vez en Roanoke, al ver que la colonia está aislada del resto y privada de toda tecnología digital, la pareja comprende con gran desazón que la UC tiene la intención de continuar su empresa colonial a espaldas del líder del Cónclave, el general Tarsem Gau. Cuando Gau aparece con 412 naves espaciales armadas, una por cada especie afiliada al Cónclave, amenazando con destruir Roanoke, la UC ya ha saboteado toda esta gran flota estelar, que es destruida.

Preocupado por las consecuencias de esta espantosa acción, Perry intenta prevenir a Gau, una acción por la que la UC lo considera un traidor. Esta acusación provoca un proceso de reflexión que lleva a Perry a desconfiar de las autoridades coloniales. Sabiendo que Roanoke va a ser atacada por uno de los rivales de Gau y temiendo que la UC no proteja la colonia, Perry envía a Zoe a pedir ayuda a Gau, formando así una alianza con este general de la especie Vreen. Una vez que Roanoke se salva, el siguiente paso de Perry es formar con Gau una nueva flota. Para disgusto de la UC, 412 naves espaciales comerciales alienígenas llegan entonces a la Tierra para informar a sus habitantes de las mentiras de la Unión Colonial y abrir relaciones diplomáticas y comerciales con el Cónclave. Esta atrevida acción altera por completo el equilibrio político en la galaxia, pero aunque el enfrentamiento entre la UC y el Cónclave de Gau continúa en *La humanidad dividida* y *El final de todas las cosas*, el arco narrativo de Perry se cierra con su regreso a la Tierra junto a Jane y Zoe, ambas recién llegadas al planeta, al final de *La colonia perdida*.

Scalzi dejó de narrar las vidas de John y Jane posiblemente porque no tiene una posición coherente con respecto a la colonización y el posthumanismo. Aunque válida la audaz derogación de Perry de las políticas de la UC con respecto a la Tierra y el Cónclave, Scalzi nunca se opone frontalmente a la Unión Colonial ni propone su eliminación. Continuar con el arco narrativo de Perry solo podría conducir al crecimiento del pacifista y anticolonial Cónclave con la membresía de la Tierra, pero la serie termina en *El final de todas las cosas* con la nueva líder del Cónclave, Hafte Sorvahl (nombrada después del sacrificio suicida de Gau para detener sus crisis internas), proponiendo un pacto de no agresión a la embajadora de la UC, Ode Abumwe, y a la delegada de la Tierra, Danielle Lowen. Scalzi elige a tres mujeres (o hembras, ya que Sorvahl es una alienígena Lalan) para detener la guerra, pero la UC sigue siendo ejerciendo un poder en extremo opaco, sin rendir cuentas a nadie. En cuanto al posthumanismo, aunque Scalzi defiende el derecho de los soldados transhumanos de las Fuerzas Especiales a ser considerados humanos de pleno, presenta al bebé de Jane tan solo como la culminación del romance entre ella y John. Dado que el general Szilard confirma que Jane era un «prototipo», un soldado de las Fuerzas Especiales «diseñado completamente a partir del genoma humano» (TLC 317), su bebé no representa una amenaza para la pureza del ADN humano a pesar del nacimiento frankensteiniano de la madre.

La serie de Scalzi replica el modelo según el cual entidades como la UC «recrean el mito de la Conquista del Oeste», ignorando con cierta ingenuidad la cuestión de cómo federaciones como el Cónclave podrían producir «una hibridación cultural y/o étnica» (Mateos-Aparicio 102). Blackmore, que clasifica a Scalzi (y a Richard Morgan) entre quienes desconfían de cómo «la tecnología extiende nuestros cuerpos y la guerra extiende la tecnología» (330), señala que Scalzi «ofrece héroes relativamente simpáticos y sin complicaciones que hacen lo que se les dice, [pero] en el último momento sugiere que esos soldados son las tropas de choque del colonialismo fascista» (338). Esta actitud ambigua desconcierta, posiblemente porque el propio Scalzi está desconcertado, a menos que oculte opiniones políticamente incorrectas. Como señala Grewell, desde el surgimiento de los estudios poscoloniales,³ hemos asumido inocentemente que la ciencia ficción se ha liberado del colonialismo cuando en realidad «los colonos galácticos aún siguen aquí» (39). McGrath defiende que «en lugar de glorificar la violencia, promover el patriotismo o impulsar un punto de vista político dogmático —como los críticos de *La vieja guardia* aducen— Scalzi ofrece una advertencia y una crítica contra las políticas de derecha que han visto a Estados Unidos envuelto en guerras imposibles de ganar» (en línea). Aun así, aunque la flota comercial de Perry es aplaudida en la serie, el propio héroe es apartado. Perry se ve reducido al papel doméstico de esposo y padre porque su rebeldía política tiene consecuencias ideológicas anticoloniales que Scalzi finalmente decide evitar.

La colonia perdida se centra más directamente que *La vieja guardia* en la masculinidad doméstica de John Perry como esposo y padre. Sin embargo, hay relativamente poco que comentar sobre estos papeles, ya que las tareas domésticas de Perry se despliegan en esta novela sobre todo en relación con la colonia que lidera. En cualquier caso, el romance triangular que incluye a la difunta esposa de John sigue siendo importante para Scalzi, hasta el punto de que la novela termina como *La vieja guardia* comienza, con una visita a la tumba de Kathy. La visita transcurre tras el peculiar reencuentro con el hijo de John, Charlie, y su familia, casi dos décadas después de que Perry dejara la Tierra, reunión que tiene éxito a pesar de «la conmoción que causa que yo parezca décadas más joven que él», indica Perry, y que «Jane se parezca tanto a su propia madre». *TLC* 318). La visita a la tumba de Kathy también funciona bien, a pesar de ser dolorosa:

³ Véanse Rieder en relación con el colonialismo y el surgimiento de la ciencia ficción, y Langer sobre el impacto del poscolonialismo en este género. La serie de Scalzi es a la vez colonial (después de todo, es ciencia ficción militar centrada en la guerra) y postcolonial, ya que los Otros alienígenas se resisten a la conquista a través del Cónclave. Scalzi, sin embargo, no presenta una sola especie alienígena digna de simpatía, con la excepción de los Obin.

(...) —No quería que te hiciera daño—, dijo Jane.

—No pasa nada— dije—. Se supone que debe doler. Y quería que la conocieras. Quería estar aquí cuando lo hicieras.

—Todavía la quieres—, dijo Jane, contemplando de nuevo la lápida.

—Sí— dije—. Espero que no te importe.

—Soy parte de ella—, dijo Jane. —Ella es parte de mí. Cuando la amas, me amas a mí. No me importa que sigas amándola. Espero que sí. Espero que siempre lo hagas.

(TLC 319)

El largo silencio consiguiente solo acaba cuando Jane anuncia su embarazo, tal vez para reclamar la atención de John y aliviar el control fantasmal de Kathy sobre él.

Zoe, que aún no ha entrado en la clásica rebelión adolescente, tiene una buena relación con sus padres adoptivos, aunque con algunos contratiempos. Jane muestra su alta consideración de la opinión de la niña al comunicarle la oferta de liderar la colonia de Roanoke, sabiendo que John no desea imponerles su decisión. Este respeto por los sentimientos de Zoe, sin embargo, contrasta con una cierta falta de empatía paternal cuando la chica pierde a su primer novio, Enzo, durante un ataque alienígena. Esta carencia se observa tanto en *La colonia perdida* como en *La historia de Zoe*. Superando con celeridad su superficial dolor, Zoe acepta la petición de su padre para que visite al general Gau. Dado que Hickory y Dickory quieren llevarse a Zoe lejos de Roanoke por su propia seguridad, Perry aprovecha la oportunidad para que Zoe avise a Gau de que el general Szilard ha descubierto un complot para asesinarlo. Perry explica a sus compañeros colonos que la UC considera a Roanoke prescindible, y por ello deben pedir ayuda a Gau, pero él y Jane son criticados como padres irresponsables que facilitan el uso de su hija como rehén por parte del Cónclave. En público, Jane defiende su decisión, pero en privado la cuestiona, aunque termina culpando a la situación en lugar de a su marido:

—Le dimos una opción *falsa*—, dijo Jane. —Nos pusimos frente a ella y le dimos la opción de arriesgar su propia vida o arriesgar la vida de todos sus conocidos, incluida la nuestra. No puedes decirme que era una buena opción.

—No lo es—dije—. Pero es la única que podíamos darle.

(TLC 266, énfasis original)

En el frente público, Perry lucha por establecer una buena relación con Manfred Trujillo, el líder colonial del planeta Eire que sugirió el establecimiento de Roanoke a la UC, esperando ser nombrado líder. Perry presenta a Man Trujillo como un personaje odioso, pero poco a poco se revela que no le guarda rencor

y que en realidad es un excelente asesor político. Kupperman observa que «la ciencia ficción moderna nos retorna al problema de la gestión de los emigrantes cuyas expectativas se ven frustradas y que pueden rechazar todo control, especialmente porque no tienen un hogar al que regresar» (107). En la serie de Scalzi, el problema se relaciona con las masculinidades inicialmente antagónicas de Perry y Trujillo. En última instancia, Perry debe reconocer con humildad que está juzgando mal a Trujillo cuando este protesta con razón que sus intenciones están siendo malinterpretadas:

«Maldita sea, Perry, quiero que tengas éxito. Quiero que esta *colonia* tenga éxito. Lo último que quiero hacer es socavar tu liderazgo y el de su esposa. Si lo hiciera, estaría poniendo en peligro la vida de todos en la colonia. No soy tu enemigo. Quiero ayudarte a luchar contra las personas que sí lo son». (TLC 64-65, énfasis original)

Perry aprende a confiar en Trujillo, comprendiendo que está mejor informado sobre la UC, y acaba cediéndole el liderazgo de la colonia. En agradecimiento, Trujillo arriesga su propia seguridad al ocultar a la UC el paradero de John y su familia, dándole tiempo para organizar la flota comercial con Gau.

Lahti se queja de que en las películas de ciencia ficción *Interestelar* y *Ad Astra*, «El remedio para la crisis del asentamiento colonial parece ser más colonialismo ocupador: simplemente seguir colonizando» (67). Del mismo modo, aunque el Cónclave acuerda respetar a Roanoke como la última colonia humana en lugar del comienzo de la expansión de la segunda ola, la UC sigue defendiendo su derecho a colonizar, un tema que casi destroza a la humanidad entera en *La humanidad dividida*. En este contexto, la relación entre Perry y Gau es crucial para entender la asunción gradual del primero de la filosofía anticolonial del segundo. Perry descubre que la UC ha manipulado la película que muestra a Gau destruyendo la colonia alienígena de Whaid, cuando una versión sin censurar muestra al general aplicando todas sus habilidades retóricas para persuadir a los obstinados Whaidianos de que abandonen su proyecto colonial, llevándose finalmente a los colonos antes de que su colonia sea destruida. Cuando Gau llega a Roanoke para mantener una conversación similar, Perry sabe que la flota del Cónclave está a punto de ser destruida por la UC y escucha los argumentos de Gau con menos angustia. El general argumenta que es particularmente difícil convencer a todo el mundo de que el Cónclave no es otro montaje colonial e imperial:

Los imperios conquistadores no duran, administrador Perry. Se vacían desde dentro, por la codicia de los gobernantes y el apetito infinito por la guerra. El Cónclave no es un imperio, y no quiero extinguir a la humanidad, administrador Perry. Quiero que forme *parte* del Cónclave. Salvo eso, la

dejaré a su suerte, en los mundos que tenía antes del Cónclave, y solo en esos. Pero prefiero teneros como parte de nosotros. (TLC 195, énfasis original)

Gau queda más tarde conmocionado por la pérdida de la flota militar del Cónclave a causa del sabotaje en los cielos de Roanoke, pero no busca venganza, sino que dedica sus energías a proteger esta frágil alianza e incluso a ayudar a Perry con sus planes. Durante la investigación oficial a que Perry debe enfrentarse como traidor, él defiende a Gau: «Creo que es un *hombre honorable*. (...) Para empezar, no se limitó a intentar destruir Roanoke. Se ofreció a perdonar a mis colonos o permitirles unirse al Cónclave. Nada en la información que me dio la Unión Colonial indicaba que existieran estas opciones» (TLC 223, énfasis añadido). Tarsem Gau, un alienígena Vreen, puede no ser un hombre, pero ofrece un modelo de masculinidad honorable que complementa la masculinidad doméstica pragmática de Perry, incitándolo a ver la Tierra como una familia que debe proteger. Gau inspira la transformación final de Perry de soldado obediente y colono en un rebelde heroico. De hecho, Perry se vuelve, como he argumentado, tan abiertamente anticolonialista que el autor, mucho más conservador, decidió detener su arco narrativo para continuar en su lugar el de la Unión Colonial.

Conclusión

La serie de John Scalzi *La vieja guardia* muestra el peso que sigue teniendo Heinlein en la ciencia ficción del s. XXI, a pesar de las diferencias ideológicas entre los dos autores. Scalzi es más conservador en sus puntos de vista sobre el matrimonio heteronormativo y la familia, y más progresista en las ideas anticoloniales defendidas por Perry y Gau, además de en su caracterización pro-feminista de Jane Sagan Perry. A diferencia de Heinlein, cuya ciencia ficción es sin duda de derechas, Scalzi mantiene una postura ideológica menos firme, tal vez porque, como autor declaradamente comercial, quiere complacer a un segmento lo más amplio posible del público lector. Esta ambigüedad da lugar a diversas decisiones autorales más que cuestionables, entre las cuales la más censurable es el hecho de que Scalzi no critique explícitamente a la manipuladora Unión Colonial. El hombre que Scalzi elige para ser su narrador en primera persona y su héroe, John Perry, al fin entiende dónde se encuentra la villanía, pero el autor disimula esa epifanía, prefiriendo continuar su serie sin imaginar una alianza entre la Tierra y el Cónclave para eliminar a la UC.

Por otro lado, como he argumentado, el regreso final de Perry a la Tierra ofrece un cierre para el romance con la supersoldado transhumana Jane Sagan, una historia de amor a través de la cual Perry supera el trauma de perder a Kathy, su esposa durante más de cuatro décadas. A pesar de su feroz inteligencia y su

Capítulo 4. El hombre doméstico

cuerpo sobrehumano, y pese a que no está sexualizada como muchas otras heroínas ciborgianas, Jane se presenta como un elemento clave en la masculinidad doméstica de Perry en lugar de ser una mujer con una esencia y una existencia propias. Con ella, John vuelve a abrazar la feliz domesticidad, pero si evoluciona como hombre es gracias al otro personaje masculino clave de la serie, el general Gau. Este militar pacifista alienígena proporciona al hombre humano doméstico la masculinidad honorable que no ha encontrado en la UC, planteando así la cuestión de cómo los escritores masculinos proyectan la masculinidad humana en la representación de especies alienígenas —un complejo tema que habría que abordar en un volumen aparte.

CAPÍTULO 5

El soldado, el villano y el infierno: *Surface Detail* de Iain M. Banks

El soldado y el magnate de la tecnología: la resistencia a la Cultura

El escritor escocés Iain M. Banks (1957-2013) es conocido como escritor de ciencia ficción por sus nueve novelas de la serie sobre la Cultura —*Pensad en Flebas* (1987), *El jugador* (1988), *El uso de las armas* (1990), *Excesión* (1996), *Inversiones* (1998), *A barlovento* (2000), *Materia* (2008), *Surface Detail* (2010) y *The Hydrogen Sonata* (2012)— y la antología de relatos *The State of the Art* (1991), también parte de este universo.¹ Como el propio Banks aclaró, la Cultura es «un civilización grupal formada por siete u ocho especies humanoides, cuyos elementos, que viven en el espacio, establecieron una federación flexible hace aproximadamente nueve mil años» («A Few Notes on the Culture» en línea). Banks insistió en que su utópica Cultura «no somos nosotros» porque ellos «tienden a ser racionales» (en Nolan 72). La Cultura, que ha atraído una buena cantidad de críticas por su política intervencionista, su hedonismo y su dependencia de las poderosas IAs conocidas como las Mentes, ha sido descrita como «esencialmente una utopía posmoderna propia de los años ochenta» (Brown 72), basada en una ideología neoliberal. Esta visión contradice la propia descripción del autor de la Cultura como «socialismo por dentro, anarquía por fuera» y su afirmación de que «nada ni nadie en la Cultura es explotado» («A Few Notes»).

Me centro aquí en *Surface Detail*, la octava novela de la Cultura (aún sin traducir) pero la que ocupa el último lugar en la cronología de esta civilización, al transcurrir mil quinientos años después de la guerra con los Idiranos, que es su acontecimiento central; como señala Caroti: «En términos del calendario terrestre, por lo tanto, la acción de la novela tiene lugar alrededor del año 2970». (232). Los acontecimientos de la trama tienen como trasfondo una «confracción» importante (*SD* 169), una guerra virtual que se libra desde hace casi treinta años y es conocida como la Guerra del Cielo, a pesar de que el centro neurálgico de la novela es la existencia de diversos infiernos digitales a los que diferentes

¹ Banks también publicó tres novelas independientes de ciencia ficción: *Contra la oscuridad* (1993), *El artefakto* (1994) y *El algebrista* (2004). *Transition* (2009), publicada en el Reino Unido como parte de su ficción realista, fue comercializada en los Estados Unidos como ciencia ficción. Los críticos y los lectores han dudado de que *Inversiones* sea una novela sobre la Cultura; en mi opinión, sí pertenece a la serie.

civilizaciones envían las almas de ciudadanos descontentos en castigo eterno. Banks, un ateo empedernido, concibió los infiernos gracias a su propia novela *A barlovento*, en la que se señala que una civilización posee «una especie de mundo virtual al estilo Valhalla para sus difuntos caídos en batalla», idea que lo impulsó a suponer que otras civilizaciones desarrollarían más tarde o más temprano un infierno digital (Banks en Parsons en línea). Baker ha argumentado que «la Cultura se presenta como una sociedad en la que la libertad de la religión es en sí misma una religión», criticándola como una utopía «corrupta» que «se involucra continuamente en un auto-socavamiento religioso en el que sus valores se colapsan sobre sí mismos» (106). En *Surface Detail*, no obstante, las descripciones extremadamente efectivas de Banks de los horrores del infierno digital no dejan lugar a dudas de que las civilizaciones corruptas son las de la facción pro-infierno. Norman, sin embargo, advierte que en *Surface Detail* Banks «cae en la trampa de permitir que su propia voz invada en gran medida la del narrador, de una manera que socava la sutileza de su mensaje general» contra la intolerancia religiosa («‘Books of Truth’» 42).

El asunto de los infiernos digitales está íntimamente relacionado con la representación de la masculinidad a través de los dos personajes masculinos principales: el soldado Gyorni Vatuail y el magnate de la tecnología Joiler Veppers. Vatuail, que asciende en las filas de la facción pro-infierno mientras es asesinado y revivido una y otra vez en el entorno virtual de la guerra, llega a la conclusión de que el conflicto debe ser llevado a lo Real cuando se percata de que su bando está perdiendo, solo para finalmente traicionarlo y ayudar a la facción anti-infierno, de la que forma parte la Cultura como es de esperar dado su aborrecimiento de la tortura. Veppers, el hombre más poderoso de la Capacitación Sichultiana, una modesta civilización de nivel cuatro-cinco, se encuentra aún más empoderado por su alianza con los Naupstre Reliquaria, una civilización de nivel ocho como la Cultura y su principal rival, que es pro-infierno. El servicio que Veppers ofrece a los Naupstre consiste en alojar en secreto los infiernos en los servidores digitales de su empresa, la Corporación Veprina, hasta que le resulta más conveniente destruirlos, fingiendo que la Cultura es culpable de la fechoría.

En su reseña Abigail Nussbaum declara que *Surface Detail* es «profundamente decepcionante» debido a la decisión de Banks de resolver los principales conflictos «sin la interferencia oficial de la Cultura, y únicamente a través de las acciones de unos pocos individuos que casi nunca reflexionan sobre sus sociedades» (en línea). Su queja es sin duda válida. La principal crítica contra los infiernos proviene del tercer personaje masculino principal, el alienígena Pavuleano Prin, un heroico activista que irrumpe en secreto en el infierno digital de su civilización con su amada Chay para denunciar su existencia clandestina, perdiéndola a ella en ese dominio espantoso largas décadas. Por su parte, Veppers es el objetivo del plan de venganza de Lededje Y'breq, una joven

esclavizada a quien ha violado durante años. Lededje es asesinada por Veppers y «revenida» con un nuevo cuerpo por la Cultura, gracias al filamento neuronal que una Mente compasiva introdujo en secreto en su cerebro. Sin embargo, cuando la resucitada Lededje pide ayuda para eliminar a Veppers, se le dice con frialdad que la Cultura no tiene jurisdicción moral en su planeta natal, Sichult. Lededje solo cuenta con la ayuda de la nave espacial de la Cultura, llamada con acierto *Falling Outside the Normal Moral Constraints* (*Fuera de los límites morales normales*), y su rebelde avatar Demeisen, el cuarto personaje masculino principal y, en última instancia, la némesis de Veppers.

Considero aquí, en la primera sección, la polémica suscitada por la decisión de Banks de revelar en el epílogo de *Surface Detail* que Vatuail es Zakalwe, el protagonista de *El uso de las armas* (1990), novela ambientada ochocientos años antes. Kincaid califica esta conexión de «desliz, otro indicio de que Banks se había vuelto descuidado con su propia creación», argumentando que es incoherente presentar a este hombre como un mercenario, socavando así «todo lo que *El uso de las armas* construye a nivel tanto estructural como artístico» (143). Es obvio que la gran brecha temporal erosiona la verosimilitud, incluso en el contexto de una novela de ciencia ficción, y que, además, la revelación carece de interés para los lectores que no están familiarizados con la novela anterior, a menos que Banks viera el vínculo como una invitación a leer o releer *El uso de las armas*. La lucha interna de Vatuail por definir sus lealtades debe haberle parecido a Banks similar a la que sostiene Zakalwe y quizás supuso que son el mismo hombre, enfatizando en el proceso de escritura de *Surface Detail* sus semejanzas psicológicas. Con respecto a Veppers, el centro de atención de la sección restante, deseo disputar la visión de Jeff VanderMeer del personaje como «un villano común del proverbial tipo que se atusa el bigote» por la complejidad con la que Banks maneja el tema de los infiernos. Según VanderMeer, «Sin complejidad ni matices, el personaje de Veppers se vuelve rápidamente aburrido» (en línea). Precisamente, ese podría ser el propósito principal de Banks: advertir a los lectores que el horror de los infiernos digitales bien podría suceder si un villano ambicioso y cruel como el tedioso Veppers está dispuesto a hacer negocios con cualquier cliente interesado.

Vatuail, el soldado: los usos hipócritas de la masculinidad violenta

El uso de las armas comienza con el poema «Slight Mechanical Destruction» de Diziet Sma, agente de la sección de Circunstancias Especiales de la Cultura, en el que habla de Zakalwe: «Pensaban que eras su juguete, / niño salvaje; un paso atrás / conveniente porque / la utopía engendra pocos

guerreros» (UW 48, énfasis añadido).² Raewyn Connell señaló en *Masculinidades* que «la violencia en la mayor escala posible es el propósito de lo militar; y ningún ámbito ha sido más importante para la definición de la masculinidad hegemónica en la cultura europea/americana» (213). Al no ser la utópica Cultura una sociedad patriarcal, carece de normas que definan la masculinidad hegemónica y también de un establecimiento militar, a excepción de su armada interestelar, controlada por las Mentes. Guerrier ha llegado a definir la Cultura como «un lugar femenino y solidario» (37) en constante conflicto con civilizaciones que «suelen ser comunidades ‘masculinas’» (33), aunque es más preciso definirlas como patriarcales. Al carecer de guerreros, así pues, la Cultura los busca en otros lugares, reclutando hombres mercenarios, pero también alguna mujer (como Djan Seriy Anaplian en *Materia*).

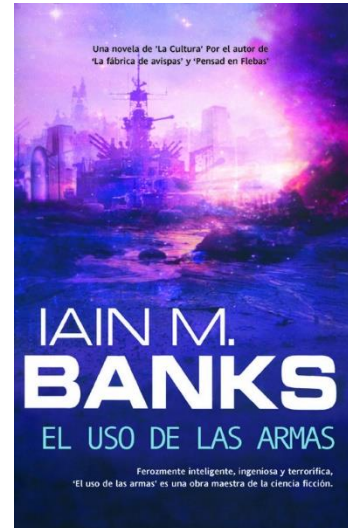
La postura antiviolenta de la Cultura contrasta con su política intervencionista en apariencia benévola. Dado que esta política requiere de acción violenta, las agencias que la desarrollan, Contacto y Circunstancias Especiales, dependen de mercenarios como Zakalwe. Hardesty afirma que este hombre «puede usar un alto grado de violencia que estas evitan, al tiempo que proporciona una distancia de seguridad entre la Cultura y las sociedades en las que se emplea la violencia» (44). Este escenario funciona bien para ambas partes. En un pasaje clave de *El uso de las armas* Zakalwe reflexiona que:

De todos modos, sabía en su corazón que, a veces, suponía un alivio no ser escuchado. El poder significaba responsabilidad. Los consejos que se desoían casi siempre *podían* haber sido correctos, y en la elaboración de cualquier plan que se siguiera, siempre había sangre; mejor lo dejaba en sus manos. El buen soldado hacía lo que se le decía, y si tenía algo de sentido común, no se ofrecía para nada, y menos para un ascenso. (UW 104, énfasis original)

² En su reseña de *Poems* (2016), antología firmada por Banks y su amigo íntimo Ken McLeod, también autor de CF, Hubble explica que «Slight Mechanical Destruction» está fechado en marzo de 1978, mucho antes de que Banks publicara su primera novela sobre la Cultura, *Pensad en Flebas* (1987), pero en la misma década cuando redactó la primera versión de *El uso de las armas* (hacia 1974). Hubble llama al poema «el núcleo de la verdad que subyace a la novela» y «la piedra angular de toda la serie de la Cultura» («Poems» en línea). Esta opinión concuerda con la observación de Banks de que «en cierto sentido, toda la Cultura proviene del personaje de Zakalwe en *El uso de las armas*. Quería escribir sobre un tipo de mercenario contundente, pero no en el sentido de que fuera invencible o invulnerable: un tipo heroico defectuoso, el tipo de persona sobre la que tendrías muchas dudas porque es un asesino a sueldo; así que traté de hacer las cosas más interesantes para él como personaje, quería que luchara del lado del bien genuino. Pensé: ‘¿Qué clase de sociedad necesitamos?’, y de ahí surgió la Cultura» (en Wilson 57).

El problema con Zakalwe en esta novela es que está tratando de expiar un horrendo crimen que cometió durante una guerra civil en su planeta natal, situación que la Cultura desconoce. Acogido por la poderosa familia Zakalwe cuando su padre, un asesino, es ejecutado, el niño Elethiomel desarrolla una relación enfermiza ya de adolescente con sus hermanas adoptivas, manteniendo relaciones sexuales con Darkcense, aunque está enamorado de Livueta. Cuando él y su hermano adoptivo Cheradenine se encuentran como adultos liderando las facciones opuestas en la guerra civil, Elethiomel secuestra a Darkcense, la asesina y fabrica una silla con sus huesos, completándola con un cojín hecho con su piel y adornado con un mechón de su cabello. Al recibir la silla, Cheradenine se suicida. El propio Elethiomel queda tan conmocionado por su atrocidad que se autoconvence de que es Cheradenine, borrando en el proceso de usurpación los recuerdos traumáticos de su crueldad. «Si bien la historia de fondo de Zakalwe revela, con el exceso gótico característico de Banks, el nivel de violencia inherente a la psique masculina dentro de un orden patriarcal», señala Hubble, «sus repetidos intentos de expiación se reducen a tratar de erradicar la monstruosidad en los demás que reconoce a partir del conocimiento de sí mismo» («Once Upon» 66). Los agentes de la Cultura, ignorantes de la verdadera identidad de Zakalwe, se muestran desconcertados y consternados cuando este mercenario altamente efectivo comienza a interferir en sus planes, tratando de hacer el bien como penitencia. Sin embargo, cuando la disgustada Livueta revela que Zakalwe es en realidad Elethiomel, nada cambia. El mercenario, en ese punto herido de muerte, se salva y reaparece en una nueva misión, iniciando según parece una carrera propia al margen de la Cultura.

En cualquier caso, esta carrera ya abarca ocho siglos, como he señalado, en el momento en que Vatuail aparece en *Surface Detail*. Zakalwe se somete a un tratamiento rejuvenecedor genofijador en *El uso de las armas*, de modo que, aunque aparenta treinta años, en realidad tiene 220 (UW 114). Debe inferirse, así pues, que Vatuail (un anagrama de Livueta), todavía aparenta esos treinta años, aunque no hay referencias a su edad en la descripción de Veppers de este hombre en la única escena que comparten, una reunión de la facción pro-infierno. Allí Veppers contempla el holograma del famoso Mariscal Espacial Vatuail, el gran héroe de la Guerra del Cielo: «Era una criatura grande, de aspecto leonino, a la vez inconfundiblemente alienígena y completamente panhumana. A Veppers le pareció que tenía el torso como un barril, con una cabeza demasiado larga y rasgos extrañamente pequeños» (SD 387). El estatus heroico de Vatuail tiene un alto coste personal, ya que su avatar digital muere varias veces a lo largo de la



guerra, siendo siempre devuelto para otra batalla, incluso con graves errores de programación en al menos una ocasión. Norman comenta que él es «el ejemplo más prominente en la serie [de la Cultura] de alguien cuya vida se acerca a la inmortalidad seriada» (136), aunque esta condición «tal vez funciona como una especie de penitencia o expiación por el comportamiento inmoral de este personaje en lugar de ser algún tipo de recompensa utópica» (138). Caroti declara que es

apropiado de un modo extraño y desequilibrado que *Surface Detail*, una historia sobre la eliminación del sufrimiento y la liberación de aquellos que están prisioneros dentro de infiernos que no son de su creación, se centre en la crucial agentividad de un hombre que siempre vivirá en un infierno de su propia creación. (203)

Caroti afirma que Zakalwe aún no ha sido perdonado ni se ha perdonado, hecho que se refleja en la «perspectiva distorsionada» de Vatuail y en su cambio de bando, una decisión «muy parecida al producto de una conciencia agonizante» (204).

Roberts afirma que «la escritura de Banks considera la vulnerabilidad del cuerpo masculino como la base del sujeto masculino» (46), de modo que, paradójicamente, «al demostrar que el cuerpo masculino es fundamentalmente vulnerable y está sujeto a la violencia, Banks problematiza la división binaria de los cuerpos en masculino y femenino» (58). Ser humano (o panhumano) significa ser vulnerable, y esto se demuestra en los casos de Vatuail y Lededje, aunque con una diferencia fundamental: él elige morir y renacer tanto digital como físicamente, mientras que a ella no se le ofrece otra opción, por lo que su resurrección es una singular sorpresa. Hay algo muy masoquista en la relación de Vatuail con su propio cuerpo y psique, que es típicamente masculino dentro del discurso de género que utiliza Banks. Es sin duda preocupante que este discurso siga siendo tan similar a pesar de los veinte años transcurridos entre la publicación de *El uso de las armas* y la de *Surface Detail*, con la única diferencia de que mientras los múltiples renacimientos de Zakalwe se deben a la bioingeniería de la Cultura, Vatuail renace en una simulación digital, siendo colocado en un cuerpo nuevo solo al final de la novela. Cuando Vatuail traiciona la facción pro-Infierno ante un grupo de Mentos (o IAs) de la Cultura y estas le ofrecen refugio, él rechaza la invitación, sonriendo con resignación:

—No, gracias. Mi original ha pasado por más virtualidades, descargas y reincorporaciones de las que me atrevo a pensar. Cualquier versión que envíe, como yo mismo, está más que acostumbrada a la idea de la eliminación personal, siempre y cuando sepamos que nuestro original

persiste en alguna parte. (...) La muerte ya no me parece una cosa tan terrible, a ningún nivel. (SD 546)

Cuando el exhausto Mariscal Espacial se marcha, una de las desconfiadas Mentes comenta que se trata de un «fantasma errante y destartado (...) conocido desde tiempos lejanos; dudo que ni siquiera recuerde quién solía ser, y mucho menos en qué cree o qué prometió más recientemente» (SD 547),³ una alusión oblicua a que Vatuail era Zakalwe y, sigue siendo, por lo tanto, poco fiable.

Debido a esa inconstancia, sorprende en parte que Vatuail eligiera el bando pro-infierno, si bien el epílogo explica que apoyó la causa

en parte por pura contrariedad y en parte por esa desesperación que sentía a veces, de tanto en tanto durante esta larga, larga vida, ante la pura idiotez y destructividad autohirientes de tantos tipos de vida sensible, especialmente el metatipo conocido como panhumano, al que siempre había tenido el dudoso honor de pertenecer. (SD 625-26)

Vatuail disfruta de la violencia, pero se cansa de luchar contra sus semejantes panhumanos porque «la crueldad y el impulso de dominar y oprimir comenzaron a parecerle infantiles y patéticos una vez más, tal como había aceptado que lo eran hacía mucho tiempo, aunque había conseguido mantener la distancia de algún modo» (SD 626). Si Vatuail traiciona a alguien, en suma, es a sí mismo como Zakalwe, el hombre monstruoso que en el pasado rechazó ser Elethiomel. Al menos, encuentra una cierta paz al advertirle a las Mentes del peligro de que el bando anti-infierno pueda perder, informando que Veppers, un aparente aliado contra el que no guarda rencor personal, es el mayor apoyo de los Naupitre Reliquaria en su uso fascista de los infiernos.

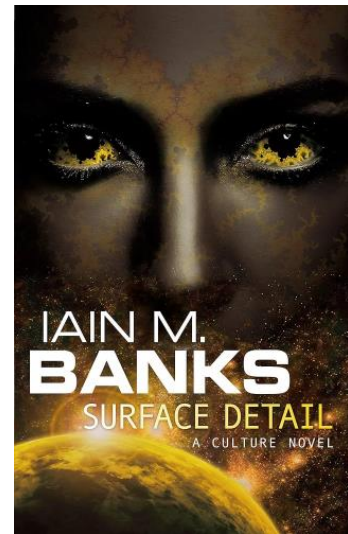
Volviendo a la afirmación de Kincaid de que la revelación de que Vatuail es Zakalwe es una señal de la desidia autoral de Banks, mi conclusión es que los dos personajes muestran similitudes evidentes en su propia concepción de quiénes son como guerreros. Lo que ha cambiado es la posición de la Cultura. Mientras que en *El uso de las armas* la Cultura está interfiriendo en otras civilizaciones con poco riesgo para su poderosa posición en la galaxia, en *Surface Detail* la acobardada Cultura es incapaz de oponerse a los Naupitre y la facción pro-infierno que lideran. Esta inacción no solo es insatisfactoria sino también inquietante, ya que lo que está en juego en *Surface Detail* es el derecho fundamental de todo ser vivo a no ser torturado (y menos aún toda la eternidad) mientras que el poder acumulado incluso por personajes de medio pelo como

³ Los lectores pueden apreciar, por supuesto, similitudes entre la masculinidad espectral del Kovacs de Morgan y la de Vatuail, aunque este último permanece al parecer en el mismo cuerpo.

Veppers es inmenso. Banks parece enfatizar que la Cultura es, en última instancia, culpable de no vigilar a los villanos como él, y de confiar en personajes dudosos como Zakalwe/Vatueil para defender fundamentos morales básicos. La circunstancia es tan extrema que un hombre tan poco honorable como este mercenario termina desempeñando un papel que puede describirse como heroico, comentario en última estancia revelador sobre la falta de hombres (o mujeres) en verdad heroicos en la Cultura.

Veppers, el villano: una crítica contra el magnate tecnológico

La Cultura también carece de villanos patriarcales, que se encuentran en la serie de Banks en civilizaciones menos avanzadas, como la Capacitación Sichultiana que domina Joiler Veppers. Un asunto que a menudo se pasa por alto en los análisis de las novelas de la Cultura es la extrañeza mutua de los personajes panhumanos, un efecto incrementado por el hecho de que los ciudadanos de la Cultura no son idénticos a los humanos terrestres. Como he señalado, a Veppers le parece extraño el aspecto de Vatueil, si bien los Sichultianos también tienen proporciones raras, con sus piernas largas, torsos cortos, espaldas jorobadas y vientres y traseros redondeados. Cuando Yime Nsokyi, la principal agente de la Cultura en esta novela, revisa la documentación sobre Sichult, observa que sus habitantes son para ella tan chocantes como ella misma debe parecerles. Los colores de las pieles Sichultianas van de «oscuro a pálido y luego de nuevo a oscuro, pasando por tonos amarillos, rojos y morenos» (157). Sichultiano excepcional, Joiler Veppers,⁴ cuya piel es de color dorado rojizo, «parecía alto, de complexión fuerte y tenía el pelo largo y blanco» (157), una apariencia que recuerda a la del mortífago Lucius Malfoy en la serie *Harry Potter*. Completando su atractiva apariencia física (como hombre Sichultiano), Veppers posee una «voz profunda e infinitamente seductora» (1). El villano aparenta unos treinta y cinco años, aunque en realidad tiene 178 (274), no porque disfrute de los beneficios de la genofijación como Vatueil, sino porque usa las mejores técnicas rejuvenecedoras que ofrece Sichult. Lededje, su principal víctima, describe a su torturador como «un hombre muy encantador, muy poderoso, pero



⁴ Caroti observa que «la cercanía del nombre de pila de Veppers con la palabra *jailer* ['carcelero'] es, sin duda, intencionada» (232). Es posible que Banks esté jugando con sus lectores. Nos gasta una broma cuando Vatueil, a quien Veppers no impresiona, no logra recordar su nombre: «¿Vister? ¿Peppra? Era algo así. Importante. Un alto mando del campo civil. Un pez gordo. ¿Paprus? ¿Shepris?» (SD 478).

del todo malvado. Es totalmente egoísta y egocéntrico, y debido a su posición puede salirse con la suya siempre y así lo hace» (157), como bien sabe ella.

Yime también aprende que Veppers es el Sichultiano más poderoso, «extraoficialmente» (159), gracias a su fortuna y a su extensa red de contactos. Este poder proviene de la riqueza de su familia, acumulada gracias a «experiencias de realidad virtual inmersivas y convincentes, simulaciones, juegos, ficciones proactivas y aventuras compartidas múltiples, así como otros juegos de todo tipo y todos los niveles de complejidad» (218), una trayectoria empresarial que convierte a la Corporación Veprina en la proveedora ideal de los dominios de realidad virtual en los que se alojan los infiernos. Veppers, informa el narrador, se caracteriza por su arrogancia, una cualidad que posee en grandes cantidades y que admira como producto de un esfuerzo personal en lugar de rechazarla como defecto. Odia a la Cultura, por su mera presencia y por «Establecer el estándar de cómo debería ser una sociedad digna» (336) creando así expectativas que obstaculizan el poder de tiranos como él. Para la Cultura, Veppers es irrelevante, solo una molestia local, hasta que gracias a su alianza con los Nauptre Reliquaria y sus socios menores, la Federación Cultural Geseptiano-Fardesil, toma el control de las manufacturas orbitales del Disco Tsungarial. Allí comienza a construir una flota civil, que Veppers tiene la intención de utilizar con fines militares, ya sea en el lado pro-infierno o si se tercia en el lado enemigo. La Mente que informa de esta situación advierte que la Capacitación Sichultiana no debería tener una posición de tanto poder, tan lejos de su modesto nivel civilizatorio. Esta anomalía alarmante preocupa doblemente a Cultura por cómo podría afectar el resultado de la guerra digital, temiendo que pueda ser transferida a lo Real, y por Veppers, cuyas acciones y opiniones adquieren una importancia injustificada y muy peligrosa.

Como he explicado en el volumen *Retrato del villano*, la narrativa en torno a esta figura es una fábula admonitoria patriarcal, que alerta a los hombres hegemónicos sobre los límites más allá de los cuales no se tolera el empoderamiento personal. Tradicionalmente, el héroe se encarga de eliminar al villano, restaurando así el statu quo sin alterar o socavar necesariamente el patriarcado. Banks, sin embargo, no sigue este guion en todos sus elementos. Vatuail, que como Zakalwe tiene una amplia experiencia lidiando con indeseables villanos locales y ha sido él mismo un villano, causa la caída de Veppers con sus revelaciones sobre sus dobles tratos con los Nauptre y sus descarriados y ambiciosos socios, la FCG-F, si bien Banks evita una confrontación directa entre ambos. El villano sucumbe, de hecho, al plan de venganza de Lededje, aunque, como he señalado, es el avatar Demeisen quien le da muerte, personaje que es más bien un antihéroe.

La cuestión clave a considerar en relación con Veppers es si es puro estereotipo o si, como sugiere Nussbaum, la descripción «con detalles risibles» de sus «muchos crímenes y crueldades» lo sitúan en «un territorio de villanía

completamente nuevo» («*Surface Detail*» en línea). El propio Banks explicó que decidió borrar diversos soliloquios en los que Veppers se justificaba al estilo típico de los villanos porque «alguien como él no se cuestiona» (en Parsons en línea), sabiendo además que está fuera del alcance de la justicia Sichultiana. Esta ausencia de autorreflexión es a la vez un punto fuerte y débil en la caracterización de Veppers, aunque la prolijidad del narrador a la hora de transmitir sus pensamientos egoístas y su comportamiento poco empático lo convierten en un personaje completo en lugar de un cliché.

Campbell ha establecido una conexión entre el tecnobillonario sudafricano Elon Musk, fan declarado de la Cultura de Banks, y Veppers. Acusando a Musk de malinterpretar las novelas de Banks, Campbell escribe que Musk es

el villano de una novela de Banks. En concreto, es Joiler Veppers de *Surface Detail*: un archicapitalista con apetitos viles que se beneficia del sufrimiento de los demás. Si tuviéramos la tecnología para capturar los estados mentales de las personas después de la muerte y enviarlos a un infierno digital, Musk seguramente intentaría beneficiarse (...). (en línea)

Desde este punto de vista, Veppers no es en absoluto un villano a la antigua, sino la encarnación de un peligro muy actual personificado por la camarilla de tecnobillonarios patriarcales blancos (Musk, pero también Jeff Bezos o Mark Zuckerberg) que están menoscabando con sus corporaciones nuestras libertades personales e incluso la propia democracia. Banks, señala Winter, insiste en su «crítica a la élite neoliberal a lo largo de toda la serie» de la Cultura; *Surface Detail*, en particular, «explora la posibilidad de la justicia retributiva como recompensa por un ejercicio muy imprudente de la política de poder por parte de tecnócratas patológicamente diabólicos» (101). El problema es que esta «justicia retributiva» está enredada en una débil trama de venganza que no solo pierde la oportunidad de enviar a Veppers a uno de los infiernos digitales que ha estado albergando, sino que además está afectada por un peculiar agujero en la trama. Como he señalado, Banks no permite que Lededje realice el acto final de venganza, dándole a Demeisen un papel principal sin mucha justificación (o, aún peor, por razones sexistas presentadas como una peregrina caballería).

Uno de los peores defectos de la civilización de Sichult es el hábito de tatuar a las esposas y los hijos de los rivales comerciales derrotados con el diseño que elija el ganador. Lededje, nacida como Sierva Tallada en Relieve (*Indented Intagliate*), cree que su tatuaje fractal (que cubre su piel, pero también sus ojos y boca) es un hermoso adorno, hasta que comprende que ella y su madre no son más que el trofeo que Veppers adquiere cuando estafa a Grautze, su mejor amigo y un hombre igual de poderoso. Grautze se suicida, pero los tribunales de Sichultia obligan a su viuda embarazada a honrar su deuda y gestar a Lededje, para siempre marcada con la letra V, en alusión a Veppers y la Corporación

Veprina, y con otros elementos gráficos relativos al villano. Veppers rompe la legalidad Sichultiana al violar repetidamente a Lededje, un abuso que la joven le oculta a su madre porque su amo amenaza con matarla. Sospechando la situación, la madre se acaba suicidando, tras lo cual Lededje intenta escapar varias veces. Su escapada final termina con Veppers asesinándola después de que ella le muerda la nariz, una castración simbólica de efecto insignificante ya que los médicos pronto regeneran el apéndice.

Ni Lededje ni Veppers saben que Himerance, un avatar de la nave independiente de la Cultura de clase Hooligan, *Me, I'm Counting*, ha introducido en secreto un filamento neural en el cerebro de ella cuando, desesperada, le pide ayuda. Al ser Lededje asesinada, sus datos se envían a la nave *Sense Amid Madness Wit Amidst Folly* (*Sentido en medio de la locura, ingenio en medio de la chifladura*), donde la avatar Sensia le explica a la desconcertada muchacha que ha sido revenida, sin su tatuaje, en lo que según la Cultura es un cuerpo Sichultiano normal (con aspecto distinto al suyo original). El agujero en la trama al que me he referido es el hecho de que, aunque Veppers descubre el filamento neural durante la autopsia de Lededje y comprende que regresará para matarlo, no intenta obtener este artefacto para sí mismo, ya que de modo inexplicable tiene prejuicios contra cualquier dispositivo que permita a los despreciados alienígenas de la Cultura «interactuar con las Mentes de las máquinas o grabar sus pensamientos, o incluso (...) salvar sus almas, sus estados mentales» (110). Veppers señala que tanto los filamentos neuronales como las glándulas que generan drogas típicas de la Cultura son ilegales en Sichult, pero esta es una explicación muy débil de por qué nunca intenta asegurar su propia inmortalidad de esta manera; otra cosa, por supuesto, es si la Cultura le ayudaría a resucitar en un cuerpo nuevo.

Escapando del estricto control de Sensia, Lededje contacta con el pendenciero Demeisen, quien le ofrece pasaje de regreso a Sichult para irritar a «los engreídos dominadores estreñidos» (238) de Contacto. Demeisen, el avatar de un nave de clase Abominable, es parte de la fuerza de reacción rápida de la Cultura dispersa por toda la galaxia y está encantado con la posibilidad de ganar algo de gloria guerrera. No es de extrañar que Lededje bromea diciendo que «serías un gran adolescente» (410). La definición del género de Demeisen es muy problemática. Nussbaum señala que la relación de Lededje y Demeisen está construida para sugerir «un romance: ella es la chica sobreprotegida y altiva; él es el pícaro con un corazón de oro oculto, solo que Banks nos recuerda, una y otra vez, que estamos en otro género por completo, y que Demeisen es una máquina demasiado diferente de Lededje como para ver en ella un interés romántico» («*Surface Detail*» en línea). Su comportamiento es más bien el de un caballero traicionero, aunque sea en el fondo romántico. Cuando Lededje lo hace sabedor de la brutalidad con la que Veppers ha abusado de ella, Demeisen insinúa que la ayudará a vengarse. Sin embargo, cuando al fin se ven las caras,

en la embajada de la Cultura en Sichult, Demeisen arruina su intento de estrangular al villano anunciándole sin rodeos a Veppers que la bella desconocida es Lededje reencarnada. Sobrecogido, Veppers consigue negociar, anunciando que está dispuesto a destruir los infiernos, a pesar de que esto significa demoler su propia propiedad. Demeisen y la embajadora Huen aceptan el trato, dejando la sed de venganza de Lededje insatisfecha y revelando que la han estado utilizando para sus propios fines.

Estos dos representantes de la Cultura no tienen en cuenta la intención de Veppers de vencer perdiendo. Al darse cuenta de que la facción anti-infierno está ganando la guerra y que las necesidades de la FCG-F han atraído la atención de la Cultura, Veppers les pide a sus propios aliados que destruyan su finca, esperando cubrirse las espaldas. Los infiernos que ha estado albergando se han convertido en un estorbo y una posible fuente de demandas judiciales; además, Veppers pretende recuperar sus pérdidas defraudando a la compañía de seguros. Cuando su alarmado jefe de seguridad, Jasken, le pregunta por qué es necesario destruir la finca, Veppers explica que los servidores no se pueden apagar porque la existencia de las almas digitalizadas en ellos está protegida por la ley. Sin embargo, dado que el ataque que se va a desatar «cuenta como fuerza mayor», su corporación quedará libre de «ese obstáculo contractual» (587). A Veppers se le escapa el horror con el que Jasken recibe la noticia de que el personal no será evacuado porque los efectos del ataque deben ser lo más realistas posible. Cuando Lededje aparece en la finca para matar al villano, Jasken, su antiguo amante, acepta sin dudarle su sugerencia de dejar a Veppers solo y desprotegido en su vasta mansión, disfrutando de la destrucción de su finca.

El tatuaje de Lededje acaba convertido en un elemento incómodo en la trama antipatriarcal de Banks. La embajadora Huen y Demeisen están molestos por la exigencia de Veppers de que Lededje le sea devuelta como su propiedad tras su intento de asesinato, pero los sucesos que conducen a la muerte del villano empiezan mucho antes. En el capítulo 16, Demeisen le da a Lededje un regalo, en una escena en la que, al ver cómo el avatar está modificando su apariencia para parecer Sichultiano, la chica se esfuerza en recordar que «técnicamente él era un 'eso', no un él», aunque «todavía pensaba en él como un hombre» (279). El regalo es un tatuaje inteligente que reemplaza la decoración perdida cuando ella murió, y que forma en la piel de la encantada joven cualquier diseño que se le antoje. Demeisen garantiza que el hermoso dispositivo no puede lastimarla porque carece de fuerza. Más tarde, en la penosa escena de la embajada, este tatuaje inteligente, entonces invisible, pasa al cuerpo del villano, sin que Veppers ni Lededje se percaten. En el capítulo 29, cuando Lededje al fin se enfrenta a Veppers, oportunidad que se le ha dado siempre que un representante de la Cultura esté presente para ofrecerle al villano la opción de arrepentirse, ella lleva un arma que no sabe usar. A punto de matar a la indefensa Lededje, Veppers queda de repente paralizado por el tatuaje, que Demeisen está

manipulando. Sin ofrecerle a Veppers oportunidad alguna de rendirse, el avatar procede a estrujarlo, solo deteniéndose para darle a Lededje la opción final de matarlo en uno de sus extraños gestos caballerescos:

—Sin embargo, no lo haría. La conciencia puede ser algo terrible—. Sonrió.
— Eso es lo que he oído. Se encogió de hombros. —A menos que seas como yo, por supuesto— murmuró. —A mí todo me importa una mierda.
(615)

Demostrando que es, como bromea Demeisen, una «buena niña» (615), Lededje le pide al avatar que ponga fin en seguida al insoportable tormento de Veppers. El narrador describe con regocijo la transformación de la cabeza aplastada del villano en una masa sangrienta, y la joven elogia a Demeisen por el «gran truco» (615).

La cruenta escena es un ejemplo más de los despiadados finales que encuentran muchos villanos de ficción, pero también revela las principales debilidades del discurso de género de Banks. Demeisen, que es inconfundiblemente masculino a pesar de su caracterización como el avatar de una nave espacial y, por lo tanto, un «eso» neutro, asume con generosidad la culpa que Lededje podría haber sentido al asesinar a Veppers, alegando que no tiene conciencia. Sin embargo, en ese punto la joven estaba indefensa, a punto de ser asesinada de nuevo por su violador, careciendo aún de la agentividad que persigue desde el suicidio de su madre. Habría sido más satisfactorio permitir que Lededje matara a Veppers como prueba de su empoderamiento, sin la intervención caballerisca pero fría de Demeisen. El avatar parece motivado por una simpatía ambigua por ella, pero esta no deja de ser parte de la postura machista de un ser sin conciencia moral que ni siquiera es humano.

Por cierto, la nota sobre Veppers en la sección «*Dramatis Personae*», colocada antes del epílogo, contiene un comentario optimista sobre la reputación póstuma del villano. Su fama, informa el narrador, se derrumbó cuando «las historias de su crueldad, codicia y egoísmo, y el alcance de su insensibilidad hacia su propia gente e incluso hacia su propio planeta, se hicieron evidentes»; una década más tarde, «el primer historiador revisionista de derechas» trató de restaurarla, «sin ningún efecto duradero» (620). Esta declaración suena inverosímil. Habría sido más coherente concluir el arco narrativo del villano con un comentario anunciando que este historiador de derechas fue el primero de la gran marea que restauró la reputación de Veppers, aunque solo fuera entre la facción pro-infierno, una alianza destinada a encontrar tarde o temprano otro obediente tecnobillonario como él para aterrorizar a sus ciudadanos más allá de la muerte. Suponer lo contrario es de un optimismo rayano en la inconsciencia, teniendo en cuenta el devenir de nuestros propios villanos tecnobillonarios.

Conclusión

El discurso de género de Banks no es particularmente progresista en *Surface Detail*, como he detallado. Vatuail puede verse como un retroceso incluso a la década de 1990, si aceptamos que es el monstruoso Zakalwe. Su progresión moral consiste en corregir su apoyo a la facción pro-infierno en la Guerra del Cielo, bando que abraza por un deseo deliberado e inmaduro de recrearse en los peores aspectos de las civilizaciones panhumanas y alienígenas. Vatuail, un hombre traicionero y poco fiable incluso ochocientos años después del intento de Zakalwe de ser perdonado por su espantosa manipulación del cadáver de su hermana adoptiva, solo se reforma y comienza a ayudar al lado anti-infierno porque está cansado de su larga vida y busca el alivio de, por una vez, decir la verdad. Su ascenso en las filas militares y su reputación heroica es producto de un enfrentamiento cada vez más violento, que afortunadamente no es una guerra real.

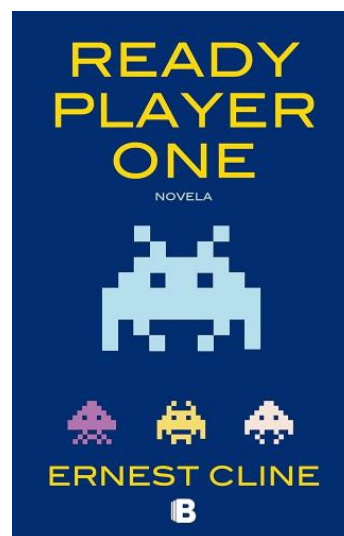
Vatuail contribuye a desenmascarar a Veppers, pero su tangencial heroísmo nunca lo lleva a eliminar al villano. De manera confusa, Banks insinúa al inicio de la novela que Lededje castigará a Veppers por abusar de ella y por ser el anfitrión de los infiernos digitales, solo para darle ese papel al avatar Demeisen, un personaje masculino que es, claramente, una fantasía masculinista mucho más elemental en su falta de conciencia moral que Zakalwe/Vatuail. El comportamiento y el final de Veppers son algo trillados, sin duda, pero al menos a través de su arrogancia y de su trayectoria empresarial, Banks avisa de los extremos a los que podrían llegar los actuales magnates de la tecnología en su búsqueda del poder. El hecho de que Veppers sea derrotado sin la intervención directa de la Cultura (excepto por las decisiones independientes de Demeisen) es también un comentario sobre la incapacidad de las civilizaciones «femeninas» para impedir con eficacia que las civilizaciones patriarcales conviertan la vida humana en un infierno eterno, real o virtual.

CAPÍTULO 6

De nerds y geeks: Ready Player One y Ready Player Two de Ernest Cline

Monstruosos hombres de fortuna: cómo hacerse rico en el mundo digital

Las novelas de Ernest Cline *Ready Player One* (2011) y su secuela *Ready Player Two* (2020), publicadas ambas en castellano con su título original, son obras del género ciberpunk¹ centradas en las aventuras en la realidad virtual de Wade Watts, un joven de diecisiete años en la primera novela y de veintiuno en la segunda. Debido a la edad del protagonista, la duología de Cline a menudo se considera ficción juvenil, una etiqueta complicada por el hecho de que el autor (nacido en 1972, en Ashland, Ohio) encomia en estas novelas su propia nostalgia por la década de 1980, cuando era un adolescente. Esta década obsesiona al difunto James Halliday (también nacido en 1972), el diseñador de videojuegos cuyo entorno de realidad virtual, OASIS (Ontologically Anthropocentric Sensory Immersive Simulation, lanzado en 2012), la mayoría de los humanos utiliza en estas novelas como único consuelo en una Tierra en



¹ Murphy explica que «la noción de ‘post-ciberpunk’ ganó mayor relevancia en el nuevo milenio, gracias en gran parte al volumen editado por James Patrick Kelly y John Kessel *Rewired: The Post-Cyberpunk Anthology* (2007)» («Cyberpunk and Post-Cyberpunk» 531). Murphy argumenta que «distinguir entre ‘ciberpunk’ y ‘post-ciberpunk’ es parecido a rizar el rizo, especialmente teniendo en cuenta que la etiqueta ciberpunk se resiste a morir» (532). En mi opinión, sí hay diferencias significativas. Como señalan Haar y McFarlane, «existe una relación simbiótica entre el ciberpunk y el desarrollo de internet, y los mundos virtuales en particular» (257), con la ciencia ficción inspirando invenciones que a su vez inspiran nueva ciencia ficción. El «ciberespacio» de Gibson, un concepto acuñado por primera vez en su relato «Quemando cromo» (1982), tiene poco que ver con el metaverso de Stephenson en *Snow Crash* (1992), novela que introdujo la palabra ‘avatar’ en la realidad virtual. Es posible que ambas hayan inspirado *Second Life* (Linden Lab 2003) y juegos de rol multijugador en línea (MMORPG) como *World of Warcraft* (Blizzard Entertainment 2004), pero sus lectores aún no tenían acceso a ese tipo de realidad virtual. Por el contrario, los lectores de Cline ya pueden usar entornos de realidad virtual para juegos y entretenimiento, por lo que considero que su ciencia ficción es post-ciberpunk, si no post-post-ciberpunk.

descomposición, al borde del colapso debido a una gran crisis energética mundial y el consiguiente desastre financiero.

Halliday muere en 2039, dejando en su testamento toda su fortuna (240.000 millones de dólares) y la propiedad de su empresa GSS (Gregarious Simulation Systems) a quien encuentre un huevo de Pascua (o *Easter egg*) que ha escondido en OASIS. Esta búsqueda requiere un conocimiento profundo de la cultura pop de la década de 1980 para resolver los acertijos que Halliday ha insertado, lo que desata en la década de 2040 un frenesí colosal a todos los niveles, desde el personal del *geek* hasta el académico formal de la educación reglada (Wade cursa 'Estudios Avanzados de OASIS' en la escuela secundaria). Al igual que todos los demás *gunters*, o cazadores de huevos (*egg hunters*), Wade se sumerge en la pasión de Halliday, siguiendo su libro *El almanaque de Anorak*, así titulado en honor a su propio avatar en OASIS. El *Almanaque*, «una colección de cientos de entradas sin fecha del diario de Halliday» (RPO 7) de más de mil páginas, no se centra en la vida cotidiana del antisocial Halliday, sino que consiste en «sus observaciones sobre varios videojuegos clásicos, novelas de ciencia ficción y fantasía, películas, cómics y cultura pop de los 80, mezcladas con diatribas humorísticas que denuncian todo, desde la religión organizada hasta los refrescos dietéticos» (RPO 7). Este compendio se convierte en la Biblia para la generación de Wade, aunque es muy improbable que ni él ni los jóvenes lectores de Cline puedan estar interesados en una cultura tan alejada de su propia adolescencia. Alexander llama al modo en que Wade experimenta la cultura pop de Halliday «alienante» (18), al ser un tipo de conocimiento que utiliza para «obtener el control de OASIS», pero que «en última instancia no sirve ningún otro propósito ni es esclarecedor de ninguna otra manera» (18). Aconsejando a los padres que no les compren *Ready Player One* a los lectores jóvenes, ya que encontrarán su culto a la década de 1980 incomprensible, Páez-Pumar califica con acierto a esta novela de «libro juvenil para hombres adultos»,² criticándola, además, por adoptar «un enfoque consumista de la cultura en lugar de uno reflexivo» (en línea).

Estimulada por la popular adaptación cinematográfica que Steven Spielberg dirigió de *Ready Player One* (2018), con guión del propio Cline, la crítica académica solo se ha centrado en la primera novela, mientras que *Ready Player Two*, que es incluso inferior en calidad (pero cuya adaptación está en preproducción también con Spielberg al mando) no ha llamado la atención. Hasta ahora, ningún estudio académico aborda ambas novelas, aunque, como sostengo

² Hombres que, además, se supone que son blancos. Condis señala que «Al prestar su autoridad solo a ciertos textos (escritos por y sobre aquellos que ocupan posiciones históricamente privilegiadas dentro de la cultura *gamer*) y al excluir, ignorar o convertir en guetos los textos de y sobre aquellos que ocupan otras posiciones, *Ready Player One* reproduce el sistema social que lo produjo, un sistema social en el que los verdaderos *geeks* arquetípicos imitan a sus progenitores: los hombres blancos» («Playing» 9).

aquí, considerarlas juntas pone de manifiesto lo aterradores que son el universo y las tramas de Cline. Wade Watts y James Halliday emergen como dos personajes masculinos desagradables y espeluznantes cuyo empoderamiento el autor celebra a través de la cándida narración en primera persona de Wade, a pesar de en apariencia condena la misantropía y la misoginia de Halliday. Ninguna de las dos novelas puede entenderse del todo sin prestar atención a James Halliday, ya que su propia masculinidad descarriada condiciona la trama, aunque Wade Watts es el protagonista. Como especialista en Halliday en la primera novela, y más tarde su heredero en la segunda, su culto al héroe ciega a Wade ante los muchos defectos de Halliday, fundamentalmente porque es el mismo tipo de hombre socialmente inepto. La diferencia es que mientras Halliday se aleja de su mejor amigo y socio comercial, Ogden Morrow, porque es incapaz de superar su obsesión por su esposa Kira (también socia de sus empresas), Wade recibe un muy generoso amor de sus amigos Samantha, Hache y Shoto, a quienes define como «mi única cualidad redentora» (RPT 60).

Aunque las etiquetas a menudo se mezclan, distingo aquí entre el *nerd* y el *geek*, como variedades del friki, siguiendo una definición popular en Internet, que encuentro aplicable a los personajes de Cline. Ambos son «devotos de sus temas de interés y, a veces, torpes en compañía. La diferencia es que los *geeks* son *meros aficionados* a sus temas mientras que los *nerds* los *practican*» (Burrsettles en línea, énfasis original). Halliday es un *geek* que se convierte en un *nerd* en el momento en que diseña su primer juego, *Anorak's Quest*, con solo quince años, mientras que Wade es un *geek*, un friki de la década de 1980 y del propio Halliday. Según comenta «Cuanto más aprendía sobre la vida de Halliday, más lo idolatraba. Era un dios entre los *geeks*, una superdeidad *nerd* al nivel de Gygax, Garriott y Gates»³ (RPO 52). Cline ha declarado que «Wade es la encarnación de mi yo adolescente» y que *Ready Player One* fue «una forma divertida de juntar todas las trivialidades inútiles de películas y videojuegos que acumulas si eres un *geek* y darles valor como la clave de una vasta fortuna, la que he podido ganar» (en Stuart en línea). Sin embargo, su identificación generacional está partida en dos de modo incoherente: Cline, como *geek* y *nerd*, es un individuo de la Generación X al igual que Halliday, pero se identifica con una generación futura, ya que Wade nace en 2027.

Nerd y *geek*, Halliday y Watts, están conectados por su biografía, que pasa en ambos casos por un gran enriquecimiento saliendo de la nada. Sin embargo, mientras que el primero acumula su fortuna utilizando su talento para el diseño y

³ Gary Gygax (1938-2008) fue un diseñador de juegos y autor estadounidense, co-creador con Dave Arneson del juego de rol *Dungeons & Dragons* (D&D); Richard Garriott (n. 1961) es un desarrollador de videojuegos, empresario y turista espacial estadounidense nacido en Gran Bretaña; Bill Gates (n. 1955) es un empresario y filántropo estadounidense, conocido por haber fundado Microsoft (con Paul Allen) y ser una de las personas más ricas del mundo.

la ingeniería (y la perspicacia mercantil de su socio Ogden, además de las dotes artísticas de su esposa Kira), el único talento de Wade es saber navegar por un entorno de realidad virtual y jugar videojuegos. El empoderamiento de Halliday es cuestionable pero razonable, mientras que el ascenso de Wade es del todo inmerecido, una coyuntura que hace que su supuesto heroísmo se derrumbe en *Ready Player Two*. Cline utiliza a Nolan Sorrento, el CEO de IOI (Innovative Online Industries), como el principal villano, ya que, como Wade explica, si logra apoderarse de OASIS, «dejaría de ser la utopía virtual de código abierto en la que había crecido. Se convertiría en una distopía dirigida por las corporaciones, un parque temático sobrevalorado para elitistas ricos» (*RPO* 33). El problema es que las jugarretas criminales de Sorrento y su hostilidad hacia Wade son amenazas leves en comparación con el peligroso empoderamiento de Wade al final de la segunda novela.

A final del *Ready Player One* Wade tiene OASIS en sus manos, ya que solo él controla el botón rojo que puede destruirlo y causar el colapso de la civilización humana. Al final de *Ready Player Two*, la segunda gran invención de Halliday (un dispositivo que puede copiar la conciencia humana), permite a Wade «crear copias digitales de seres humanos reales» dentro de OASIS, con independencia de si «esas personas vivían o no» (*RPT* 357). Wade dice con entusiasmo que «podría clonar a los vivos o resucitar a los muertos» (357, énfasis original) sin su permiso porque todas las copias digitales son propiedad de la empresa que hereda de Halliday, GSS. El huérfano desvalido transformado en un solitario tecnobillonario desarrolla, en última instancia, un intolerable sentido del derecho al poder, que Cline respalda. Como concluye Hudson en su reseña, «Desde la perspectiva de cualquiera que no sea Wade, *Ready Player Two* es una historia de terror que cree ser una fantasía, narrada por un monstruo que cree que es el héroe» (en línea). Ella agrega que Wade podría haber usado la empatía humana para entender que su «antiguo héroe tecnológico Halliday (...) era en el fondo un mal tipo» (en línea) como muestra su desagradable comportamiento con Ogden y Kira. Por contra, Cline lleva la segunda novela a un punto en el que Halliday termina siendo ensalzado como el hombre que, con su dispositivo para copiar conciencias, «había inventado nada menos que la inmortalidad asequible, fiable y de fácil consumo», marcando así, declara Wade con gran entusiasmo, «el amanecer de la era posthumana» (*RPT* 357). Wade, quien lamenta que Halliday «nos había entregado a todos este paraíso digital, aunque sus propios defectos trágicos le habían impedido cruzar sus puertas» (*RPT* 359), perdona a su antiguo héroe con demasiada facilidad. De este modo, el *geek* redime al *nerd*. Aunque ninguno de los dos es realmente un héroe o un villano, ambos son claramente hombres patriarcales monstruosos con un poder aberrante sobre toda la humanidad, sin que Cline parezca entender lo inaceptable que es su dominio.

El *nerd*: el legado envenenado de James Halliday

Cline ha señalado que la principal fuente de inspiración para Halliday es Richard Garriott. Este importante diseñador de videojuegos estadounidense nacido en el Reino Unido es famoso por sus apariciones públicas disfrazado de Lord British, el personaje que Cline imita con Anorak, el avatar de Halliday en OASIS. Los juegos de Garriott *Akallabeth* y el MMO (*massively multiplayer online*) *Ultima* son los predecesores de la vida real de OASIS. Garriott, que gastó una fortuna para viajar en 2008 a la estación espacial internacional como turista, es para su admirador Cline «un modelo como *geek* con fondos ilimitados» (en *Wired* en línea). El otro personaje que Cline ha imitado con Halliday es el magnate estadounidense Howard Hughes (1895-1976), sobre todo por su estilo de vida solitario en los últimos quince años de su vida. Cline mezcla así en la caracterización de Halliday al tecnobillonario del s. XXI con el tradicional genio de los negocios del s. XX. El autor señala a través de Wade que a medida que pasaba el tiempo, las «habilidades sociales ya atrofiadas de Halliday parecían deteriorarse aún más» (*RPO* 55); una serie de estudios psicológicos póstumos revelan que «su adherencia obsesiva a la rutina y su preocupación por algunas áreas de oscuro interés» posiblemente indican que «había sufrido de síndrome de Asperger, o de alguna otra forma de autismo de alta funcionalidad» (55), lo que, por cierto, también podría explicar el comportamiento errático de Hughes. Tanto Halliday como Wade, cuya conducta es similar, podrían (o deberían) ser leídos como hombres neurodiversos, si bien no usaré este enfoque aquí, prefiriendo centrarme en la masculinidad del *geek* y el *nerd*.

Cline dedica un largo segmento de *Ready Player One* (53-59) a la biografía de Halliday, acompañada más tarde por un resumen de la vida de su socio Ogden Morrow (119-22). Los dos se conocen en 1984, como estudiantes adolescentes en la escuela secundaria, cuando Ogden tiene la generosidad de invitar a Halliday —«un chico brillante, pero socialmente inepto» que, aunque inteligente, «se desempeñaba mal en la escuela» (*RPO* 53)— a una partida de *Dungeons & Dragons*. Halliday, el único hijo de una pareja disfuncional de clase trabajadora de Middletown, Ohio, no tiene amigos, pero se relaciona a través de Odgen con otros «‘mega *geeks*’ como él» (53). El mordaz y poco amable Halliday contrasta con el simpático Morrow, a quien Kira, una estudiante de intercambio inglesa y «la chica *geek* por excelencia» (*RPO* 119), elige cuando los tres se conocen con quince años. No hay triángulo amoroso alguno, ya que Kira nunca muestra ningún interés en Halliday; en cambio, él siente una enfermiza obsesión por ella toda su vida.

Ogden y Halliday pasan a ser socios siendo aún adolescentes, con Kira siempre a su lado como colaboradora artística indispensable. Halliday es el socio creativo, mientras que Odgen contribuye su perspicacia para los negocios, como una especie de Steve Jobs. Su compañía Gregarious Games lanza en la década

de 1990 los popularísimos videojuegos de Halliday, origen de su fabulosa fortuna. En 2012, su nueva empresa Gregarious Simulation Systems lanza OASIS. Ogden y Kira, que se casan en 2017, se retiran de los negocios en 2022, dejando a Halliday a cargo de GSS, para centrarse en la filantropía (a imitación de Bill y Melinda Gates antes de su divorcio). Los dos hombres siguen siendo amigos hasta 2029, cuando Halliday pone fin a su amistad, explica Ogden, debido a «los celos abrumadores», *RPO* 325) que todavía siente por Kira. Morrow comenta que incluso después de su compromiso, «Jim todavía albergaba cierta fantasía de robármela. Pero una vez que nos casamos, abandonó esa idea» (325). *Ready Player Two* narra lo contrario: cómo la obsesión de Halliday por Kira, que muere en 2034, le llevó a inventar un dispositivo que le permitió hacer una copia digital de su consciencia un año antes de su muerte, sin su conocimiento ni permiso, copia que ocultó en OASIS. Halliday, un soltero sin hijos, mantuvo la esperanza de que la Kira digital (llamada Leucosia en honor a su avatar de D&D) aprendería a amarlo, de modo que ella y su avatar Anorak pudieran formar una pareja inmortal. Halliday olvida, por supuesto, que dado que Kira siempre ama a Ogden, Leucosia también lo ama.

La biografía de Halliday mezcla el éxito público con el fracaso personal, que proyecta en OASIS y en usuarios como Wade. «Al crear sus adivinanzas y establecer una recompensa financiera extraordinaria», escribe Stanford, «Halliday crea en efecto un mundo lleno de *otaku*» (214), el término japonés para *geek*. De hecho, Halliday convierte a los devotos usuarios de OASIS en *hikikomori*, el tipo de persona solitaria que, incapaz de enfrentarse a la vida ordinaria, se queda en su habitación solo conectándose con el mundo a través de los medios digitales. El propio Halliday se convierte en un *hikikomori* en sus últimos años, y aunque puede ser similar a Howard Hughes en este sentido, se desvía significativamente de los tecnobillonarios de la vida real. En el guión cultural tradicional del «joven genio», argumentan Little y Winch, el niño superdotado pero acosado en la escuela se convierte en un superhéroe o en un supervillano «moldeado por una amargura profunda y duradera, dada su incapacidad de asimilar su ‘diferencia’ a las normas sociales», convirtiéndose así en un misántropo (56). Halliday no es un villano, ya que no está interesado en el poder, pero con su soledad misantrópica queda lejos de la «nueva generación de masculinidad *geek* emprendedora que emerge como el paradigma del hombre heroico» (59), personificada por Elon Musk, Mark Zuckerberg o Jeff Bezos. Ogden Morrow está más cerca, como he observado, de Steve Jobs o Bill Gates, también parte de la privilegiada y racializada «red patriarcal» (Little and Winch 216) de hombres blancos que mantiene empoderados a estos célebres tecnobillonarios. Cline evita cualquier crítica, glorificando a Morrow como el perfecto hombre de negocios y filántropo, y a Halliday como un hombre que, aunque mucho menos perfecto, es un gran diseñador de videojuegos e ingeniero informático.

Más allá de sus diferencias personales, tanto Halliday como Morrow participan en un brutal régimen neoliberal, que Cline tampoco critica. Wade insiste en presentar OASIS como una utopía en medio de la distopía más terrible: «Mi generación nunca había conocido un mundo sin OASIS. (...) Habíamos nacido en un mundo feo, y OASIS era nuestro único refugio feliz» (RPO 34). Ogden abandona su propia compañía creyendo que OASIS no es más que «un lugar atrayente donde el mundo se esconde de sus problemas mientras la civilización humana se va colapsando, principalmente debido a la negligencia» (RPO 120). Aun así, aunque Cline rechaza el uso excesivo de OASIS, utiliza la excusa bastante endeble de que la civilización humana se derrumbaría sin su realidad virtual de la que la mayoría de las empresas y gobiernos dependen para evitar reflexionar sobre si debería ser destruido.

Alphin comenta que si vemos el ciberpunk como «una fuerza productiva dentro del neoliberalismo (...) a través de la amplificación y la ciborgización, entonces las contingencias históricas, sociales, políticas y económicas del neoliberalismo pueden evidenciarse de manera más crítica», de modo que el neoliberalismo parece ser el ciberpunk mismo (130). Este es uno de los principales dilemas en la duología de Cline, y en la caracterización de Halliday porque, sin ser un villano siniestro, ha convertido todo el sistema económico en un entramado dependiente de OASIS, dando a los villanos neoliberales del mundo real rienda suelta para convertir la Tierra en un páramo desolado. McQuaig y Brooks advierten que «si bien la marcha general hacia una mayor igualdad ha continuado avanzado a buen paso en décadas recientes, la marcha hacia una mayor igualdad de *ingresos* se ha detenido en seco e incluso ha dado un giro brusco» (17, énfasis original); como advierten, la agenda neoliberal, aunque reprobada, sigue en ascenso. En la novela de Cline, la desigualdad es rampante, pero la única solución que el autor ofrece a alguien tan desposeído como Wade es ganar la absurda búsqueda que Halliday instituye o ser objeto de la caridad clasista apenas enmascarada como filantropía que ofrecen Ogden y Kira.

Tanto Halliday como Wade son muchachos sin recursos cuando comienza su ascenso social y podría parecer por ello que Cline está repudiando el neoliberalismo. En realidad, su ficción apoya sin titubeos el dominio de los hombres patriarcales codiciosos y hambrientos de poder, de los que el neoliberalismo es el producto estrella. Cline usa a Nolan Sorrento, el CEO de IOI, como el villano principal (si bien es solo un empleado y no su propio agente), pero aunque ni Halliday ni Wade buscan el poder, acaban tomándolo a espaldas sin conciencia social alguna. El principal requisito que cumplen es ser hombres blancos estadounidenses, aunque lo inusual en su caso es que no forman parte de ninguna hermandad hegemónica, siendo individuos aislados por sus patológicas inseguridades como hombres. Kendall observa que «la masculinidad de los *nerds* todavía está en tela de juicio, al no dejar de proteger una forma de

masculinidad hegemónica que sigue dando primacía a la agresividad y la fisicalidad» (519). Halliday, no obstante, es un extraño ejemplo de cómo un hombre socialmente marginal, sin impulsos agresivos (excepto en su trato despectivo hacia los empleados que no se interesan por la década de 1980) y con un cuerpo sometido a las restricciones del celibato autoimpuesto,⁴ puede llegar a ser hegemónico y, en el contexto de la Tierra en las dos novelas, muy respetado y admirado.

El hasta ahora ineficaz intento de Mark Zuckerberg de que todo el mundo se una a su Multiverso, un entorno de realidad virtual embrionario muy parecido a OASIS, demuestra que la hegemonía patriarcal no siempre tiene un éxito inmediato. Hendrix llama a OASIS «un ‘segundo útero’ propio de la cultura patriarcal a través del cual el iniciado-aventurero ‘nace de nuevo’, esta vez de los varones» (73), en particular aquellos que lo diseñan, como Halliday (como él, Hendrix ningunea el trabajo de Kira). Como plataforma de realidad virtual, OASIS requiere la entrega parcial del cuerpo a un entorno digital en el que solo importa la mente. Este requerimiento no conduce en la primera novela de Cline a la separación total del cuerpo y la mente que, entre otros, Hayles ha deplorado como una fantasía patriarcal que apunta a la «*Devaluación sistemática de la materialidad y de la presencia corporal*» (48, énfasis original). En *Ready Player One* el acceso a OASIS solo requiere el uso de guantes hápticos básicos y una visera 3-D, aunque Wade acaba adquiriendo un traje háptico de última generación. Si bien su cuerpo está al principio escondido en una camioneta abandonada, las ganancias obtenidas jugando en OASIS y los puntos ganados a lo largo de su búsqueda como *gunter* le permiten alquilar un apartamento, donde su cuerpo permanece encerrado mientras juega.

El problema aún mayor es el nóvum de *Ready Player Two*, el ONI (Oasis Neural Interface) de Halliday, un dispositivo que desarrolla con el pretexto de que está creando neuroprótesis. Más cerca de la tecnología SQUID de la película de Kathryn Bigelow *Días extraños* (1995) que de las tomas (o implantes) craneales de William Gibson en *Neuromante* (1984), el ONI permite a los usuarios acceder directamente al OASIS con todas sus capacidades sensibles mientras el cuerpo

⁴ Halliday no es un *incel*; su misantropía es tan profunda que incluso es incapaz de expresar ningún sentimiento misógino específico. En *Ready Player Two*, Wade recuerda que Ogden se quejó en su autobiografía del «comportamiento sexista de Halliday hacia Kira más de una vez», ya que Halliday solía «restar importancia a la aportación creativa que Kira hizo a sus juegos» (RP2 244). Halliday había aceptado a regañadientes la política de Morrow de contratar gente de talento que no fueran hombres blancos. En todo caso, Halliday no propaga el sexismo en OASIS. En cuanto a su sexualidad, Wade cita el elogio de Halliday a la masturbación masculina y femenina en el *Almanaque* como una herramienta para el progreso: «Veréis, los pensadores, inventores y científicos suelen ser *geeks*, y a los *geeks* les cuesta tener sexo más que a nadie. Sin la válvula de escape sexual proporcionada por la masturbación, es dudoso que los primeros humanos hubieran dominado los secretos del fuego o descubierto la rueda» (RPO 123).

permanece inerte en un sueño profundo. El uso de ONI está limitado a doce horas debido al «síndrome de sobrecarga sináptica», que puede dañar el sistema neurológico de los usuarios. Wade niega la leyenda urbana según la cual el linfoma cerebral mortal de Halliday se debió al uso excesivo del ONI «mientras probaba el primer prototipo» (*RPT 65*), pero su desmentido convence al lector de lo contrario. El otro efecto secundario del ONI es que «una nueva generación de ladrones, violadores, asesinos en serie y recolectores de órganos se aprovecharon de los usuarios de la ONI que no enclaustraron sus cuerpos mientras sus mentes estaban de vacaciones» (*RPT 54*). Para protegerse, los usuarios del ONI alquilan habitaciones en los nuevos hoteles cápsula tipo BodyLocker. El para entonces privilegiado Wade pasa la mayor parte de *Ready Player Two* encerrado en un patético vientre patriarcal: un búnker que Halliday construyó para sobrevivir a una potencial Tercera Guerra Mundial, situado en el sótano de la mansión de cincuenta habitaciones que el joven hereda del difunto multimillonario, tras resolver sus acertijos en *Ready Player One*.

El legado envenenado que Halliday le deja a Wade Watts consiste, en suma, en objetos y propiedades de lujo que ninguno de los dos sabe usar para enriquecer su vida personal, pero, sobre todo, en un enorme poder sobre OASIS y sus usuarios. Paso a considerar la continuación la ineptitud con que Watts usa el poder patriarcal heredado de su héroe. El joven toma en *Ready Player Two* decisiones que alteran toda la vida humana y que incluso Halliday se resistió a tomar por ser demasiado peligrosas, pese a estar basadas en la tecnología digital que él mismo había inventado.

El *geek*: el empoderamiento inmerecido de Wade Watts

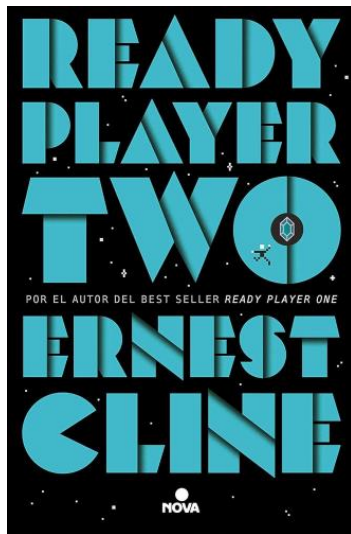
James Halliday no elige a su heredero sino que la duología de Cline naturaliza el empoderamiento de Wade Watt como el único resultado posible de la búsqueda del trofeo escondido en *Ready Player One*, a pesar de la presencia de otras alternativas: mujeres como Samantha/Art3mis (objeto del interés amoroso de Wade), su mejor amigo Hache (en realidad Helen, una lesbiana negra adolescente que usa un avatar masculino blanco), o los ‘hermanos’ japoneses Shoto y Daito (de hecho, los amigos Akihide Karatsu y Toshiro Yoshiaki). En *Ready Player Two* Wade cumple su promesa de compartir su nueva fortuna y la propiedad de GSS con Samantha, Hache y Shoto (los secuaces de Sorrento eliminan a Daito), pero sus decisiones dominan la empresa y la narrativa. Peor aún, aunque se supone que el sentido común de Samantha actúa como un elemento disuasorio contra las decisiones irracionales de Wade, e incluso ella rompe con él dos veces por sus profundos desacuerdos, Cline socava su caracterización al presentarla aceptando no solo el uso del ONI sino también el control de Wade sobre los archivos digitales que contienen las mentes de todos sus usuarios.

Wade ocupa una posición entre el jugador *geek* convencional de la vida real y el cowboy de consola del ciberpunk. El joven encuentra en OASIS y, sobre todo, en la búsqueda del huevo de Pascua de Halliday una herramienta para remasculinizarse y dejar atrás sus orígenes humildes, dado que es una de las muchas víctimas sin futuro del neoliberalismo rampante. Wade es «el único hijo de dos adolescentes, ambos refugiados» (*RPO* 15) en los parques verticales (o ‘pilas’) de caravanas de Oklahoma City. El padre es asesinado cuando Wade tiene solo unos meses de edad, «mientras saquea una tienda de comestibles durante un apagón eléctrico» (15), dejando a su hijo tan solo nombre inspirado en sus amados superhéroes de los cómics. La madre, una teleoperadora de OASIS que también trabajaba «como *escort* en un burdel en línea» (15), muere de una sobredosis, dejando al huérfano, de once años, a cargo de su indiferente tía. Wade asiste a la escuela de la vida real un año más hasta sexto grado, cuando entra en una de las nuevas escuelas digitales de OASIS. Se libra así del constante acoso, que relaciona con su falta de habilidades sociales, «el efecto secundario de pasar la mayor parte de mi infancia dentro de OASIS» (*RPO* 30). Su nuevo entorno educativo también le permite disfrazar su apariencia real. «Tenía sobrepeso», indica Wade, por causa de una dieta paupérrima «de alimentos cargados de azúcar y almidón subsidiados por el Gobierno» y de ser «un adicto a OASIS» (30). Mientras que Wade3, el avatar que usa en la escuela, disfruta de su anonimato, el avatar que Wade usa para el juego, Parzival, busca el éxito. Antes de que comience la búsqueda instigada por Halliday, la trayectoria de Wade/Parzival se obstaculizada por carecer de fondos, lo que le impide viajar a otros lugares dentro de OASIS para ganar otros juegos y así obtener estatus mágico. Solo cuando resuelve el primer acertijo y gana la sustancial recompensa, puede Wade emprender el camino hacia la celebridad, la riqueza y el empoderamiento real.

Condis cita *Ready Player One* entre las narrativas diseñadas para «recuperar al *geek* masculino mediante la construcción de un espacio social donde pueda vencer al villano (...), conseguir a la chica y ascender a la cima de una nueva jerarquía de masculinidad»⁵ (*Gaming* 20-21), en esencia la trama de Cline en esta novela. La paradoja de esta situación es que, como argumenta

⁵ «Los *geeks* y los *gamers*», comenta Condis, «a menudo se encontraban posicionados como los sujetos poco varoniles contra los que se medía el estilo atlético de la masculinidad varonil» (*Gaming* 20), razón por la cual su masculinidad se vio reforzada por su exhibición del «dominio de la tecnología en oposición al cuerpo, y la capacidad de dominar en juegos textuales o intelectuales en oposición al atletismo» (20). En cambio, observa Taylor, hoy en día «no hay un solo tipo de masculinidad dentro de la escena de los deportes digitales (ni, de hecho, dentro de los videojuegos en general) (...) ya que la cultura en sentido amplio integra los videojuegos en su lista de actividades de ocio aceptables, no solo para los hombres sino también para las mujeres» (116). El propio Wade admira la destreza de Samantha y Hache como jugadoras, pero se da a entender que solo él, un joven (blanco), puede completar la misión.

Fernbach en su análisis del cibernauta hipermasculino y el cowboy de consola, ambos son «producto de fantasías fetichistas» (234). Como tal, el cowboy de consola — y no hay duda de que Wade lo es, aunque no se menciona el concepto en *Ready Player One* (*Neuromante* se nombra solo de pasada en relación con el mundo Neonoir de OASIS, de temática ciberpunk)— es, a diferencia del cibernauta masculino, «feminizado por las tecnoprótesis que le permiten entrar en el ciberespacio, también llamado, por supuesto, la matriz» (Fernbach 244). Dado que encuentro la terminología de Fernbach sexista porque usa lo femenino en términos negativos, prefiero afirmar que cuanto más activo es Parzival en OASIS, más pasivo se vuelve Wade en la vida real, de modo que en *Ready Player Two* su proceso de remasculinización fracasa.



En esta segunda novela, Wade ha abandonado su cuerpo adolescente rollizo gracias a los programas de entrenamiento de OASIS, luciendo una nueva apariencia atractiva y musculosa. No obstante, solo ha permanecido alejado de la plataforma durante nueve días en lugar de abandonarla para siempre como le prometió a Samantha tras ganar la competición por el *Easter egg* en *Ready Player One*; para más inri, su relación romántica apenas ha durado una semana (ella rompe con Wade cuando él insiste en comercializar el ONI). Mientras sus amigos Hache y Shoto llevan una vida pública y privada muy satisfactoria, Wade vegeta en su gigantesca y vacía mansión durante tres años. El joven, de 21 años, se ha vuelto en este tiempo tan odioso y rencoroso que una de sus principales admiradoras le pide «con todo respeto» que «cambie las cosas» (*RPT* 105). Si, como señala Heuser, «la herencia cibernética y una actitud 'punk' desafiante son los componentes clave del ciberpunk» (192), *Ready Player Two* parece diseñada, teniendo en cuenta el comportamiento de Wade antes y después de la advertencia de sus fans, para minar la rebeldía del subgénero.

Wade es rescatado de este estupor desmasculinizante por Cline con una segunda intervención póstuma de Halliday, quien aparece como una especie de fantasma digital para pasarle a su heredero accidental la responsabilidad de comercializar el ONI. Halliday también reaparece a través de su avatar Anorak, transformado en una IA autónoma construida utilizando la grabación de su propia mente por parte del difunto magnate. Halliday perdió el control de Anorak cuando, después de borrar varios delicados recuerdos personales, decidió destruirlo, dándole una orden que la IA desobedeció. Consciente de la existencia de Leucosia (la copia digital de Kira) pero incapaz de llegar a ella posiblemente porque Halliday la ocultó cuidadosamente, Anorak lanza una segunda búsqueda haciéndose pasar por su creador, liberando al tiempo a Sorrento de la cárcel y

amenazando a Wade con dejar a los miles de millones de usuarios de ONI en un limbo neurológico si no lo ayuda. El punto de inflexión en *Ready Player Two* no sucede cuando Wade comprende que el malévolo Anorak es independiente del difunto Halliday (una excusa muy conveniente para absolver al creador de la monstruosidad de su criatura) sino cuando Samantha decide ayudar a Wade a detener a Anorak sin desatar toda su legítima furia contra su exnovio por su imprudente comercialización del ONI. Su único comentario es que, dado que «Halliday puede haber sido un genio con los ordenadores, pero todos sabemos que era un idiota total cuando se trataba de entender a otras personas» y siendo Anorak su copia defectuosa, las circunstancias juegan a su favor.

Cline resuelve en dos pasos la cuestión ética del copiado ilícito de la mente de Kira por parte de Halliday: con la revelación de que se disculpó por carta ante Morrow por la fechoría, tras explicarle Leucosia que su acción era inaceptable, y a través del combate en el que el avatar de Morrow mata a Anorak, antes de morir en la vida real (al dispararle por accidente Sorrento, que lo ha secuestrado siguiendo órdenes de Anorak). La carta contiene las semillas de la problemática resolución de la novela, ya que en ella Halliday se ofrece a convertir su error en un supuesto beneficio para la humanidad. «Quiero devolverte [tu esposa]», le escribe Halliday a su ex mejor amigo. «Y quiero dar al mundo», añade, «los medios para garantizar que nadie tenga que perder jamás a alguien que ama» (RPT 338).

Ogden decide no emplear la innovación tecnológica de Halliday y nunca interactúa con Leucosia antes de morir, pero Cline deja de nuevo en manos de Wade una decisión que altera el mundo, a pesar de las obvias limitaciones éticas del joven. Usando un discurso romántico insustancial, Cline hace que Leucosia aclare que, aunque Halliday se ofreció a destruir su tecnología de grabación mental, ella pidió una oportunidad para reencontrarse con Ogden, como así sucede. Hay que tener en cuenta que la mente de Morrow se graba minutos antes de su muerte, la única vez que usa el ONI (para derrotar a Anorak) y no porque quiera ser inmortal de ninguna manera ni estar con Leucosia. La incómoda trama da un giro deplorable cuando, sin aviso previo de su existencia, Leucosia le da a Wade una herramienta de aspecto fálico, la Vara de la Resurrección, que puede usar para transferir la copia digital de cualquier persona que elija a OASIS, estén vivos o muertos, le otorguen permiso o no, en tanto que todas las copias digitales son propiedad de su empresa, GSS. En lugar de rechazar de plano esta barbaridad, Samantha pasa a apoyar a Wade sin ambages cuando él resucita a su querida abuela.

Cline va aún más lejos al permitirle a Wade cumplir su sueño de alcanzar las estrellas, un sueño del que Samantha, que prefiere establecer una ONG para lograr la igualdad social, se había burlado en *Ready Player One*. Este plan requiere dividir a Wade en dos. El joven de carne y hueso permanece en la Tierra, felizmente casado con la de repente complaciente Samantha con quien tiene una

niña llamada Kira. Nada se dice de cómo Wade contribuirá a frenar el atroz neoliberalismo que ha devorado la Tierra, donde, se da a entender, el uso del ONI y de OASIS continuará sin variaciones. El otro Wade, su avatar Parzival, pasa a liderar un segundo dominio de realidad virtual, ARC@DIA, a bordo de la *Vonnegut*, una nave espacial que Wade construye y envía a Próxima Centauri, sin tripulación humana pero cargada con miles de embriones humanos y billones de copias digitales. Parzival indica que las copias subidas a ARC@DIA pertenecen a personas que desconocen su destino; él y Wade han decidido no pedir permiso a los originales dada la compleja logística ética. Parzival y la copia de Samantha (su avatar Art3mis) se preparan para disfrutar de una vida inmortal, eterna y feliz, con sus amigos también digitalizados. No se aclara dentro de este absurda situación cómo se gestarán los embriones ni cómo las civilizaciones alienígenas con las que el *Vonnegut* podría contactar accederán a los archivos que transporta, con ingentes cantidades de información sobre la vida humana. Tampoco se toma en cuenta la precariedad de un mundo de realidad virtual alojado en los ordenadores de una frágil nave espacial que viaja hacia el espacio exterior desconocido. Lo único que importa es que Wade, como Parzival, está a cargo.

Conclusión

El *nerd* y el *geek* se empoderan al máximo en las novelas de Ernest Cline *Ready Player One* y *Ready Player Two* sin ninguna crítica profunda de las personalidades en extremo defectuosas de los dos hombres que encarnan estas categorías. Como narrador en primera persona, Wade Watts ha atraído mucha atención de la crítica en las lecturas de la primera novela. Sin embargo, la preocupación académica por sus aventuras en OASIS y por la naturaleza de este entorno virtual, ha descuidado tanto su personalidad limitada, así como los rasgos sociopáticos de su héroe, James Halliday. La relación entre los dos hombres es peculiar, ya que nunca se conocen en persona sino solo a través de las grabaciones digitales que Halliday deja. Sin embargo, Wade se inspira en Halliday de modo que sugiere, si no un vínculo padre-hijo, al menos algún tipo de mentoría, ejercida sobre todo a través del propio OASIS, pero también a través del *Almanaque*.

A juzgar por sus relaciones con las mujeres, Wade es el mejor adaptado de los dos, ya que Halliday se autocondena a una vida de soltería infeliz, incapaz de superar su obsesión por Kira. Wade, por el contrario, se las arregla para conseguir a la chica que ama y disfrutar de su personal cuento de hadas con ella, aunque habría sido más verosímil concluir su breve historia de amor de tan solo una semana con el firme rechazo de Samantha, dado su entendimiento de las graves consecuencias de la comercialización del ONI. Incluso Wade es

consciente de su mutua incompatibilidad, como declara al inicio de *Ready Player Two*:

En estos días, me dije que Samantha habría roto conmigo de todos modos. Al final de esa primera semana (...), ya había empezado a preguntarme si estaba teniendo dudas. Ella había empezado a darse cuenta de mi molesta idiosincrasia. Mi incapacidad para reconocer las señales sociales. Mi total y completa falta de autocontrol al interactuar con extraños. Mi dependencia e inmadurez emocional. (RPT 39)

Cline sí ofrece con Ogden Morrow un tipo de masculinidad bien equilibrada: generosa (sobre todo con Halliday), honesta, éticamente sólida, cariñosa y amorosa. Es por esa razón que Kira, pese a ser un personaje más secundario, también es más completa que Samantha: en el esquema simplón de Cline, el mejor hombre merece a la mejor mujer. No obstante, la masculinidad misántropa, sociópata y perturbada de Halliday es recompensada con un premio aún mayor: el respeto de Wade (e implícitamente el del autor) por haber proporcionado a la humanidad el uso de OASIS y la inmortalidad digital. El ONI, que permite a los usuarios experimentar con todo su cuerpo y mente no solo todo lo que hacen en la plataforma de realidad virtual sino también lo que otros usuarios han grabado y están compartiendo, no es, dice Wade con entusiasmo, «solo un modo de que las personas experimenten el sexo sin culpa y el uso de drogas sin riesgos. También era una herramienta increíblemente poderosa para fomentar la empatía y la comprensión» (RPT 47). Es en muchos sentidos aterrador que el neoliberalismo patriarcal expresado en estas novelas requiera de un artefacto inventado por un supuesto genio para generar las emociones humanas más básicas.

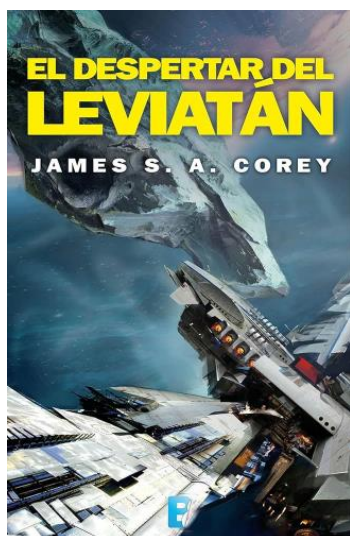
Halliday aprende del ONI, como le dice a Kira, que es un monstruo moral y que se equivocó al copiar su mente y construir a Anorak, pero confía sus inventos y su fortuna a un joven incapaz de aprender toda lección ética. Wade se retracta en seguida de la promesa que le hace a Samantha al final de la primera novela de abandonar OASIS y, lejos de destruir tanto la plataforma y el ONI, lanza a ambos a la conquista colonial del espacio a través de la *Vonnegut* y de su ARC@DIA, con una IA, Parzival, al mando del futuro interestelar de la humanidad. El *geek* resuelve sus defectos personales convirtiéndose en un joven esposo y padre, dispuesto a no usar jamás el ONI aunque otros lo sigan usando. Pero, como Parzival comenta con satisfecha indiferencia, nada más cambiará: «Las personas que permanecen en la Tierra todavía se enfrentan a muchos problemas enormes. Pero también siguen teniendo OASIS como su medio colectivo de escape» (RPT 365). A Ogden Morrow difícilmente se lo puede llamar revolucionario, pero al menos él aprende importantes lecciones éticas, y rechaza tanto OASIS como el ONI. Este es un modelo masculino que Wade no sabe

seguir, de modo que su propia masculinidad arrogante condena a toda la humanidad a una falsa utopía digital, con o sin su consentimiento. Se trata de un mensaje en verdad grotesco en un momento en que necesitamos con urgencia la acción colectiva mundial para detener el neoliberalismo tecnológico patriarcal que está destruyendo al planeta.

CAPÍTULO 7

El capitán espacial quijotesco: la serie *The Expanse* de James S.A. Corey

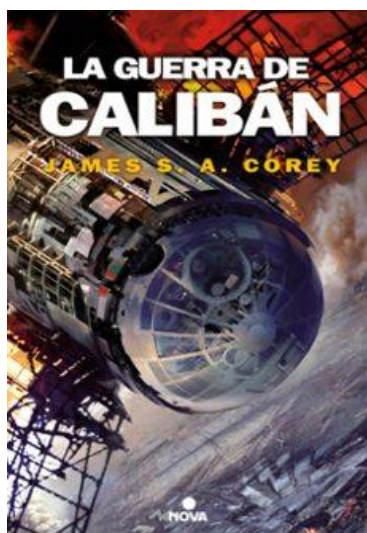
James Holden: el héroe como reliquia



James Holden es un héroe accidental y sacrificial definido por su singular quijotismo. Como observa De Armas, Holden «refleja y se desvía de Don Quijote. No es jactancioso, suele andar con cuidado por donde pisa y tiene sentido común», sin embargo, a medida que avanza la serie «emprende aventuras imposibles» (147). El arco narrativo de Holden es el elemento central de la serie de ópera espacial *The Expanse* (2011-2022) de James S.A. Corey (seudónimo conjunto de Daniel Abraham y Ty Franck), que consta de nueve novelas y un volumen que recopila ocho cuentos y novelas cortas.¹ Juntos, los diez volúmenes narran cómo las tensiones entre la Tierra, Marte y los asteroides del Cinturón articulan el impacto que el descubrimiento de una antigua protomolécula alienígena (una especie de constructo cuasi-sentiente) tiene sobre la vida humana. Esta casi es destruida cuando la manipulación imprudente de la protomolécula por parte de la corporación Protogen da como resultado la apertura repentina de un sistema de puertas (o portales) anulares construidas por la propia protomolécula. Las puertas facilitan los viajes interestelares entre 1300 planetas, pero su apertura también atrae la atención hostil de los dioses oscuros alienígenas que eliminaron la civilización que diseñó la protomolécula. Holden finalmente asume la misión de detener esa amenaza después de luchar contra molinos de viento varios a lo largo de la serie, siendo siempre «un Don Quijote reacio» (De Armas 142), pero también un caballero comprometido.

Holden, que es «único en toda la humanidad por haberse tropezado con muchos de los lugares señalados en muchos de los momentos señalado» (PR

¹ La serie se conoce con el título original inglés. Las novelas son *El despertar del Leviatán* (2011), *La guerra de Calibán* (2012), *La puerta de Abadón* (2013), *La quema de Cíbola* (2014), *Los juegos de Némesis* (2015), *Las cenizas de Babilonia* (2016), *El alzamiento de Persépolis* (2017), *La cólera de Tiamat* (2019) y *La caída del Leviatán* (2021); la colección es *Memory's Legion* (2022), aún sin traducir.



399), es en origen un ingenuo granjero de Montana que se alista en la Armada espacial de la Tierra a los veinte años después de una decepción romántica. Siete años más tarde, habiendo alcanzado el rango de teniente de navío, es dado de baja sin honores por agredir a su capitán, proyectando, según Holden, «mi odio contra mí sobre él» (LW 77). También buscaba «el alivio de no participar en más luchas entre naves» (BA 277), una gran ironía en vista de la incesante violencia que Holden encuentra en su vida civil. Ya cercano a la treintena, Holden se convierte en un trabajador espacial ordinario, transportando hielo entre Ceres y Saturno. Focalizando la narrativa a

través de Holden, Corey señala que el nombre de la compañía para la que trabajaba, Pur'n' Kleen [Pura y limpia], «parecía rico en significado. Una promesa de integridad y pureza» (PR 43), rasgos ambos que caracterizan a este hombre. Cuando, en *El despertar del Leviatán*, Holden se ve convertido en el capitán de una vieja corbeta marciana renovada a la que llama como no puede ser de otro modo *Rocinante*, él inicia una peculiar trayectoria hacia el heroísmo, manteniendo siempre su aspecto y su idealismo juveniles. Las nueve novelas, publicadas a lo largo de diez años, ofrecen una amplia oportunidad para comprender la personalidad de Holden a lo largo de casi cuatro décadas de su vida.²

Daniel Abraham explicó en una entrevista que

Lo que tratábamos de hacer era tomar a este tipo *tan honrado* de opiniones muy fuertes y hacerlo pasar por más y más experiencias, profundidad, incertidumbre y áreas grises hasta que fuera aún él mismo, pero estuviera situado en un lugar donde pudiera tomar *esta decisión imposible*, esta decisión en nombre de todos, cuando eso es precisamente lo que nunca quiso hacer. (en Gennie, énfasis añadido)

² Hay una brecha de treinta años entre *Las cenizas de Babilonia* y *El alzamiento de Persépolis*, usada para justificar el auge del Imperio de Laconia. Esta brecha, «un gran obstáculo narrativo» (Elvi en línea), podría ser la razón principal por la que la exitosa serie de televisión de Syfy/Amazon basada en las novelas (2015-2022) fue cancelada después de seis temporadas (cada una correspondiente a una novela); «el elenco principal», comenta Elvi, «no puede pasar temporadas enteras siendo envejecido artificialmente a través de CGI o prótesis, pero el salto en el tiempo es vital para la historia general» (en línea). Hay varias referencias en las novelas a medicamentos antienvjecimiento (se supone que la esperanza de vida humana es de alrededor de 120 años); en los tres últimos volúmenes, Holden tiene setenta años o más en términos absolutos, el equivalente a cuarenta y cinco en términos relativos.

Capítulo 7. El capitán espacial quijotesco

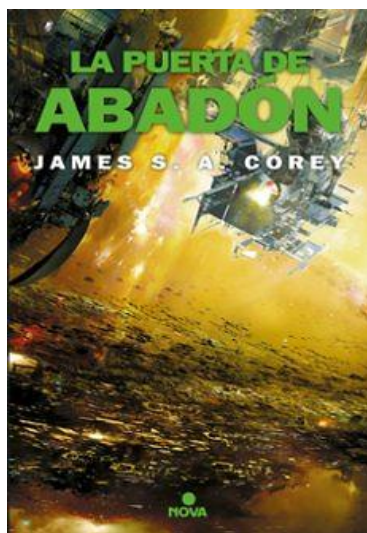
La decisión imposible a la que se refiere Abraham es la escena en la que, a pesar de haber criticado a otros por decidir sin consultar a las personas afectadas, Holden toma a solas una decisión que afecta a toda la humanidad. Esta consiste en cerrar las puertas anulares para evitar el acceso de los dioses oscuros, una acción que causa el aislamiento mutuo de las colonias y el Sistema Solar durante mil años, y la propia muerte de Holden. Nicholas reconoce su confusión sobre el objetivo final de las acciones y la caracterización de Holden, para concluir que la cuestión clave es «si Holden es una reliquia de un mundo perdido que ya no podemos habitar, o una profecía de un posible mundo por venir. O tal vez solo una esperanza de lo que podemos ser si nos escuchamos unos a otros sin tratar de dominar» (131).

Mi opinión es que Holden es sin duda una reliquia, pero sigue siendo necesario en la versión de Corey del futuro porque, como señala Yost, «las hazañas de los líderes en la ciencia ficción nos dan una idea de los riesgos y las consecuencias de liderar durante crisis extremas y ayudan a dar forma a nuestra concepción de, y expectativas sobre, los líderes» (12). Como argumenta,

El liderazgo basado en principios espera que los líderes sean «buenos» en lugar de «excelentes». Muchos líderes pueden lograr momentos de grandeza al alcanzar una meta, superar un obstáculo o derrotar a un enemigo. El mayor desafío para los líderes es actuar moralmente de manera implacable momento a momento bajo coacción, mientras persiguen objetivos y mantienen la cohesión del grupo. (14)

Holden es ese tipo de líder bueno, pero no excelente, cuyas cualidades son reconocidas a regañadientes por los otros personajes debido a su a menudo irritante rectitud. Por ejemplo, Clarissa Mao, quien planea matar a Holden, termina admitiendo que es un buen líder porque «no mintió ni una sola vez» (AG 512). El estereotipo del capitán espacial macho y seguro de sí mismo es reemplazado por una nueva caracterización que enfatiza su vulnerabilidad, su dependencia de los demás (sobre todo su novia Cinturionana,³ Naomi Nagata) y su desilusión al darse cuenta de que no hay un destino inevitable que guíe sus pasos. Los lectores pueden aplaudir este nuevo estilo de capitán espacial o concurrir, como argumentaré más adelante, con el punto de vista mucho más

³ En *The Expanse*, la colonización humana se ha extendido a Marte y a los asteroides del Cinturón ('Belt' en inglés). Hay un enfrentamiento triangular entre la Tierra y las nuevas colonias, en el que Marte lucha por mantener su independencia mientras los Cinturionanos ('Belters') luchan por dejar de ser tratados como seres humanos de segunda categoría debido a las diferencias anatómicas causadas por la baja gravedad.



crítico de su segunda de abordó y amante Naomi, para quien, aunque vale la pena amar a Holden, es también «agotador» (PR 383).

Los muchos detalles de la descripción física, la biografía y la personalidad de Holden dispersos a lo largo de las nueve novelas reflejan las preocupaciones contemporáneas sobre la masculinidad estadounidense blanca, cisgénero y heterosexual que, naturalmente, podrían tener poco sentido en el siglo XXIV, cuando se sitúa *The Expanse*. Holden, un hombre del medio oeste estadounidense de cabello oscuro, ojos azules y piel pálida, es apuesto, pero esta es una palabra que

Corey nunca usa, prefiriendo en su lugar «lindo» («pretty»), no solo para Holden sino para otros hombres, como el comandante cinturoniense Marco Inaros. Cuando Holden se rompe la nariz, Naomi le dice que prefiere su nuevo aspecto porque «de todos modos antes eras demasiado lindo. Le dará carácter a tu cara» (LW 413).⁴ La belleza de Holden, imperfecta o no, indica que no es el héroe ultramasculino, apuesto y audaz de la ciencia ficción tradicional, sino un nuevo modelo, menos seguro de sí mismo, mucho más dudoso de su masculinidad y dispuesto a aprender de los demás cómo mejorar su conducta como hombre.

Corey, no obstante, nunca lo presenta como un modelo radicalmente nuevo. Holden es el hijo genético de un matrimonio colectivo de ocho personas (cinco hombres, tres mujeres) que forman una unión poliamorosa, pero él mismo es un heterosexual clásico desinteresado en la experimentación sexual; el capitán rechaza cortésmente, por ejemplo, una sutil oferta de sexo gay (NG 300). Nagata, su compañera de tripulación a lo largo de varios años durante los cuales siempre se siente atraída por él, reprende a Holden por ser un seductor en serie encantador pero superficial que nadie quiere como novio, y por sus prejuicios contra las altas mujeres Cinturionanas como ella. Naomi protesta que «Solo llamé tu atención cuando era la única mujer a bordo, y eso no es suficiente para mí» (LW 315), por lo que exige su respeto. Al principio de esa misma novela, viendo a Naomi cantar en karaoke, Holden es retratado del peor modo posible cuando «Por un momento, tuvo una visión de los dos tambaleándose de regreso a la habitación y luego cayendo en la cama. Se habría odiado a sí mismo por la mañana por aprovecharse, pero aun así lo habría hecho» (LW 200). Este comportamiento podría ser habitual en un oficial de la Marina acostumbrado a

⁴ El traductor, David Tejera Expósito, usa en este punto «guapo», pero sin ser un error en absoluto, no da una idea de la fuerza expresiva de «pretty», que se usa solo con mujeres y niños. Corey podría haber optado por el adjetivo algo más neutro «cute», tal vez más cercano al «lindo» que uso.

comprar los servicios de prostitutas, como solía hacer Holden (*LW* 212-13), pero es discordante (o demasiado franco) en el contexto de una caracterización principalmente positiva.

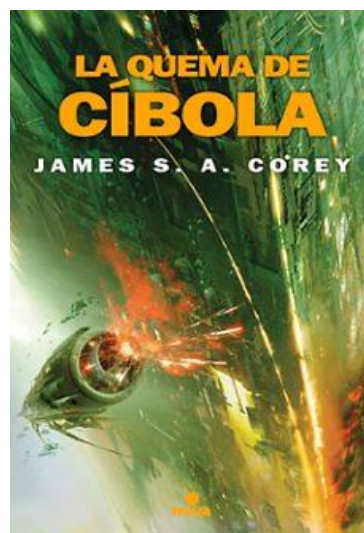
A pesar de este paso en falso, Holden es un buen hombre que nunca es misógino, homófobo o racista. No le gusta la violencia y opta, aunque con poco tacto, por compartir información con todo el sistema solar para defender la democracia. Holden siempre es generoso con la tripulación del *Rocinante* y en sus esfuerzos por proteger a la humanidad. Naomi siempre ve en él «al mismo imprudente santo inocente» que había conocido a bordo de la *Canterbury* (*SI* 349), una etiqueta que también utiliza otro personaje femenino de peso, la secretaria de la ONU Chrisjen Avasarala: «James Holden, el hombre sin secretos. El *santo inocente* que había arrastrado al Sistema Solar a la guerra y parecía del todo ciego al daño que causaba. Un idealista. El tipo de hombre más peligroso que había. Y un *buen hombre* también» (*CW* 493, énfasis añadido).

Holden logra conservar todas estas cualidades incluso después de que el trastorno de estrés postraumático causado por los largos años de prisión y tortura a la que es sometido por el villano, el almirante Winston Duarte, le quiten «su sentido de sí mismo» (*SI* 186). Nunca pierde, tampoco, su deseo de morir sabiendo «que las cosas irán bien sin mí. Que todo seguirá adelante», como le dice a su compañero de tripulación Amos (*SI* 241). Este hombre perspicaz quebranta el deseo heroico que Holden empieza a sentir al sugerirle que tal vez «no eres tan importante y no depende de ti arreglar el universo». (241), un punto de vista que los autores apoyan al llegar el sacrificio final de Holden. Aunque este sacrificio es predecible, la peculiaridad es que no se glorifica. Los autores parecen cuestionar de esta manera si la muerte final de Holden es la culminación de una búsqueda quijotesca heroica o tan solo producto del narcisismo masculino.

En *The Expanse* el arco narrativo del héroe tiene menos que ver, en resumen, con la necesidad de detener la amenaza del colapso humano que con el proceso de autoconocimiento de Holden. El granjero de Montana destinado a una vida aburrida en naves espaciales comerciales después de ser dado de baja de la Marina, de repente se encuentra en el centro de una crisis colosal que amenaza a la humanidad entera cuando el descubrimiento de la protomolécula alienígena «introduce una incertidumbre radical en un ya inestable concierto político solar dedicado a la acumulación interplanetaria» y «desencadena un período de desmoronamiento hegemónico y un gran conflicto interno en el sistema de mundos solares» (Bellamy 522). Mientras Holden aprende a ser un buen capitán, a intervenir en la política solar, a enfrentarse a los villanos y a evitar que los dioses oscuros alienígenas destruyan la vida humana, aprende sobre todo a juzgarse a sí mismo, aunque no sin algunas serias limitaciones. Holden sabe que no es especial, ni un elegido, sino solo un hombre que la protomolécula de los alienígenas originales está usando, alimentando así «todas sus peores

inclinaciones a la arrogancia y la excesiva importancia personal» (AG 480). Al mismo tiempo, la situación con la que se ha topado le hace querer «remediar retroactivamente el hombre superficial y vanidoso que había sido» (480) y, con suerte, «ser capaz de convertirse en el tipo de hombre que podría marcar la diferencia» (480).

Cuando decide sacrificarse para cerrar las puertas anulares y así detener a los dioses oscuros, Holden tiene una comprensión profunda de quién es en gran parte gracias a Nagata, aunque nunca puede superar su inmadurez quijotesca. Holden no puede ver soluciones alternativas a las sucesivas crisis narradas en las novelas que no impliquen su participación personal directa, y aunque trata de delegar su mando —dividiendo la propiedad de la *Rocinante* entre su tripulación y luego vendiéndola, haciendo que la Cinturionana Michiko Pa sea nombrada jefe del Sindicato de Transporte en lugar de él mismo, o pidiéndole a la científica Elvi Okoye que salve un planeta entero— actúa en esencia solo y no apoya la acción colectiva ni la posibilidad de que otros puedan desempeñar el papel que asume. Holden cumple en la última novela, *La caída del Leviatán*, su destino como «autoproclamado mártir» (LW 81), la etiqueta que ya le había sido asignada por un personaje secundario en la primera, *El despertar del Leviatán*. Todos los otros personajes reprueban esta postura ya que aunque encuentran a Holden agradable les repele su insistencia en desempeñar un papel para el que nadie lo ha escogido.



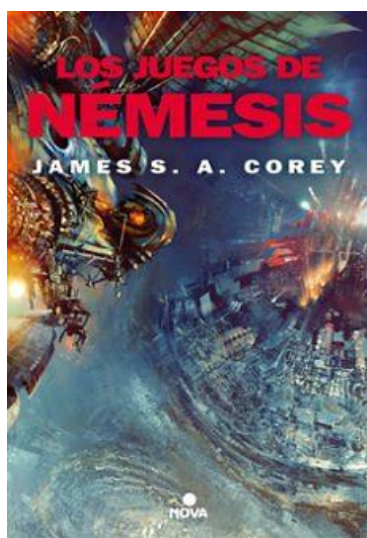
Los otros hombres: compañeros de nave, villanos y espectros

La representación de Holden como hombre contrasta con la de los otros personajes masculinos principales que lo rodean. Estos son sus compañeros de tripulación Alex Kamal (el piloto del *Rocinante*) y Amos Burton (el mecánico); los villanos Marco Inaros (el líder de los rebeldes de la Unión Libre) y Winston Duarte (el Primer Cónsul del Imperio Laconiano); y el detective Joe Miller, el investigador cinturioniano que se convierte en el delegado espectral de la protomolécula tras sacrificar su vida tratando de detenerla. Otros hombres ofrecen opiniones sobre Holden en *The Expanse* —entre ellos los líderes de la Alianza de Planetas Exteriores Cinturioniana (OPA en el original) Fred Johnson y Anderson Dawes, y villanos menores como el jefe de seguridad de la corporación Royal Charter

Energy, Adolphus Murtry—, pero la evolución de Holden está condicionada mucho más de cerca por los cinco secundarios principales.⁵

La función del piloto marciano Alex Kamal es limitada pero relevante, ya que es un hombre casado (dos veces divorciado) y padre de un hijo, Kit. La biografía de Kamal demuestra que un matrimonio feliz es imposible para las personas empleadas en naves espaciales en constante movimiento a menos que sean compañeros de tripulación, pero, sobre todo, plantea la cuestión de la paternidad. Kamal no es mucho mejor padre que esposo, pero se las arregla para mantenerse en contacto con su hijo y se preocupa por el joven y su familia. Cuando se hace evidente que las acciones de Holden llevarán al cierre de las puertas interestelares, Kamal decide quedarse con Kit. Con permiso de sus compañeros, el piloto se lleva solo la nave *Rocinante* al sistema estelar donde su hijo ha emigrado con su esposa y su bebé, una decisión que revela cómo podría haber sido la vida de Holden de ser padre.

Creando que los dioses oscuros son imparables, y antes de hacer los planes finales para derrotarlos, Holden se siente «asombrado por el optimismo de Kit. Y por *asombrado*, realmente quería decir *horrorizado*» (LF 74, énfasis original). Dadas las circunstancias, el horror de Holden es comprensible, pero contrasta con sus impresiones en una novela anterior, cuando es testigo del amor del científico Prax Meng por la pequeña Mei y percibe que «nunca en su vida había necesitado nada con tanto desespero como este hombre necesitaba volver a ver a su hija» (CW134). Corey, en cualquier caso, complica el tema de la falta



de hijos de Holden no solo al colocarlo en una relación con Naomi, una mujer cuya experiencia de la maternidad es hartamente negativa, sino también al hacer que Holden sufra una dosis masiva de radiación en la Estación Eros cuando Protogen lanza la protomolécula. El joven Holden había guardado su esperma en dos bancos por prudencia, y el capitán podría aún ser padre pese a ser a lo largo de toda la serie un paciente oncológico, con tumores frecuentes que solo la medicación mantiene a raya. No hay impedimentos para que un terrícola como él y la cinturionana Naomi se reproduzcan, siendo ambos *Homo sapiens* y pese a las diferencias físicas

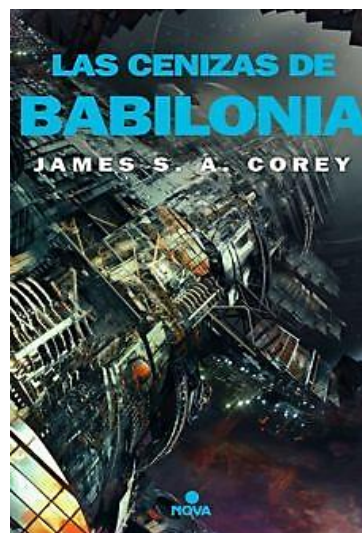
⁵ La red de villanos en *The Expanse* incluye a otros hombres en agudo contraste con Holden, para quienes no tengo espacio aquí: Jules-Pierre Mao, propietario de la corporación Mao-Kwik y su subsidiaria Protogen; Antony Dresden, vicepresidente ejecutivo de investigación biológica de Mao y arquitecto del proyecto genocida Eros; y Paolo Cortázar, nanoingeniero de Protogen y más tarde científico jefe de Duarte. Los tres son responsables de la nefasta explotación de la protomolécula después de trabajar inicialmente para el Gobierno marciano, que desea convertirla en un arma.

causadas por la baja gravedad en el Cinturón de asteroides. Se da a entender que ella evita que Holden tenga hijos, tal vez desconfiando de que pueda ser un buen padre, aunque Naomi solo revela que es madre después de años juntos.

Bro subraya que los villanos Inaros y Duarte «no ganan mero poder, sino poder soberano (...) gracias a la fe y a la devoción que cosechan» (120), por lo que lee toda la serie como una advertencia sobre «la facilidad con la que se puede abusar y corromper la soberanía política» y «la facilidad con la que se puede corromper a los hombres» (121). Es pertinente, sin duda, leer *The Expanse* como una serie antipatriarcal y antifascista desarrollada en el contexto del ascenso de Donald Trump como líder político de extrema derecha y de su primera Presidencia (2016-2020), a la que siguió el fallido golpe de Estado del 6 de enero de 2021 que él instigó y sus esfuerzos por desautorizar al presidente Biden y hacerse con el poder ilegalmente. Incluso es posible leer *The Expanse* como una fantasía consoladora en la que la humanidad se salva del fascismo (los dioses oscuros) y de su facilitador (Duarte) gracias al sacrificio heroico de Holden, expresión de una masculinidad vacilante, imperfecta y vulnerable, pero a la altura de las circunstancias. Al mismo tiempo, la serie es también un retrato íntimo de la fragilidad masculina, sobre todo la de Inaros y Duarte.

Marco Inaros, introducido en *Los juegos de Némesis*, resulta ser el padre del hijo quinceañero de Naomi, Filip. Inaros, un antiguo líder de la resistencia cinturoniense dentro de la Alianza de Planetas Exteriores que se rebeló para establecer su propia milicia, maltrataba a su compañera miliciante Naomi y la obligó a cometer crímenes de sangre contra su voluntad. Filip no sabe que su madre intentó llevárselo cuando era un bebé, pero tuvo que abandonarlo porque Inaros lo había escondido con el propósito de forzarla a quedarse, una prueba de su cruel y dominante masculinidad patriarcal. A diferencia de Duarte, Inaros está íntimamente vinculado a Holden como rival sexual, aunque este no es el guion que sigue Corey, haciendo que el capitán rehúse esa rivalidad. Inaros, en todo caso, se convierte en un elemento clave en la relación entre Naomi y Holden cuando ella le pide a Holden que confíe en todas sus acciones, sin revelar su anterior vínculo con Inaros.

Al fracasar el intento de Naomi de persuadir a Inaros para que deje de atacar la Tierra y de usar a Filip en sus guerras, es hecha prisionera. Holden comprende que no puede rescatarla, ya que «sea lo que sea en lo que está involucrada, no puedo arreglarlo poniéndome mi brillante armadura y cabalgando a la batalla» (NG 377). Después de que Naomi se libere del cautiverio y le explique a Holden qué la une a Inaros y Filip, su relación se fortalece. Cuando Inaros juega sucio en medio de una batalla, mostrándole a Holden que si derriba su nave espacial



Filip morirá, Holden duda de «lo que se suponía que debía entender. Tal vez era un vulgar alarde masculino. *Puede que ahora esté contigo, pero me la follé primero*. Eso parecía estar al nivel de Inaros» (BA 280, énfasis original). Fascinado por el parecido de Filip con su madre, Holden desarma su nave *Rocinante*, y permite huir a Inaros. Naomi le agradece el gesto cuando él confiesa su acción, pero enfatiza que ya no se siente ligada a Filip, una reacción tal vez pensada para enfatizar su desinterés en volver a ser madre. En cuanto a Inaros, ella lo humilla con la declaración de que está con Holden «Porque él es lo que tú *finjes* ser» (NG 310 énfasis original): un buen hombre y un buen líder.

Inaros y Duarte son megalómanos estereotipados, pero Corey distingue con meticulosidad sus objetivos respectivos. Holden incluso simpatiza con los esfuerzos de Inaros para cerrar las puertas anulares y proteger a sus congéneres cinturonianos, que no pueden tolerar la gravedad, de la amenaza de convertirse en partes obsoletas en la exploración interestelar. El propio Holden propone convertir las naves espaciales cinturonianas en la poderosa Unión de Transporte que garantiza el funcionamiento de las colonias y, como desea Inaros, termina cerrando las puertas, aunque para salvar a toda la humanidad y no solo para proteger a los cinturonianos. En cambio, no hay sintonía posible entre Holden y Duarte. Trenkwill-Eiser ve algunas similitudes ya que «ambos se sacrifican por la humanidad» (43), bajo amenaza de extinción total si los dioses oscuros prevalecen. Concede, sin embargo, que en el dictador Duarte, Holden «se enfrenta a las entrañas de sus propios objetivos políticos» luchando contra alguien que convierte «en una pesadilla» (43) su intento de imponer «la unidad humana» (43). Con Duarte, *The Expanse* «canta el estribillo antitotalitario» (43) sin simpatía alguna por el villano.

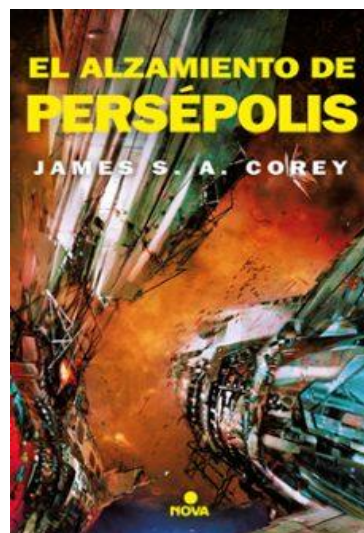
Mientras que Inaros puede ganarse algunas simpatías, la transformación del Primer Cónsul Winston Duarte en un dictador militar y, a continuación, en un villano posthumano potencialmente inmortal (mediante el uso de la protomolécula en su propio cuerpo) se presenta como una aberración. Duarte trata de mantener a toda la humanidad bajo su control político por medio de la tecnología militar que sus ingenieros desarrollan utilizando la protomolécula. Cuando los dioses oscuros amenazan con acabar con su propio Imperio Laconiano, Duarte reacciona tratando de convertir a todos los humanos en una mente colectiva (como la civilización alienígena que construyó la protomolécula) para así derrotar a sus rivales alienígenas. Duarte se equivoca en cuanto a su prisionero Holden, creyendo que pueden ser aliados. Holden, sin embargo, siempre es consciente de que está en manos de un villano, mucho antes de que su atento trato inicial se convierta en encarcelamiento y tortura salvaje: «A medida que Holden aprendió a respetar al hombre, incluso a apreciarlo, tuvo cuidado de no perder nunca de vista el hecho de que Duarte era un monstruo» (TW 253). Horrorizado ante la perspectiva de la inmortalidad de Duarte y la

pérdida de toda individualidad humana, Holden usa la protomolécula para transformarse, no en un superhombre como Duarte sino en una herramienta para controlar las puertas, cerrarlas y así evitar que los dioses oscuros las atraviesen. Mientras que Duarte es un hombre en extremo egoísta, Holden se presenta como un héroe altruista que se sacrifica para salvar no solo a la especie humana, sino también para defender el derecho de todos a mantener su mente libre de intrusiones si bien, paradójicamente, su heroísmo es también expresión de su egoísmo.

La relación de Holden con Miller y Amos se centra, sobre todo, en el tema del uso de la violencia.

A lo largo de sus años en la Armada, Holden derriba naves espaciales enemigas, ya sean marcianas o cinturonianas, pero nunca participa en combates de infantería, ni se involucra en ninguna lucha personal (cuando intenta golpear a su capitán, yerra el golpe). Durante la investigación de la invasión de la Estación Eros por la protomolécula, Holden se une al detective Miller, un cinturoniano maduro al final de su carrera y otro hombre quijotesco. Para consternación de Holden, Miller mata a sangre fría al vicepresidente de Protogen, Anthony Dresden, cuando este se jacta de haber convertido la protomolécula en un arma y trata de persuadir al líder cinturoniano, Fred Johnson, de que se podría lograr mucho con su uso militar. Aunque Miller justifica su acción, Holden está furioso: «¿Y la justicia? ¿Tú decides, y así es cómo funciona?» (LW 422). Holden sigue el principio de que los criminales deben ser llevados a juicio y la violencia solo debe usarse para arrestarlos en defensa propia, como hace con Murtry, o por razones misericordiosas, como sucede cuando la mente de Duarte queda invadida por los dioses oscuros y no queda otra opción que darle muerte.

Más allá de sus desacuerdos sobre la violencia, Miller comparte con Holden un romanticismo quijotesco expresado cuando se enamora de una trágica Dulcinea, Julie Mao, la primera persona infectada por la protomolécula. Como no puede rescatar a Julie, Miller se sacrifica con ella, estrellando la Estación Eros —entonces controlada por la protomolécula a través de la joven— contra Venus para salvar la Tierra, como sugiere Holden. Un segundo Miller espectral aparece más tarde como el investigador de los alienígenas muertos, una marioneta fantasmal que la protomolécula construye para manipular a Holden. Este Miller fantasmal se encarga de desengañar a Holden, aclarando que la protomolécula se ha fijado en él solo porque el difunto Miller «Pensaba que eras un tipo honesto» (AG 265). El espectro de Miller también asume la tarea de obligar a Holden, mientras este se prepara para morir, a recapacitar preguntándole por qué se siente con derecho a cerrar las puertas, y así poner en riesgo a innumerables seres humanos, cuando siempre ha supuesto que todas



las decisiones de alto impacto deben ser transparentes. Holden da un largo y trillado discurso sobre cómo hay «un poco más de bueno que de malo en nosotros» (LF 508) que no persuade a su compañero:

—Y, sin embargo—, dijo Miller, —estamos a punto de condenar a millones de personas a muertes lentas. Esa es la verdad. ¿Estás seguro de que esto que estás a punto de hacer es lo correcto?

—No tengo ni puta idea—, dijo Holden, y luego lo hizo de todos modos.

(LF 508)

La decepcionante respuesta de Holden, y la contundente redacción que usa Corey, son una prueba más de que su rectitud supera cualquier otra consideración. Como queda implícito, aunque la humanidad se salva, Holden debería haber reflexionado sobre el coste y haber buscado otras soluciones.

Mientras que el detective Miller encarna, como policía, el uso de la violencia legalmente sancionada, Amos Burton encarna la amenaza de la violencia ilegal. En *Los juegos de Némesis*, Holden le pregunta a Naomi si Amos permanece por ella en la nave *Rocinante*, y su respuesta lo sorprende:

—No está en la *Roci* por mí—, dijo Naomi. —Se queda por ti.

—¿Por mí?

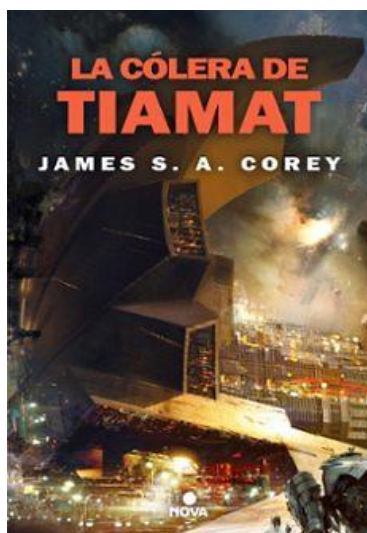
—Te está usando como su conciencia externa, como un accesorio comprado en el mercado.

—No, no es verdad.

—Es lo que hace. Encuentra a alguien que tenga un sentido de la ética y sigue su ejemplo—, dijo Naomi. —Es la forma en que trata de no ser un monstruo.

(NG 38)

Burton tiene un pasado como joven criminal en la Tierra —narrado en el cuento «The Churn» incluido en *Memory's Legion*— que abandona para convertirse en un mecánico eficiente; sin embargo, su cuerpo grande y musculoso es siempre capaz de ejercer una violencia instantánea y brutal, como se muestra varias veces en las novelas. Mientras que la ética de Holden le impide descargar su ira, la función de Burton es cuestionar la capacidad de Holden para usar la violencia cuando es necesaria. Burton se percata, por ejemplo, de que Holden ha desarmado los torpedos en el ataque contra la nave de Inaros y muestra su preocupación. «¿Eres el tipo adecuado para este trabajo?», pregunta, a lo que Holden responde: «No (...) Pero yo soy el tipo que lo consiguió. Así que lo voy a hacer» (BA 353). Por otro lado, la sexualidad polarizada de Burton (o bien usa



prostitutas o tiene profundas relaciones platónicas) contrasta con el vínculo estable y monógamo de Holden con Naomi.

Crago, quien llama a Burton un «sociópata en remisión» (en línea), argumenta que su comportamiento no es producto de su creciente autocontrol, sino de la ayuda de Naomi y de su amor platónico por Peaches ('melocotón', su apodo para Clarissa Mao). Crago ve en la lucha de Amos por desintoxicarse «un paso en la dirección correcta, ya que problematiza las masculinidades hegemónicas y la jerarquía de género que mantienen». Mientras que Holden encarna una masculinidad ideal, Amos «muestra otros matices al explorar la performatividad masculina como un problema personal y político en lugar de como una respuesta a los problemas de la humanidad» (en línea). Antes de ser Holden rescatado de su cautiverio en Laconia, Burton muere allí asesinado por uno de los secuaces de Duarte y es transformado por los drones de reparación laconianos (un producto de la tecnología alienígena) en una versión renacida que asombra y angustia. Su nuevo cuerpo gris puede regenerarse si se daña y parece ser potencialmente inmortal. Smith ve en la inmortalidad posthumana de Amos «una completa desviación de la forma en que Duarte usó la suya» y una «nueva piedra angular para la humanidad» (30).

En el epílogo que cierra la novela final y, por lo tanto, la serie, Amos da la bienvenida a los primeros visitantes interestelares humanos mil años después de que las puertas se cerraran tras el sacrificio de Holden, negándose a presentarse como un líder: «No me gustan los títulos. Me llamo Amos Burton. Si nos entendemos, solo soy un gilipollas más. Si estáis aquí para liarla, soy el tipo por el que tendréis que pasar primero. Decidles que esto es lo que dije» (*LW* 513-14). Teniendo en cuenta estas palabras, Smith insiste en que Burton se convierte en el «héroe más improbable» de la sociedad humana (30) al mismo nivel que Holden, si no por encima. Podría ser el caso, pero el epílogo también sugiere que la monstruosa hipermasculinidad de Burton es más fiable que el modelo moderado, afectuoso y vulnerable de Holden, lo cual es preocupante. Después de todo, Holden es admirado por muchos, pero pocos llamarían a Burton un hombre admirable.

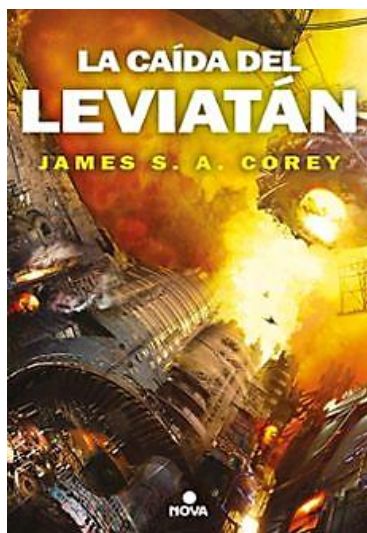
La voz de la razón: Naomi, segunda de a bordo y novia

En su análisis del heroísmo de Naomi Nagata, Cerqueira Lazer cita la distinción de Hannah Arendt en *La condición humana* (1958) entre hacer y crear política: «Hacer política es comportarse estratégicamente (...) con la esperanza

de poder controlar los resultados. Crear política es hablar y comunicarse con los demás en beneficio de participar en la construcción de un mundo común que no se puede controlar» (163). En su opinión, Naomi es una heroína según la descripción de Arendt porque renuncia al control, mientras que otros personajes, como Duarte y Holden, «hacen» política. Holden intenta «destruir la incertidumbre», finalmente «jugando un juego lleno de secretos, intereses nefastos y falta de responsabilidad» (170), sostiene Cerqueira Lazer. Por el contrario, la sociedad humana necesita «héroes como Naomi, que sean lo suficientemente valientes como para hablar con la gente, para compartir el poder y la carga, para hablar en voz alta, aunque no sepan si la gente los escuchará» (170).

Naomi Nagata se convierte en ese tipo de heroína en los años que Holden pasa encarcelado en Laconia y ella lidera la resistencia clandestina contra las fuerzas de Duarte, convirtiéndose en almirante de la milicia. Sin embargo, cuando Holden es rescatado y retoma el mando de la *Rocinante*, Naomi da un paso atrás para cumplir de nuevo sus dos papeles principales: justificar ante otros personajes por qué vale la pena amar a Holden y ser su inquisidora más constante, señalando siempre sus defectos y errores. Su vigilancia comienza en la primera novela, incluso antes de que sean pareja, cuando él asume el papel de capitán, con Naomi como su segunda al mando, tras ser bombardeada la *Canterbury*. Holden envía un mensaje abierto burlándose de los atacantes, y Naomi lo regaña: «Es el trabajo del segundo de a bordo decirle al capitán cuando está siendo un idiota. Está siendo usted un idiota, señor. (...). Cuando estemos a salvo, puede emprender su cruzada. Señor» (LW 57). Su crítica continúa a lo largo de la serie hasta el final, cuando la ira que Naomi siente por el heroico sacrificio de Holden impide cualquier celebración intra y extradiegética de su hazaña. Holden muere envuelto en la gloria que le da ahuyentar a los dioses oscuros, pero no es aplaudido porque Naomi se niega a homenajearlo. Cuando Amos le pregunta cómo sobrevivirá sin Holden, «la respuesta era que sí podía. Pero aún no estaba lista para decirlo en voz alta» (LW 510). Su certeza de que su vida continuará sin él y su negativa a llorar su muerte muestran así una ambigüedad autoral hacia Holden, un héroe al que nunca se echa de menos.

The Expanse presenta un futuro postfeminista en el que las mujeres trabajan en todo tipo de empleos —desde prostituta en burdeles legales e ilegales a secretaria de la ONU— y en el que la villanía patriarcal encarnada por hombres como Inaros o Duarte es mucho más peligrosa que la protomolécula o los dioses oscuros. En este panorama, cómo juzgan las mujeres a los hombres es de suma importancia, desde el lenguaje androfóbico de Chrisjen Avasarala hasta la comprensión aterrorizada que Teresa Duarte tiene del monstruo en el que se convierte su padre. La opinión de las mujeres sobre Holden es diversa —Clarissa pasa del odio al respeto, el enamoramiento de Eli responde a su celebridad más que a su persona— pero el punto de vista que articula las



impresiones de los lectores sobre la masculinidad de Holden es el de Naomi, la persona que mejor lo conoce. Mientras que en la aventura tradicional (y la ópera espacial es sobre todo aventura) la función de la novia es animar al héroe, dejarse rescatar y ofrecerle amor y sexo como recompensa, en *The Expanse* Naomi actúa en cambio como la jueza principal de Holden.

Dado que Holden es impulsivo, ingenuo e imprudente, Naomi a menudo se exaspera. Ella está atrapada en una montaña rusa emocional en la que los períodos de calma a bordo de la *Rocinante* dan paso a momentos de peligro extremo, ligados a los conflictos en que Holden se involucra cuando otros le piden ayuda o por iniciativa propia. Al final de la serie, Naomi es una mujer enfurecida. Como le explica al piloto Alex, todos en la *Roci* se han esforzado en recuperar al antiguo Holden tras los traumáticos años en Laconia. Sin embargo, Holden volvió a ser él mismo no gracias a los cuidados de ella o de sus compañeros, sino después de tomar la decisión de inyectarse la protomolécula: «Lo veía como solía ser. En su mejor momento. Pero no es el amor lo que lo llevó hasta allí. Ni nuestros cuidados. Ni el tiempo pasado. Vio algo increíblemente estúpido y peligroso que había que hacer y que solo él podía hacer. Y él simplemente...» (LW 421, puntos suspensivos originales). Furiosa pero también triste, Naomi da una orden final: «Tratemos de hacer que este último gesto idiota, valiente y estúpido cuente tanto como sea posible» (LW 421).

Este patrón en la relación entre Holden y Naomi se establece en la primera novela, no siempre a su favor. Así pues, aunque ella tiene razón al señalar que el plan de Holden y Miller para verificar lo que está sucediendo en la Estación Eros es extremadamente peligroso, el descubrimiento por parte de los dos hombres de los experimentos genocidas de Protogen constituye un primer paso importante en la investigación que pone fin a los planes criminales de la corporación. Existe un cierto riesgo de que Naomi sea vista como una novia siempre descontenta que no ofrece soluciones alternativas a las crisis que surgen. Su posición es que si bien se puede necesitar un héroe este no tiene por qué ser Holden, postura que tiene sentido dentro de la dinámica de su relación, pero que pensando en la humanidad y en la trama de la serie es posiblemente acaparadora. En *El alzamiento de Persépolis*, Naomi convence a Holden para que se retire con ella, una oferta que para su sorpresa (y la de él) Holden acepta:

- ¿No sentirías que te hace menos hombre?
—No.

Capítulo 7. El capitán espacial quijotesco

—¿Que estarás defraudando al universo al no asumir todas las luchas que surjan? Porque llevo un tiempo trabajándomelo. He practicado algunas frases muy buenas.

—Guárdalas —dijo Holden—. Los necesitarás más tarde. Pero en este momento, estoy convencido.

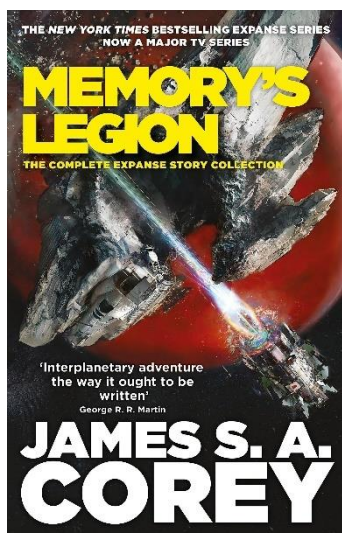
(PR 71)

Esta nueva y prometedora vida queda descartada de inmediato cuando Duarte desencadena una serie de ataques sanguinarios, separando a la pareja cuando sus secuaces capturan a Holden. Su relación sobrevive a los muchos años que pasan separados, pero no a la decisión de Holden de usar la protomolécula en su cuerpo para detener a los dioses oscuros, sobre todo porque no es una decisión que debata con ella.

Las relaciones de Holden con las mujeres solían centrarse en el sexo, no en el amor, hasta que conoció a Naomi. Cuando en *La guerra de Calibán*, ella acepta a Holden de nuevo como su amante después de una de sus varias crisis, él pondera las diferencias entre el sexo y el amor, en un pasaje atípico dentro de la ópera espacial. Holden reflexiona que parte de su interés sexual en Naomi se debe a que ella, «la única cinturoniense con la que había estado (...) era fisiológicamente diferente en algunos aspectos» (CW 432). Pero, sobre todo, para él Naomi es «diferente» porque «habían sido amigos durante cinco años antes de acostarse» (432). Holden admite que siempre tuvo éxito con las mujeres porque era «lindo y encantador» (432), pero se da cuenta de que «siempre había sido bastante superficial cuando se trataba de sexo» (432). Recordando los reproches de Naomi, Holden razona que, aunque las mujeres lo han usado tanto como él las ha usado, su vida sexual no fue realmente satisfactoria hasta que aprendió a encontrarla atractiva: «había llegado a conocerla como una persona sin ninguna de las cargas sexuales que solía llevar. (...) Y de alguna manera, cambió todo lo relacionado con el sexo. Los gestos podían ser iguales, pero el deseo de

comunicar afecto en lugar de demostrar destreza cambió el significado de todo» (CW 433, énfasis añadido).

A medida que avanza su relación, Holden valora cada vez más el amor y el compañerismo, declarándole a Naomi antes de prepararse para su sacrificio que su amor ha dado sentido a su vida durante décadas, y que está agradecido de que ella lo haya encontrado digno de ser amado de tantas maneras. Su impulso heroico, nacido después de regresar de la Estación Eros (que debería llamarse propiamente Tánatos en vista de los horrores desatados allí), es, sin embargo, demasiado fuerte para quedar subordinado al amor. El egoísmo de



Holden supera el egoísmo de Naomi, si bien el de ella incluye un futuro con él y el de él la excluye a ella y a la vida misma. Holden podría haberle explicado a la humanidad entera cómo detener a los dioses oscuros y buscar otro voluntario dispuesto a someterse a la transformación personal necesaria para conectarse con las puertas anulares y cerrarlas. Esta solución no se le ocurre a Holden y, de todos modos, entraría en contradicción con el modelo narrativo heroico que Corey sigue en *The Expanse* pese a usar a Naomi para socavarlo.

Conclusión

Como he argumentado en este capítulo, la entretenida serie de James S.A. Corey *The Expanse* debe leerse como una fábula antipatriarcal sobre los peligros del totalitarismo representados tanto por los dioses oscuros alienígenas como por el villano Winston Duarte. Corey narra un enfrentamiento clásico entre el héroe y diversos villanos, desde Jules Mao hasta Duarte pasando por Marco Inaros, pero el efecto principal de la narración es examinar en profundidad la construcción del héroe. James Holden no es en absoluto un capitán espacial estereotipado, sino, siguiendo a Yost, un buen líder que también es un buen hombre, aunque con defectos e imperfecciones que está dispuesto a reconocer. Como han explicado los autores, con su caracterización quisieron averiguar hasta dónde puede llevar a un hombre su sentido de la justicia, pero dado que Holden incurre en el pecado ético de tomar decisiones en solitario que requieren el consentimiento general de toda la humanidad, no se lo llora ni aplaude como a los héroes tradicionales.

Mientras que algunos comentaristas han elogiado al compañero de tripulación de Holden, Amos Burton, por ser un valioso ejemplo de cómo la masculinidad patriarcal sociopática puede ser desintoxicada, he destacado en cambio el papel de Naomi Nagata como heroína política en la definición de Hannah Arendt, a pesar de que no se le da suficiente espacio en *The Expanse* para desempeñar el papel principal. Los autores usan a Naomi para expresar sus preocupaciones sobre la masculinidad de Holden, que van desde su comportamiento sexual superficial en el pasado hasta su sanación final de su profundo trauma a través del egoísmo en lugar del amor o el afecto. Daniel Abraham y Ty Franck se muestran en última instancia incapaces de abandonar al héroe tradicional para proponer una forma colectiva alternativa de heroísmo, tal vez liderada por una mujer, y parecen apoyar con excesivo interés la encarnación posthumana e inmortal de Burton. En todo caso, como James S.A. Corey los dos autores deconstruyen juntos tanto el heroísmo como la villanía en un momento en que el ascenso de líderes de derecha como Donald Trump hace necesario desenmascarar el papel destructivo del patriarcado y rechazar la ineficiencia de las soluciones individuales basadas en el heroísmo masculino solipsista.

CAPÍTULO 8

Ante el desastre: *Zona Uno* de Colson Whitehead y *El marciano* de Andy Weir

La masculinidad tenaz en un entorno hostil: dos ejemplos

A primera vista, la novela de Colson Whitehead *Zona Uno* (2011) y la de Andy Weir *El marciano* (2014)¹ tienen poco en común, excepto por el hecho trivial de que el nombre de sus protagonistas masculinos es Mark (aunque Whitehead nunca menciona el nombre real de su personaje principal). Si las analizo juntas en el mismo capítulo es porque ambas novelas ofrecen ejemplos atractivos de masculinidad tenaz en el contexto de un desastre. Las situaciones son muy diferentes —en *Zona Uno* la vida de Mark Spitz está amenazada por zombis, mientras que en *El marciano* la principal amenaza contra la existencia de Mark Watney es el propio Marte—, pero ambos autores cuentan la historia de un hombre que debe luchar con todas sus fuerzas para sobrevivir. Puede que Spitz no sea tan inteligente como Watney, pero sabe cómo moverse con cautela por un territorio de pesadilla. Watney se las arregla solo en Marte durante dieciocho meses con una firmeza admirable, muy parecida a la actitud de Spitz.

Aunque sus novelas son comparables, las carreras y la reputación de estos dos autores son radicalmente distintas. Whitehead (n. Nueva York, 1969) ha recibido dos veces el Premio Pulitzer de ficción, ganado por *El ferrocarril subterráneo* (2016) (también merecedora del National Book Award) y por *Los chicos de la Nickel* (2019). Sus nueve novelas hasta el momento son prueba de un talento literario sobresaliente, que expresa en la novela literaria, pero también a través de incursiones en la ficción de género como *Zona Uno*. Weir (n. Davis, California, 1972), que se autodescribe como un *nerd*, se formó como ingeniero de *software* y trabajó como programador durante veinticinco años hasta que el éxito de *El marciano*, impulsado por la adaptación cinematográfica que dirigió en 2105 Ridley Scott, le permitió convertirse en autor profesional de ciencia ficción. Ganador del Premio John W. Campbell al Mejor Escritor Novel en 2016, Weir es también el autor de *Artemisa* (2017) y de la novela nominada al Premio Hugo *Proyecto Hail Mary* (2021).

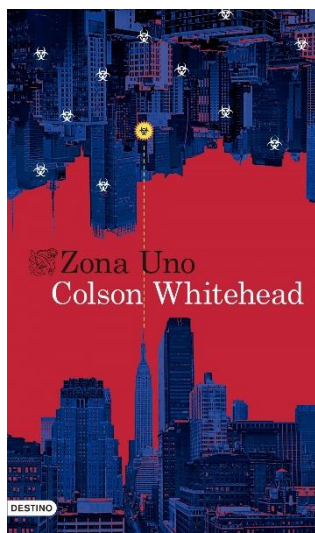
¹ Weir comenzó a publicar *The Martian* en su sitio web en 2009, como un serial de libre acceso abierto a los comentarios de los lectores, y la autopublicó como novela en 2011 en Amazon.com. Su éxito llevó a un contrato con Crown, que lanzó una versión revisada en 2014 (véase The Geek's Guide to the Galaxy en línea).

Mi voluntad de comparar ambas novelas también depende, aunque secundariamente, de una cuestión racial, más allá de la adscripción racial de los propios autores (Whitehead es negro, Weir es blanco). *Zona Uno* ha atraído una gran cantidad de atención académica —muy inusual tratándose de una novela de zombis— en parte debido a cómo Whitehead juega con sus lectores al no revelar hasta las últimas páginas que Mark Spitz es negro. Aunque Weir nunca describe a Watney, quien solo comenta de sí mismo que no es «un hombre muy grande» (TM 41), y en la portada original de la edición de Crown no se ve el rostro del astronauta, los lectores han asumido que es blanco. Esta suposición fue confirmada cuando el popular actor Matt Damon fue escogido para interpretar a Watney en la película de Scott. Para Weir, Damon «simplemente clava por completo el personaje de Watney. Es exactamente como me lo imaginé» (en NRP Staff en línea), una declaración que ratifica que el personaje es blanco. El truco que aplica Whitehead con respecto a la caracterización de su protagonista masculino se perdería en una posible adaptación cinematográfica, ya que el actor que interpretara a Mark Spitz sería visible desde el principio. Su novela es, por lo tanto, no solo un comentario sobre la masculinidad y la raza en la ciencia ficción, sino también sobre los supuestos que los lectores aportan a la visualización de los personajes ficticios y sus entornos. También lo es la novela de Weir *El marciano*, aunque al ser blancos el autor y el personaje prestamos menos atención a este tema.

El hombre negro varado en Nueva York: la perseverancia masculina como herramienta de supervivencia

Zona Uno narra tres días en la vida de Mark Spitz, un miembro de la Unidad Omega, junto con sus compañeros ‘barrenderos’ Gary y Kaytlin. Al igual que las otras nueve unidades, el trío está a cargo de limpiar la Zona Uno de Manhattan, después de que los marines hayan diezmado las hordas de voraces skels y de los estáticos y autofagocitadores straggs (*stragglers* o rezagados).² Las criaturas provienen de una infección por un virus sin cura conocida. Cuando la novela comienza, hay esperanzas de que lo peor ya haya pasado y se pueda iniciar la reconstrucción, organizada por el renovado Gobierno de los Estados Unidos que opera desde Buffalo. De hecho, como descubre Mark Spitz, los ‘fenixios’ («*pheenies*» en el original) que promueven el ascenso del Fénix americano y creen que Nueva York puede ser la primera ciudad reconquistada, son culpables de un optimismo injustificado (suponiendo que no sean unos mentirosos

² Whitehead deseaba iniciar una nueva tradición para el tropo de los zombis, de ahí que evite la palabra y cree en cambio los ‘skels’ y los muy originales ‘straggs’; estos últimos son para él «otra forma de lidiar con el problema de cómo luchar con nuestro pasado. Están atados a momentos clave de sus vidas y a lugares que les recuerdan esos momentos» (en Fassler en línea).



compulsivos), al no haber detectado la acumulación de nuevas hordas en el exterior de la muralla que protege Manhattan, una endeble salvaguarda construida a toda prisa. Cuando, al final del tercer día, los monstruosos skels la atraviesan, Mark debe enfrentarse a la posibilidad de que su mundo postapocalíptico pronto se vuelva apocalíptico.

Zona Uno puede verse como un ejemplo desafiante de «generificación» mediante el cual Whitehead pretende cambiar «la forma en que se cuenta la historia literaria» (Moran 236). El autor no ve discontinuidad entre la ficción literaria y la de género, rememorando que en su juventud «encontró la inspiración para convertirse en escritor en las novelas, películas y cómics de terror» y que «siempre supo que iba a escribir una novela de este tipo» (en Fassler en línea). Whitehead cita en la misma entrevista la película de George Romero *La noche de los muertos vivientes* (1968) como una gran influencia, describiendo «el terror del zombi» como el miedo causado por la repentina transformación de personas cercanas en «el monstruo que siempre han sido» (en Fassler). Whitehead ha indicado dos puntos de origen para *Zona Uno*. Por un lado, ha señalado que «estar deprimido en Nueva York puede parecer el fin del mundo, por lo que tenía sentido que si quería escribir un libro sobre un tipo que está deprimido en Nueva York, el fin del mundo era un buen lugar para ambientarlo» (en *Harper's Magazine* en línea). Por otro lado, ha atribuido en broma la trama a un extraño sueño que tuvo el fin de semana del 4 de julio de 2009, provocado por unos invitados reacios a irse. En su sueño «me preguntaba si ya habían eliminado a los zombis» (en Gobble en línea), y así es como concibió la trama de *Zona Uno*.

Whitehead ve *Zona Uno* como una novela de terror, pero la leo también como ciencia ficción porque los personajes se enfrentan a una pandemia causada por un virus y no por elementos sobrenaturales o mágicos. Es costumbre tratar la ficción postapocalíptica como una rama de la ficción especulativa, que también integra la ciencia ficción y por consiguiente asumo que *Zona Uno* no está fuera de lugar en el presente volumen. Mark Spitz no solo es presentado como «un hombre común postapocalíptico cuya trayectoria se opone a los supuestos de excepcionalidad o predestinación que caracterizan a muchas narrativas de supervivencia» (Caracciolo 236), sino que además, como observa Hicks, «en una indicación fascinante de que tiene la intención de perturbar los persistentes vínculos entre lo moderno, lo sublime y lo apocalíptico, Whitehead distingue vivamente su texto de *La carretera*» (110). Mark Spitz subraya su costumbre de mantenerse alejado de cualquier «combinación padre-hijo» (ZO 114) que se cruza en su camino, «un guiño inequívoco», afirma Hicks, «al padre

y al hijo que protagonizan la novela de McCarthy» (110), un texto que se suele tratar como ciencia ficción postapocalíptica y no solo como terror.

Mientras que el enfoque de la mayoría de los análisis de *Zona Uno* es la raza, estoy de acuerdo con Cvek en que esta es una novela principalmente sobre el final del «sueño de movilidad ascendente» (11) de un joven de clase media de los suburbios de Long Island. Como indica Cvek, «las precarias condiciones de vida en *Zona Uno* pertenecen tanto al dominio histórico anterior, como al especulativo posterior al apocalipsis» (11). El autor utiliza la «metáfora zombi» para hablar de «la creciente inseguridad económica y social de la clase media estadounidense a la que pertenecía su protagonista» (11). Los textos góticos, escribió Fredric Jameson, son «en última instancia una fantasía (o pesadilla) de clase» en la que «se pueden imaginar todo tipo de fuerzas envidiosas en el proceso de reunirse, conspirar, y prepararse para atacar» a las personas privilegiadas (239). Mark Spitz encarna el privilegio de la clase media suburbana, a pesar de sus modestos logros personales, y sueña con ser aún más privilegiado reemplazando a su atractivo tío Lloyd en Manhattan. Para Mark, «el apartamento de su tío se parecía al futuro, era una *marca de hombría* esperándolo al otro lado del río» (ZO 7, énfasis añadido). La ‘última noche’, cuando estalla la plaga, rompe ese sueño y sumerge a Mark en un género narrativo para el que resulta estar mejor preparado de lo que jamás supuso, tal vez porque posee una hombría tenaz y perseverante de la que no era consciente.

Swanson llama a Mark «un fracasado cuasi-héroe en la línea de Ash en *El ejército de las tinieblas* (1992), Lionel de *Braindead* (1992), o Shaun en *Zombies Party* (2004)» (381) —por cierto, los tres blancos—, pero el hecho es que no es un fracasado. Whitehead se burla finamente de Mark a lo largo de la novela como el tipo de hombre que difícilmente cuenta como heroico, pero el propio autor parece sorprendido de que su personaje se adapte tan bien a las terribles circunstancias. Al principio de la odisea, el narrador explica por qué Mark eligió la abogacía como su futuro profesional, indicando que estaba «desprovisto de propuestas atractivas, poco acostumbrado por su constitución al entusiasmo y, en general, [era] maleable cuando se trataba de los deseos de sus padres, [e iba] a la deriva en esa suave corriente de la clase media alta que mantenía a sus pupilos alegremente alejados de los arrecifes de la responsabilidad. Era hora de dejar de ir a la deriva. De ahí la abogacía» (ZO 7). Whitehead, no obstante, nunca ve a Mark como un brillante futuro abogado corporativo, sino como ese elemento básico de la sociedad burguesa respetable: el hombre de ‘notables’.

Al poseer «una extraña facilidad para lo obligatorio» (ZO 9), Mark se había adaptado bien desde la infancia a «la lista de obligaciones americana» (9), recibiendo notables por su desempeño. El notable «era su territorio nativo» (9), desde la escuela primaria hasta la universidad, sin importar lo que hiciera. La aptitud de Mark «residía en el rollo bien ejecutado, nunca brillante, nunca un suspenso, sino una preparación para lo que se necesitaba para progresar más

allá del siguiente obstáculo aleatorio de la vida. Era su solemne maestría» (9). La mediocridad resulta ser un regalo dadas las circunstancias, ya que la capacidad de Mark para escanear «su entorno en busca de señales» lo convirtió en «un superviviente incluso a una edad temprana» (9). Mark, presumiblemente un joven de unos veintipocos años, se estaba preparando para cursar el postgrado de la Facultad de Derecho cuando estalló la pandemia. Habiendo trabajado como camarero y, brevemente, como empleado de la sala de correo en una empresa, Mark consigue tras graduarse un trabajo en una corporación que según se intuye es Starbucks. El amigo que le pasa el anuncio del puesto le dice a Mark: «Serás perfecto. No requiere ninguna habilidad» (149). En el momento de la catástrofe, Mark, empleado como *community manager* publicitario en el Departamento de Nuevos Medios, tiene satisfechos a sus jefes sin estar él mismo del todo descontento.

No le va tan bien en el frente personal. Mark recuerda con cariño su relación, una vez que aparecieron los zombis, con Mim, una mujer casada y madre de tres hijos que había perdido el contacto con su familia y con quien Mark se esconde en una famosa tienda de juguetes durante dos meses, hasta que ella desaparece mientras hace un recado trivial. Esa fue, informa el narrador, «la relación más sana que jamás había tenido» porque, mientras que «en el tiempo anterior al diluvio, Mark Spitz tenía la costumbre de convertir a sus novias en cosas menos que humanas» (ZO 194) cuando se acercaban demasiado a él, ha madurado lo suficiente como para ver en Mim al completo ser humano que ella es.

Lo contrario sucede en el caso de sus padres. Mark pasa la ‘última noche’ divirtiéndose con su mejor amigo Kyle en los casinos de Atlantic City, y regresa a su casa de Long Island sin saber de la crisis. Los ruidos que escucha provenientes de la habitación de sus padres le recuerdan un incidente cuando tenía seis años y encontró a su madre «engullendo a su padre» (70). En la impactante escena que presencia antes de huir de sus progenitores para siempre, Mark vuelve a ver a su madre «encorvada» sobre su padre, esta vez «royendo con fervor extático un colgajo de su intestino, que, en el parpadeo crepuscular de la televisión, adoptó un aspecto fálico» (71).

Mark ha recibido formación para su papel en la plaga zombi de las películas de monstruos que solía ver en el apartamento de su tío, y de las películas de guerra nuclear que compartía con su padre cuando era niño, preguntándose qué significaba «apocalipsis» y qué tipo de superviviente sería. En muchos sentidos, el hecho de que sea un hombre anodino le da una ventaja «Ahora que el mundo era mediocre, lo que lo hacía perfecto», hasta el punto de que siente que según siente «siempre fui así. Ahora soy más yo» (148). Para mantener su cordura, Mark se convence de que es «un ángel de la muerte que guía a estas cosas hacia su demorado viaje desde esta esfera. No un mero exterminador que elimina plagas» (16). Como la mayoría de los otros

supervivientes, Mark sufre de SEPA o Síndrome de Estrés Postapocalíptico, la «gran palabra de moda del momento» (54), cortesía del «astuto psicoterapeuta» (54) Dr. Neil Herkimer. Al leer la extensa lista de síntomas, Mark concluye que «no se trata tanto de un criterio de diagnóstico, sino de un resumen de la existencia misma» (54). El hecho de que los supervivientes sean «lentos o incapaces a la hora de formar nuevos vínculos» (53), un problema que siempre ha afectado a Mark, indica que la pandemia ha intensificado las dificultades cotidianas y que las personas que ya las afrontaban antes de la ‘última noche’ están mejor preparadas para afrontar la nueva situación. A los extraños que encuentra en el camino antes de llegar a Nueva York, Mark les da tres versiones diferentes de ese terrible momento: el Esquema básico, la Anécdota un poco más completa y el Obituario entero (mayúsculas originales), versión que reserva para otros seres humanos que «querían ser recordados» (113).

Ante la insistencia de su colega Gary, Mark Spitz finalmente explica que recibió su apodo cuando formaba parte de un equipo de demolición que limpiaba carreteras obstruidas. Cuando su compañero de equipo Richie abrió con gran imprudencia el enorme remolque de un gran camión, liberando así docenas de hambrientos skels, Mark se negó a saltar al río cercano, prefiriendo eliminar a los monstruos. Mark adujo que no sabía nadar, por lo que su otra compañera de equipo, la chica punk Quiet Storm, lo bautizó con su apodo. Mark solo se entera de quién es Spitz cuando revisa «una vieja enciclopedia de papel» (230). Para él la impresionante fama olímpica del nadador Spitz es «una de las ironías implícitas en el apodo», ya que él mismo «era todo menos un atleta olímpico» (230). Los lectores descubren que Mark es negro en este punto, a menos de treinta páginas del final de la novela, cuando le dice a Gary:

- Además de lo de que los negros no saben nadar.
 - ¿En serio? ¿Tú no sabes?
 - Sí que sé. Muchos de nosotros sabemos. Sabíamos. Es un estereotipo.
 - Nunca lo había oído. Pero alguna vez tienes que aprender a nadar.
 - Me muevo en el agua perfectamente.
- (230)

Este diálogo es ambiguo, al sugerir que Mark no se lanzó al río porque necesitaba liberar su rabia reprimida contra los skels del camión, y no porque no supiera nadar. Del mismo modo, altera el significado de la última escena, cuando decide arriesgarse a caminar hasta el punto de recogida del Ejército en el puerto, desafiando a las hordas invasoras: «A la mierda, pensó. Tienes que aprender a nadar alguna vez. Abrió la puerta y entró en el mar de los muertos» (258). A menos, claro, que los lectores asuman que Mark le miente a Gary para salvar las apariencias y que no sabe nadar, lo que sería poco común para una persona de

clase media con fácil acceso a clases de natación, o que usa nadar en esa frase final de forma metafórica.

Según Maus, Whitehead «insinúa que el esfuerzo infernal de los fenixios para restaurar una civilización que estaba figurativamente muerta antes de la calamidad zombi simplemente restablecerá los mismos defectos, incluida la discriminación racial, el consumismo desenfrenado, la política patrioter y el militarismo, que la condenaron en primer lugar» (114). Mark es consciente de que la calamidad ha redibujado las líneas — «Ahora había un único Nosotros insultando a un único Ellos» (230, mayúsculas originales)— pero le preocupa que «los viejos fanatismos» puedan regresar con el fin de la pandemia, porque «Había muchas cosas en el mundo que merecían permanecer muertas, pero sin embargo andaban» (230). Este posicionamiento ambiguo da lugar a lecturas incoherentes según las cuales la historia de Mark «como la del zombi, revela tanto una historia de blanqueamiento, de postracialización, como el fracaso de esa historia a la hora de eliminar la raza de la superficie visible», siendo él al mismo tiempo el sucesor del «héroe afroamericano en películas de zombis» (Hurley 321) que Duane Jones interpretó en *La noche de los muertos vivientes* o Will Smith en *Soy leyenda* (2008). Hurley insiste en que *Zona Uno* «visibiliza no tanto la diferencia entre el héroe negro y los monstruos que lo rodean, sino la semejanza» (322), opinión que encuentro reduccionista y deshumanizante. Puede que Mark Spitz no sea un héroe al uso, pero no es en absoluto un zombi. Es un joven traumatizado y deprimido que lidia lo mejor que puede con los skels y los straggs, como solía lidiar antes de la plaga con el racismo y un mercado laboral depredador. Whitehead satiriza su condición de hombre de ‘notables’, pero el autor también debe reconocer que su medianía «Lo ha traído hasta aquí» (ZO 9). Y es que Mark Spitz, sea cual sea su verdadero nombre, siempre ha sido un superviviente nato.

El hombre blanco encallado en Marte: el ingenio masculino como herramienta de supervivencia

El marciano combina dos líneas narrativas principales. Una es el diario que escribe Mark Watney, astronauta de la misión Ares 3 a Marte (año no especificado), cuando se queda varado solo en el planeta rojo durante aproximadamente un año y medio al asumirse que ha muerto a causa de una potente tormenta de polvo. La otra línea está formada por los capítulos que tratan de los esfuerzos de la NASA para rescatar a Watney —una vez que el rastreo de un satélite revela que está vivo— y con la decisión que toma la tripulación del *Hermes* (los otros miembros de la misión) de interrumpir su viaje de regreso a la Tierra y recoger a Watney, poniendo en riesgo sus vidas. La novela es ciencia ficción dura escrita con la intención de ofrecer una versión lo más realista posible de las circunstancias, a pesar de que, irónicamente, la NASA aclaró cuando se

estrenó la adaptación cinematográfica que las tormentas de polvo marcianas no son tan potentes como para «volcar o destrozar equipos mecánicos importantes» (Hille en línea), y mucho menos para dejar a un astronauta encallado e incomunicado.

Mientras que Mark Spitz es convincente como un personaje completo y muy humano, un crítico se queja de que Mark Watney «se percibe plano. Es fácil de imaginar, pero difícil de creer» porque «su arrebatada voluntad de sobrevivir contra viento y marea nunca se explica» (Fish en línea). Estas carencias no sorprenden ya que el propio Andy Weir ha descrito a su protagonista como, en esencia, una función narrativa:

«Hice que el personaje principal, Mark Watney, fuera un tipo listo y frívolo. Hace muchos chistes. Sabía que iba a explicar mucha ciencia a los lectores, y si no quería que la novela pareciera un artículo de Wikipedia, tenía que presentarlo de una manera divertida». (en The Geek's Guide to the Galaxy en línea)³

En conversación con el divulgador científico y astrofísico Neil deGrasse Tyson, quien afirma que «en *El marciano* lo único que nos importa es si el personaje principal sobrevive gracias a su ingenio científico» y no quién es, Weir comenta que

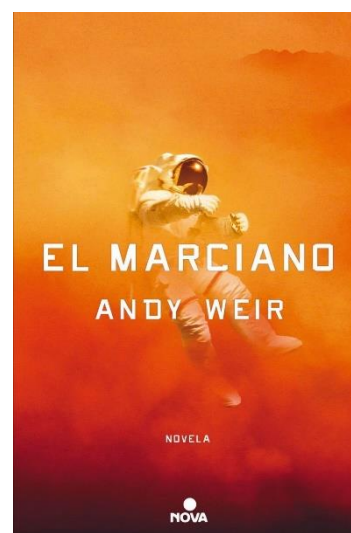
«Bueno, mira, nadie acusaría a *El marciano* de ser literatura, ¿verdad? El protagonista, Mark Watney, es exactamente el mismo al final de la historia que al principio. No experimenta ningún cambio, ni crisis de personalidad, ni nada. Y no me siento mal por eso. No me arrepiento en absoluto». (en deGrasse Tyson en línea)⁴

Weir añade que ha visto su novela descrita como «porno de manitas» («*skills porn*»), una etiqueta al parecer inventada por el guionista de la comedia dramática criminal *Leverage* (2008-2012), John Rogers, para describir narraciones en las que los protagonistas, en general masculinos, emplean

³ Comparando a Watney con Robinson Crusoe, Ridley observa que, a diferencia del naufrago inglés, el astronauta estadounidense «exhibe un sentido del humor bien desarrollado y demuestra que no se toma a sí mismo demasiado en serio» (19). Añade que «la ciencia es la única cosa sobre la que Watney no bromea», mientras que Crusoe «no muestra ningún sentido del humor en absoluto» (19).

⁴ Al revisar la adaptación cinematográfica de Scott, Phillips afirma que el «atractivo de Matt Damon como estrella de cine y como actor» es que «consigue hacer que un pepino sobrehumanamente frío parezca un terrícola con el que uno se puede identificar» (en línea). Ciertamente, la novela de Weir se hace mucho más atractiva si se solapa la actuación de Damon con la presentación de Watney.

«inteligencia y mucha diligencia» (*TV Tropes* en línea) para resolver situaciones complicadas. Esta definición sitúa a Mark Watney en la estela de Angus McGyver, el protagonista de la serie de televisión homónima (1985-1992) y el ejemplo más popular de este tipo, en lugar de Robinson Crusoe, con quien a menudo se lo asocia. Hay, no obstante, motivos evidentes para esta comparación. Carroll, por ejemplo, indica que «mientras que Robinson Crusoe imaginó a su protagonista afirmando su soberanía sobre sus rivales europeos y sobre los pueblos nativos, la aceptación de la globalización en *El marciano* proscribe las afirmaciones rotundas de supremacía» (133); de



hecho, China colabora en un momento crucial para facilitar el rescate de Watney. En todo caso, tanto McGyver como Watney encarnan un tipo de masculinidad ingeniosa de raíces rooseveltianas que, como explica Leslie, fue promovida por Hugo Gernsback en su propia ficción y en la ciencia ficción que editó. Se trataba de «Una narrativa que valora la experiencia práctica, la actividad vigorosa y a los hombres que pueden asumir con facilidad diferentes roles y que se adaptan mejor a este discurso de lo que significaba ser un hombre» (24).

Mientras que el héroe de Gernsback era a menudo autodidacta, Watney es un astronauta altamente calificado, con títulos en Botánica e Ingeniería Mecánica. Las suyas son calificaciones necesarias para sobrevivir en Marte — donde cultiva patatas y resuelve complejos problemas mecánicos—, pero es incorrecto afirmar, como hace Moss-Wellington con respecto a la adaptación de Scott, que «*El marciano* tiende a celebrar los logros individuales por encima de los logros colectivos» (637), y se centra en el tropo típico hollywoodiense del «genio inconformista: un individuo que siempre tiene razón cuando el colectivo está Equivocado» (637, mayúscula original). Ciertamente, hay momentos en los que, una vez restablece la comunicación con la Tierra, Watney se desespera con la NASA. No obstante, no hay duda de que *El marciano* celebra el trabajo en equipo. Weir reconoció que «La inspiración para el libro es el Apolo 13» (en Maksel en línea), la crisis narrada por la apreciada película de Ron Howard de 1995 y un ejemplo de colaboración estrecha y muy exitosa entre los ingeniosos astronautas en peligro mortal y los eficientes ingenieros de la NASA.

Aunque Weir se esmera en colocar a los personajes femeninos en papeles importantes —la comandante Melissa Lewis es del todo convincente como jefa de la misión Ares 3 y capitana del *Hermes*— *El marciano* es una historia muy masculina en la que la caracterización de Watney no es tan vacía ni plana como el propio autor ha admitido. Aparte de las comparaciones con Robinson Crusoe, Smith ha leído la odisea de Watney como «una fábula en torno al pequeño propietario rural sobre el reasentamiento y el cultivo de la tierra, fábula que el

texto refuerza a través de una referencia directa a la colonización del oeste americano» (328). Para él, la novela de Weir «pertenece a la tradición literaria que utiliza Marte como un lugar de escapismo masculino donde se despliegan las ansiedades contemporáneas en general» (328), si bien en lugar de utilizar la violencia utiliza la «agricultura» (328) para intentar someter a Marte.

La psicóloga de vuelo de la misión Ares, la Dra. Irene Shields, explica en una entrevista televisiva que Mark es, como es obvio, «particularmente ingenioso y muy bueno resolviendo problemas» (TM 89) y que fue elegido para la misión por su personalidad alegre. Lo describe como «un hombre bondadoso» (89) que utilizaba el humor para aliviar la tensión durante los largos meses de entrenamiento con sus compañeros astronautas y que era un «catalizador que hacía que el grupo funcionara mejor» (89). De acuerdo con Dra. Shields, el mayor peligro es que Mark pueda decidir que no tiene «posibilidad de sobrevivir», porque entonces «dejará de intentarlo» (89). Contradiciendo su diagnóstico, Watney se enfrenta a una amenaza constante de extinción desde el primer día sin comentarios sobre su posible suicidio. El lema que define a Mark Watney es «cada cosa a su tiempo»; esta es la estrategia gracias a la que sobrevive tantos meses solo: resolviendo los problemas más pequeños en lugar de dejar que los problemas colosales a los que se enfrenta lo abrumen.

En uno de los pocos momentos en los que Watney reconoce que tiene miedo (teniendo en cuenta que la versión de sus sentimientos que proyecta en el diario podría no reflejar sus miedos reales), recurre en busca de aliento a la figura del clásico astronauta del Apolo. Mark se pregunta qué haría cualquiera de ellos ante la perspectiva de tener que cruzar 3200 kms. de paisaje marciano desde el Hab, donde sobrevive más de un año, hasta el cráter Schiaparelli, donde se halla el vehículo que necesita lanzar para llegar a la *Hermes*. La respuesta es que su predecesor del Apolo «bebería tres *whisky sour*, conduciría su Corvette hasta la plataforma de lanzamiento y luego volaría a la Luna en un módulo de mando más pequeño que mi Rover. Hombre, esos tipos eran *cool*» (268). Este «*cool*» intraducible fue descrito por Tom Wolfe con su fino estilo satírico como el «material perfecto», la cualidad elusiva que «parecía ser nada menos que la *hombría* en sí misma (...) *Virilidad, hombría, coraje varonil* —había algo antiguo, primordial, irresistible en el desafío que presentaba este material, más allá de en qué época sofisticada y racional uno pudiera pensar que vivía» (23, énfasis original). A pesar de que el astronauta estadounidense entró en la década de 1980 en una fase diferente, una vez se introdujeron los transbordadores y Sally Ride se convirtió en la primera mujer astronauta estadounidense en 1983 (ver Martín «Rewriting»), el mito del astronauta del Apolo persiste. La crisis del Apolo XIII no solo es un referente principal para Weir, sino el acontecimiento en la historia del astronauta masculino que Watney debe superar. Lo hace de forma espectacular, y con mucha ayuda, pero con cierta nostalgia de los tiempos tradicionales.

Mark Watney es, al igual que Mark Spitz, un joven de veintitantos años, soltero, sin hijos y que todavía vive con sus padres (en Chicago). Ambos son inmaduros, aunque el carácter juvenil de Watney es el de un extrovertido, mientras que Spitz es un introvertido no muy aficionado a expresarse (razón por la que una narración en primera persona es inviable en su caso). La información biográfica sobre Watney es escasa. Era un *nerd* en la escuela secundaria, de origen conservador, que se graduó en Botánica en la Universidad de Chicago. Watney hace comentarios despectivos sobre sus compañeros de clase neo-hippies, señalando que «siempre he estado a favor de la ciencia, no de ninguna mierda de Nuevo Orden Mundial» (13). El joven parece ser un heterosexual convencional, pero no menciona a ninguna novia ni alude al sexo, aparte de un par de chistes de mal gusto algo subidos de tono. Hacia el final de su odisea, durante la que pasa 501 días marcianos (o ‘soles’) sin compañía, Watney comenta su largo celibato:

Ha pasado mucho tiempo desde la última vez que vi a una mujer. Solo lo digo.

De todos modos, para asegurarme de que no vuelvo a estrellarme, en serio... Ninguna mujer en años. No pido mucho. Creedme, ni siquiera en la Tierra las damas hacen cola ante la puerta de un botánico/ingeniero mecánico. Pero, aun así, venga hombre. (319, puntos suspensivos originales)

Mark se anima anticipando cómo su celebridad mundial, si sobrevive, atraerá a las mujeres. Siendo un hombre que no es nada aprensivo en sus referencias a cómo usa su orina y sus excrementos, su silencio sobre la masturbación, práctica que sería muy natural dadas sus circunstancias, es signo de cierta mojigatería o de la profunda inmadurez sexual típica del *nerd*.

Aunque según Weir, Watney no es un hombre diferente al final de su odisea, tampoco es un hombre totalmente estático. Para empezar, tarda seis días en empezar a escribir su diario, en principio dirigido a quien encuentre sus restos, ya que tiene pocas esperanzas de sobrevivir. Mark no es un hombre dado a consideraciones sobre el significado de la vida y la muerte, y nunca se detiene a reflexionar, tampoco, sobre si las misiones a Marte son empresas justificables y si son colonialistas. Cuando este pensamiento cruza su mente, explica que Marte está protegido por un tratado internacional para que no sea reclamado por nadie. A punto de tomar el módulo de aterrizaje Ares 4 de la NASA sin su autorización (en este punto ha perdido la comunicación con la Tierra de nuevo), Watney declara ser «¡Un pirata espacial!» (260), aunque se trata de una broma infantil y no de una declaración de intenciones. Esta salida puede leerse, al igual que los otros chistes banales de Watney, como un signo de su superficialidad mental,

pero es también ejemplo de cómo su activo sentido del humor es el principal mecanismo que evita su caída en una depresión.

Cuando Watney se desespera, en seguida sale del pozo del desaliento, aunque, por supuesto, no podemos saber cuánto tiempo le lleva escribir la siguiente frase animosa en su diario. Solo para ofrecer dos ejemplos, cuando cavila sobre su total y singular soledad, su reacción es rápida: «Bien, basta de deprimirse. Ya estoy teniendo una conversación con alguien: quien lea este diario. Es un poco unilateral, pero tendrá que bastar» (100, énfasis original). Cuando cortocircuita por un descuido el vehículo *Pioneer* gracias al cual ha logrado contactar con la NASA, Watney se reprende por su «estupidez» solo para tranquilizarse en el acto: «Está bien, basta de autocompasión. No estoy acabado. Las cosas serán más difíciles de lo que había planeado. Tengo todo lo que necesito para sobrevivir. Y la *Hermes* sigue en camino» (229). Este buen ánimo podría parecer inverosímil, aunque al mismo tiempo solo una persona del temple de Watney podría sobrevivir en sus circunstancias. Desde otro ángulo, se podría argumentar que a pesar de su talento como ingeniero y botánico —su reclutamiento como astronauta significa que era un estudiante sobresaliente—, Watney comparte con Mark Spitz la mediocridad emocional que hace que ambos hombres sean excelentes candidatos para la supervivencia.

Smith asocia a Watney con el pequeño propietario rural de la frontera, como he mencionado, pero la odisea de Mark también se relaciona con la ‘edisonada’, una etiqueta acuñada por John Clute y Peter Nichols en 1993 para la *Encyclopedia of Science Fiction*. Las historias de este subgénero de las *dime novels* estadounidenses, pensadas para contrarrestar el pesimismo británico expresado por H.G. Wells, presentan a «un joven héroe inventor estadounidense que se libera con gran ingenio de los aprietos y que, al hacerlo, se salva de la derrota y la corrupción, y salva a sus amigos y a su nación de los opresores extranjeros» (ESF en línea). Hay muchas diferencias entre la edisonada, bautizada así en honor al inventor Thomas Edison, y *El marciano*, pero Mark Watney es, en última instancia, un descendiente del joven genio adaptado al siglo XXI. Los protagonistas de las historias de supervivencia deben ser ingeniosos e imaginativos, pero las hazañas de Watney parecen a menudo material propio de la ciencia ficción juvenil inspirada en Heinlein en lugar de una exploración bien trabada de cómo un hombre podría hacer frente en cuerpo y mente a una experiencia tan desgarradora. Watney es razonablemente convincente como náufrago marciano, pero muestra un talento para la ingeniería mecánica que a menudo bordea la incredulidad del lector —a menos que debamos leer *El marciano* con la sutil ironía con la que Tom Wolfe trata la hombría del astronauta.

Un tema crucial para entender la supervivencia de Watney es su predisposición para perseverar y su capacidad para soportar un aburrimiento

insufrible⁵ en sus tareas como «granjero reacio», «ingeniero eléctrico» o «camionero de larga distancia» (106) y, por supuesto, astronauta. Estas tareas son valiosas contribuciones no solo a su propia supervivencia, sino también a las misiones marcianas de la NASA. Lógicamente, Mark se pregunta sobre el coste de su rescate, que asciende a «cientos de millones de dólares. Todo para salvar a un botánico bobo» (369). Él se autoconviene de que la inversión se justifica en parte por lo que representa —«El progreso, la ciencia y el futuro interplanetario con el que hemos soñado durante siglos» (369) —pero también porque es un instinto humano básico ayudar a las personas en apuros. La NASA ofrece una explicación mucho más pragmática a un periodista que plantea el tema advirtiéndole que la opinión pública empieza a cuestionar la carísima operación. La directora de Relaciones con los Medios argumenta que el dinero es necesario para salvar una vida humana, pero también subraya que «si quieres verlo desde el punto de vista financiero, considera el valor de la misión dilatada de Mark Watney. Su prolongada misión y su lucha por la supervivencia nos están dando más conocimientos sobre Marte que todas las otras misiones del programa Ares juntas» (183). Strychacz argumenta que *El marciano* «establece dominios económicos incompatibles» (8); en Marte, Watney sigue «la lógica económica neoclásica más estricta, pero sin dinero ni mercados», mientras que la NASA tiene «acceso a tanto dinero que los principios económicos parecen derrumbarse» (8). La NASA sabe con precisión cuántos beneficios está obteniendo de la lucha de este hombre por sobrevivir. La optimista narración de Weir no puede terminar con la muerte de Mark Watney, pero si muriera la NASA aún se beneficiaría de su arduo trabajo y de su ingenio. Su heroico rescate final por parte de sus compañeros de tripulación le da a Mark un valor extra que, sin duda, la NASA de Weir sabrá explotar aún más a fondo.

Conclusión

En este capítulo he contrastado dos novelas muy diferentes, *Zona Uno* y *El marciano*, como ejemplos de perseverancia e ingenio masculinos. Mark Spitz y Mark Watney tienen relativamente poco en común, excepto que ambos se enfrentan a una situación en potencia letal. Casi nada garantiza la supervivencia de Spitz, ya que en su caso la civilización estadounidense (si no mundial) está al borde del colapso debido al virus que ha convertido a las personas infectadas en skels y straggs zombificados. La esperanza de reconstrucción que los fenixios del renacido gobierno de los Estados Unidos venden se apaga al final de la novela, cuando Spitz decide caminar entre las monstruosas hordas que invaden

⁵ Curiosamente, a pesar de que Watney utiliza los productos de entretenimiento que sus compañeros de tripulación llevan a Marte para disfrutar de un poco de ocio, parece que él mismo no ha llevado nada, tal vez a causa de su desinterés por la cultura, popular o de otro tipo.

Manhattan, y nadar o hundirse. Watney, por el contrario, es rescatado de la desolación marciana por los esfuerzos combinados de la NASA y la agencia espacial china en circunstancias de ilimitado optimismo tecnocientífico transnacional.

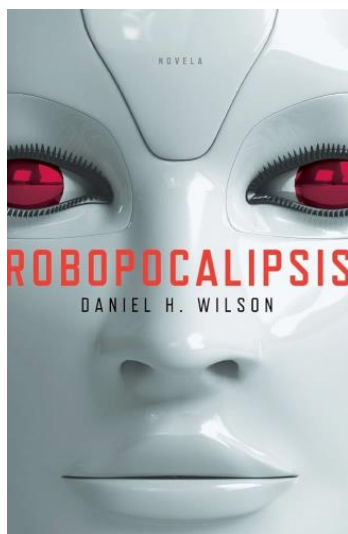
Aunque sus situaciones son muy diversas y ambos Marks tienen personalidades (y adscripciones raciales) distintas, como hombres jóvenes estadounidenses son valorados según el rendimiento de sus esfuerzos. Mark Spitz encuentra un lugar en el sistema de unidades civiles que limpia la Zona Uno de Manhattan porque cree en su misión como «ángel de la muerte», y porque su mediocridad personal se expresa en una masculinidad perseverante capaz de gestionar las nuevas y horribles circunstancias hasta que se convierten en rutina. Mark Watney tiene una perseverancia similar pero un ingenio mucho mayor, y aunque esta suma de rasgos se aplaude en la trama bastante tradicional de la novela, el valor de su vida se mide por los beneficios que su misión supone para la NASA. Es un milagro, en vista de las circunstancias, que los dos Mark quieran seguir viviendo ya que muchos otros individuos se habrían desesperado en su lugar. Su voluntad de vivir no es necesariamente heroica, sino una proyección de cómo ambos hombres entienden la vida: como un esfuerzo constante por resolver problemas de enormes proporciones según se presentan; como diría Watney, cada uno a su tiempo.

CAPÍTULO 9

El 'Archivo de los héroes' y las malvadas IAs: *Robopocalipsis* y *Robogenesis* de Daniel H. Wilson

La ciencia ficción indígena de Wilson y el discurso sobre el héroe

Daniel H. Wilson (n. 1976, Tulsa, Oklahoma) es un escritor cheroki aclamado como uno de los principales autores en el renovado panorama de la ficción especulativa indígena. Se trata de un campo en expansión cuya historia ha sido reconstruida por académicos tales como Grace Dillon. Su introducción a su influyente antología *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction* (2012) ha sido reconocida como un texto central en la exploración académica de este campo. Inspirándose en la consolidación de la etiqueta 'afrofuturismo' en la década de 1990 (véase el capítulo 12), Dillon abordó la impresión de que «el apocalipsis nativo, si se contempla en serio, ya ha tenido lugar» para afirmar que «muchas formas de futurismo indígena postulan la posibilidad de un futuro optimista imaginando una inversión de las circunstancias, donde los nativos ganan o al menos son el centro de la narrativa» (8). Apoyando sus ideas, Nilges afirma que los futurismos indígenas son «un símbolo de supervivencia y una nueva y poderosa forma de presencia de la que pueden surgir nuevas nociones decoloniales de futuridad» (454). Echando la vista atrás, Anderson subraya que los escritores nativos de ficción especulativa «descolonizan de forma reactiva» pero también «proactiva» (445). Esto es lo que el propio Wilson parece estar haciendo.



Wilson es conocido por sus novelas de ciencia ficción *Robopocalipsis* (2011) y *Robogenesis* (2014, sin traducción), obras que han atraído una buena cantidad de críticas positivas pero que, como sostengo aquí, deberían ser reevaluadas desde un punto de vista menos indulgente. La reseña de Rebecca Roanhorse es sintomática. Señala ella que la premisa de Wilson (que combina la rebelión de la IA y de los robots) no es «una premisa original en sí misma, pero Wilson se atreve a postular a los nativos americanos como el foco de la rebelión que salvará a la humanidad» (en línea). Con su enfoque en la Nación Osage, agrega Roanhorse, Wilson «se atreve a imaginar que el

conocimiento indígena ofrece al mundo en general algo que de hecho podría salvarlo» (en línea). Los trabajos académicos sobre las dos novelas de Wilson son también encomios. Lenhardt observa con entusiasmo que

La supervivencia indígena en *Robopocalipsis* es una práctica continua, una forma de vida comunitaria fiel a la cultura y las leyes tribales soberanas que han garantizado la supervivencia y la resistencia contra los colonizadores europeos y que también aseguran la supervivencia y la prosperidad en la batalla contra las máquinas, la Nueva Guerra. (348)

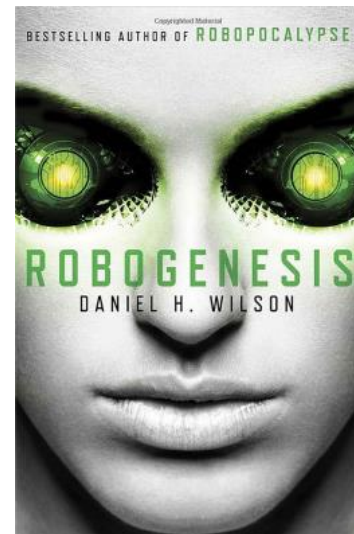
De hecho, este optimismo no está justificado en absoluto ya que los personajes indígenas ocupan mucho menos espacio del que se sugiere (alrededor de un tercio del total de las dos novelas); además, su arco narrativo es muy sombrío.

La amenaza que representa la IA Archos en *Robopocalipsis* y la IA Aryat (o R8) en *Robogenesis* es anulada por los esfuerzos combinados de personas de diversos orígenes, ya que se puede decir que ambas novelas tienen un protagonista colectivo. Cormac Wallace, un joven fotoperiodista blanco, es tal vez el protagonista, sobre todo porque también actúa como editor de los textos que componen *Robopocalipsis*. Comparte no obstante protagonismo con el anciano ingeniero japonés Takeo Nomura (y su amante ginoide Mikiko), la adolescente ciborgiana Mathilda Pérez (presumiblemente una niña latina), el robot humanoide liberado Nueve Cero Dos y los tres personajes indígenas principales: el maduro Lonnie Blanton y su amigo Hank Cotton (ambos osage) y el joven Lark¹ Nube de Hierro (cheroki). Cormac sobrevive y se convierte en padre con Cherrah, su novia osage, bautizando a su bebé con el nombre de Jack en honor a su heroico hermano fallecido. En cambio, el destino de los personajes indígenas es trágico: Archos transforma a Lark (y a muchos otros luchadores humanos) en un zombi ciborgiano, de modo que Lonnie, que lo ama como a un hijo, cae en una profunda depresión. Cotton, poseído por Aryat, se aprovecha de la depresión de Lonnie para empoderarse y convertir a la comunidad osage de Gray Horse en escenario de una masacre xenófoba. La función de Cherrah se limita a ser la bella compañera soldado que gesta el hijo de Cormac; su caracterización superficial es evidencia de la indiferencia de Wilson hacia los personajes indígenas femeninos (de hecho, hacia todos sus personajes femeninos). Wilson, en resumen, se está beneficiando de su identidad como autor cheroki, pese a que hay mucho que criticar en sus novelas de ciencia ficción y en su tratamiento del género identitario.

¹ El traductor Ignacio Gómez Calvo traduce 'Lark' como 'Alondra', que es lo que significa, pero Lark es un nombre propio de hombre y mujer que se usa para personas de todas las razas, como puede ser Lonnie o Hank, por eso no lo traduzco.

Nelson ha lamentado que la división entre nacionalistas y cosmopolitas desde la década de 1990 en la teoría literaria aplicada a los indios nativos americanos ha dado lugar al rechazo de «unos cuantos pensadores y escritores indios cuyas ideas no les han parecido lo bastante 'indias' a la sabiduría convencional» (3). De esta manera, añade, las «categorías colonialistas» han minado «el asimilacionismo al presentarlo como una disolución de valores, no del todo blancos y no del todo indios» (3). El propio Wilson ha explicado que al inicio no se veía como un autor nativo cheroki, señalando que «debido a que escribo ciencia ficción, no consideraba mi obra lo bastante 'india'» (Wilson «The Truth» 40). Sus lectores nativos le enseñaron la lección de que todos los escritores «representan nuestras raíces sin importar quiénes somos. Un autor puede reclamar esta responsabilidad, ignorarla o incluso tratar de repudiarla, pero todos la merecemos» porque no se trata de una opción personal, sino de algo «decidido por las leyes tribales soberanas de nuestro pueblo» («The Truth» 40). La identidad indígena cheroki de Wilson como escritor es indiscutible, pero otros factores deben condicionar la recepción de su obra, tal como el interés de sus tramas, su calidad como escritor o su familiaridad con los tropos de la ciencia ficción. En mi opinión, Wilson está excesivamente protegido de las críticas negativas en estos tres frentes porque se lo considera sobre todo un autor pionero dentro de la ciencia ficción indígena. Y como tal, es casi intocable.

Si colocamos *Robopocalipsis* y *Robogenesis* en el contexto de la ciencia ficción post-frankensteiniense sobre las rebeliones de robots o IA, las novelas de Wilson no son tan singulares como podría parecer. Wilson, que tiene un doctorado en Robótica por la Universidad Carnegie Mellon,² comenzó su carrera con la parodia humorística *How To Survive a Robot Uprising: Tips on Defending Yourself Against the*



² Curiosamente, Sanchez-Taylor (73, nota 27) ve la novela de Wilson como parte de una tradición de ciencia ficción basada en la tecnociencia eurooccidental, junto con la obra de teatro *R.U.R.: la fábrica de absoluto* (1921) de Karel Čapek, *Neuromante* (1984) de William Gibson, la franquicia *Terminator* (1984-2019) o el corto *Slaughterbots* (2017). Al mismo tiempo, sostiene que obras indígenas como *Brown Girl in the Ring* (1998) de Nalo Hopkinson, la serie *African Immortals* (1997-2011) de Tananarive Due, «The Assimilated Cuban's Guide to Quantum Santería» (2016) de Carlos Hernández o *An Unkindness of Ghosts* (2017) de Rivers Solomon «demuestran una verdad que solo ahora comienza a entenderse: que las ciencias indígenas, que se han transmitido en las culturas indígenas durante siglos, tienen la capacidad de enseñar a la cultura eurooccidental cómo adaptarse y sobrevivir» (120). Wilson no hace uso alguno de la ciencia indígena, aunque sí demuestra que la tecnociencia eurooccidental en la que se ha formado está fabricando monstruos.

Coming Rebellion (2005), que escribió cuando aún era estudiante de doctorado. Según explica, concibió este libro porque «comenzó a irritarme mucho que los robots tuvieran tan mala reputación en Hollywood» debido a producciones como la franquicia *Terminator*, así que «decidí que lo mejor era arreglar esta desconexión a través del poder del sarcasmo» («How to Survive» 19). Sus dos novelas, en cambio, están desprovistas de humor, presentando a típicas IAs malvadas que intentan exterminar la vida humana (aunque el astuto Archos afirma en *Robogenesis* que en realidad estaba tratando de proteger a los humanos de IAs peores como Aryat). Hay un cúmulo de lugares comunes en ambas novelas que quitan valor al nóvum³ por el cual son personajes osage y cheroki quienes se enfrentan a los monstruos. Como afirma Sims, al igual que otras IAs malvadas de ciencia ficción, Archos y Aryat «no son monstruos, sino catalizadores del despertar ontológico» (23). Según añade, «Las amenazas de las que se dan cuenta y las preguntas que plantean nos hacen reflexionar a fondo sobre la tecnología y la forma en que está cambiando con celeridad nuestras vidas» (23). El problema es que las reflexiones que pueden inspirar las malévolas IAs de Wilson nunca pueden ser tan sofisticadas como las que suscitan la criatura artificial de Mary Shelley, los robots de Isaac Asimov o las Mentes en la serie de la Cultura de Iain M. Banks.

El discurso de Wilson sobre el impacto de la IA y la robótica en *Robopocalipsis* y *Robogenesis* está severamente limitado por su discurso de género y su exagerado interés por el heroísmo masculino. La cíborg adolescente Mathilda Perez y la ginoide Mikiko tienen papeles destacados como héroes en la lucha por derrotar a las IAs, pero aparte de ellas, todos los demás personajes femeninos están caracterizados de forma esquemática (ya he mencionado lo decepcionante que es el papel de Cherrah). Wilson intenta presentar a sus robots militares humanoides como creaciones de género neutro, pero cuando Nueve Cero Dos se refiere en *Robogenesis* al líder de los robots nacidos libres, Alpha Zero, como 'ella', él mismo queda identificado con el género masculino al igual que su heroísmo (Nueve Cero Dos penetra en la guarida radiactiva subterránea de Archos para destruir su *hardware* porque ningún humano puede realizar esta tarea letal). Wilson sorprende al lector eliminando al personaje más típicamente

³ La idea de que las IAs Archos y Aryat controlan todas las máquinas tampoco es nueva. En *The Terminator* (1984) de James Cameron, la IA Skynet controla a los monstruos metálicos que amenazan a Sarah Connor y también libra una guerra contra la humanidad. En cualquier caso, la aplicación de la IA a la robótica en la vida real es todavía reciente. En un artículo de 2018, Knight la llama «una revolución no solo para los robots, sino también para la IA. (...) La inteligencia artificial se vuelve más inteligente a medida que se alimenta de más datos. Por lo tanto, con cada nuevo aporte, el *software* detrás de estos robots se volverá cada vez más hábil para dar sentido al mundo y a cómo funciona» (66). Esta revolución, presente en las novelas de Wilson, es ahora un tropo compartido por muchos otros autores.

heroico de su elenco, el bombero y miembro de la Guardia Nacional Jack Wallace, pero su muerte parece tener como objeto reforzar la masculinización de su hermano menor Cormac como el héroe principal. El repositorio digital que Archos ha construido y del que Cormac recupera los textos que constituyen *Robopocalipsis* es apodado el «Archivo de los héroes», el título que Wallace usa para su propio volumen. Es revelador que la caída de Hank Cotton en manos de Aryat en *Robogenesis* se ve facilitada por su enojo al haber sido excluido de la lista de héroes por Cormac Wallace y por su propia Nación Osage.

Habiendo planteado estas cuestiones fundamentales, y advirtiendo que los personajes masculinos indígenas que estudio a continuación no son los protagonistas de las novelas de Wilson sino personajes secundarios significativos, paso a explorar el vínculo pseudo-filial entre Lonnie Blanton y Lark Nube de Hierro, y en el siguiente segmento, de la caída de Hank Cotton como héroe y como hombre.

Por encima de la división nacional: el padre osage y el hijo cheroki

Roberts advierte que los indios nativos norteamericanos «no pueden generalizarse de ninguna manera, tal vez aún menos sus construcciones de la masculinidad» (142). Aunque esta se asocia mayormente a la figura del guerrero, la sección «Culturas de la Guerra» de la página web del Museo Nacional del Indio Americano advierte que «No todas las tribus tenían una tradición guerrera; muchas han mantenido prácticas claramente pacíficas, compensando la guerra con tradiciones de diplomacia y paz» (en línea).⁴ Wilson se centra en sus dos novelas, como se ha mencionado, en la Nación Osage y, en segundo lugar, en la Nación Cherokee, ambas conocidas por su espíritu guerrero.⁵ Por lo tanto, es pertinente observar cómo su representación de los personajes masculinos de ambas naciones se nutre de la figura patriarcal del guerrero, insistiendo en que esta está siendo alterada hoy en día por muchos factores, entre ellos la participación de las mujeres nativas americanas en las Fuerzas Armadas de los

⁴ Para ampliar este tema, véanse el documental de PBS *The Warrior Tradition* (dir. Lawrence Hott, 2019) o el volumen de Viola, *Warrior Spirit: The Story of Native American Heroism and Patriotism* (2022).

⁵ Sobre la historia de la guerra de los osage, véanse los artículos en los sitios web de la Sociedad Histórica de Kansas (<https://www.kshs.org/kansapedia/osage-warfare-history/19290>) y la Sociedad Histórica de Oklahoma (<https://www.okhistory.org/publications/enc/entry.php?entry=OS001>). Para los cheroquis, véase la entrada <https://www.okhistory.org/publications/enc/entry?entryname=CHEROKEE> y el artículo de Wikipedia «Cherokee Military History» (https://en.wikipedia.org/wiki/Cherokee_military_history).

Estados Unidos, donde están «representadas con amplitud» (Roberts 142).⁶ Debe señalarse, por cierto, que «en los círculos de literatura nativa, Wilson ha recibido algunas críticas menores» por centrarse en los personajes osage, una crítica que es «inoportuna» ya que Wilson no es «en absoluto el primer novelista nativo en escribir sobre una nación tribal que no sea la suya» (Weaver 118).

Cuando Cherrah, miembro de la Nación Osage, le sugiere a Cormac que deberían buscar refugio en Gray Horse, Oklahoma, donde creció, su reacción la irrita:

—Una reserva india—, me quejé. —Hambruna masiva. Enfermedad. Muerte. Lo siento, simplemente no lo veo.

—Eso es porque eres un saco de mierda—, dijo Cherrah. —Gray Horse está organizada. Siempre lo ha estado. Gobierno en pleno funcionamiento. Agricultores. Soldadores. Médicos.

(RA 205)

A través de la airada reacción de Cherrah, Wilson enfatiza el concepto clave de soberanía. Esta «implica no solo el derecho a la autodeterminación, sino también una exigencia inherente de respeto por parte de los forasteros, que deben reconocer que los pueblos nativos no solo tienen derecho, sino que son del todo capaces de autogobernarse y tomar decisiones» (Spiers xiv). Cuando el Gobierno de los Estados Unidos se derrumba tras la primera ola de ataques lanzados por Archos, el oficial Lonnie Wayne Blanton de la policía de Oklahoma se une a la Caballería Ligera de la policía tribal de la Nación Osage, más tarde una de las bases del Ejército de Gray Horse. Como comenta Spry, en las novelas postapocalípticas de autores indígenas, como *The Indians Won* (1970) de Martin Cruz Smith, *El rastro del rayo* (2017) de Rebecca Roanhorse o *The Bird Is Gone* (2003) de Stephen Graham Jones, el apocalipsis funciona «como un sustituto de la descolonización en su sentido más amplio: la reanudación del control soberano total sobre la tierra indígena, difuminando la línea entre la catástrofe y la utopía» (Spry 57). Rifkin está de acuerdo en que en las novelas de Wilson la Nación Osage, encarnada sobre todo por Lonnie, perdura «debido a la historia de los osage como supervivientes a los asaltos de los colonos, la escala temporal de la conexión nativa con su territorio y la maleabilidad de su sentido de pertenencia» (139).

⁶ Roberts se queja de que aunque «la primera mujer en morir en Iraq fue la soldado Lori Ann Piastewa (nombre indio Qotsa-hon-mana, 'Chica del Oso Blanco'), de la Nación India Hopi» (142) en el ataque de 2003 durante el cual Jessica Lynch también fue hecha prisionera, su nombre ha sido ignorado en la mayoría de los relatos del incidente. Lynch se hizo famosa cuando fue rescatada por las fuerzas de operaciones especiales. Piastewa fue herida y murió cautiva.

El problema es que, si bien es pertinente aplicar a las novelas de Wilson el concepto de permanencia (*survivance*) indígena, surgido en el siglo XVIII y revivido por Gerald Vizenor en *Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence* (1998), la profunda división entre los principales personajes masculinos osage Lonnie y Hank es ignorada por los comentaristas. Vizenor redefinió la «*survivance*» como «más que supervivencia, más que resistencia o mera respuesta» (15). Los osage, sin embargo, dan señales de una profunda escisión en *Robopocalipsis*, cuando la llegada del refugiado cheroki Lark Nube de Hierro a Gray Horse hace que Hank Cotton reaccione con manifiesta irritación, aduciendo que «No podemos empezar a dejar entrar a los forasteros aquí o puede que no sobrevivamos» (RA 127). Lonnie contraargumenta que «No se trata de una tribu contra otra. Ni siquiera se trata de blanco, moreno, negro o amarillo. Puedes estar seguro de que hay una mierda de amenaza, pero no viene de otras personas. Proviene de *afuera*» (RA 128, cursivas en el original). Como uno de los hombres mayores en la jerarquía patriarcal de la comunidad, Cotton apela al jefe John Tenkiller, quien decide organizar una danza en busca de una señal sobre si Gray Horse debe acoger forasteros. La larga danza, en la que solo participan los hijos mayores —Lonnie dice entusiasmado que «Hace diez minutos éramos policías, abogados y camioneros, pero ahora somos guerreros» (RA 129)— termina cuando un padre blanco y su hijo aparecen pidiendo ayuda y son acogidos. La crisis causada por el racismo de Cotton, incluso contra otros nativos, se evita y la reserva de la Nación Osage en Gray Horse se convierte en un foco de resistencia contra las tropas robóticas de Archos; sin embargo, la ira y el resentimiento de Cotton no se apaciguan, lo que provoca una gran crisis en *Robogenesis*.

La nota de Cormac sobre el final de esta primera crisis se refiere a Lonnie como «un vaquero desafiante» (RA 132), una caracterización que pone en jaque la separación tradicional entre vaqueros e indios en los westerns. El capítulo «Al estilo vaquero» («The Cowboy Way») de *Robopocalipsis* narra los esfuerzos de Lonnie para persuadir a la comunidad de Gray Horse de que deben marchar hacia Alaska, donde se encuentra la guarida de Archos, como ha descubierto el hijo de Lonnie, Paul, en lugar de atrincherarse a la defensiva como desea John Tenkiller. Después de ganar una batalla contra los robots por un estrecho margen, Lonnie lleva a las tropas a Alaska, montado en un robot modificado de siete pies (un 'caminante') «Como un maldito vaquero» (272). Cuando Cormac señala que el general no debe cabalgar a la vanguardia del ejército, Lonnie responde que lo hará porque «es el estilo de los *cowboys*» (273). Incluso en el punto más bajo de su arco narrativo, cuando el abatido Lonnie cede su liderazgo a Cotton, Wilson lo describe como «El viejo vaquero doblegado» (RG 110).

Lonnie es al fin derrotado no por Archos, sino por la transformación de Lark Nube de Hierro de hombre en robot zombificado. Su apego mutuo se justifica porque el hijo de Lonnie, Paul, está lejos de casa, destinado como

especialista del ejército de EE. UU. en Afganistán, donde actúa como traductor y enlace cultural. Paul es el supervisor del primer robot SYP (Seguridad y Pacificación) que se embarca en una ola de asesinatos, por lo que es injustamente sometido a un consejo de guerra y encarcelado. Paul juega más tarde un papel importante cuando una vez que escapa, y junto con sus ayudantes afganos de las montañas, utiliza una «*Síntesis de la tradición de supervivencia tribal y su conocimiento técnico*» (RA 150, énfasis original) para transmitir al mundo la ubicación del sistema de *hardware* donde reside Archos. Paul y su padre Lonnie nunca se comunican entre sí y en *Robogenesis* Lonnie declara que ha asumido que Paul está vivo, pero nunca regresará a casa, terminando así una subtrama apenas desarrollada.

Lark Nube de Hierro, el joven que reemplaza a Paul en los afectos paternos de Lonnie, es, como se ha señalado, el refugiado cheroki al que defiende del racismo de Cotton. Sin embargo, en lugar de mostrar gratitud, Lark, de veinte años, pronto se convierte en el líder de una pandilla compuesta por otros 150 jóvenes nativos cuyas actividades amenazan con desestabilizar Gray Horse. Como solución, una vez comprende que estos jóvenes alborotan por aburrimiento, Lonnie emprende la tarea paternal de convertir a Lark en un hombre de verdad siguiendo las tradiciones osage. Este proceso comienza con una acalorada discusión en la que Lark afirma que él y sus seguidores no son gánsters sino guerreros, a lo que Lonnie responde que «Solo un hombre puede ser un guerrero. Cuando un chico trata de actuar como un guerrero pues tienes un gánster. Un gánster no tiene ningún propósito» (RA 191). Lonnie le pide a Lark que abandone sus vagas nociones de hermandad y proteja a todos como líder del ejército que Gray Horse necesita. Sin embargo, antes de fundar ese ejército, Lonnie engaña a Lark para que pase el ritual de hombría osage, que consiste en regresar a casa después de sobrevivir solo en la naturaleza. Cuando abandona a Lark en un lugar con el que no está familiarizado, Lonnie explica que tiene que encontrar su propio camino: «Aprende a depender de ti mismo. Esto es lo que significa hacerse un hombre» (192). Lark regresa ileso tres días después y su inducción formal a la comunidad osage como hombre pone fin al episodio de la formación de su vínculo con Lonnie como padre e hijo. Lark, además, ha logrado manipular uno de los robots no humanoides para que sirva como montura (el primero de los 'caminadores'), convirtiendo sus habilidades mecánicas en una contribución de peso al esfuerzo bélico.

Wilson podría haber utilizado este vínculo como una alianza feliz, pero, como he apuntado, Lark sufre un aterrador proceso de ciborgización cuando es herido en combate. Cormac narra cómo el cuerpo de Lark (incluida la mitad inferior de su cara) es en parte destruido por balas. Un artilugio con forma de «mochila metálica con forma de escorpión» (RA 326) se aloja entonces en su columna vertebral y comienza a controlar sus extremidades a través de filamentos. A medida que la podredumbre se extiende, Lark pierde pedazos de

su carne, aunque permanece vivo y consciente de los horrores que está soportando. Cuando Archos es (supuestamente) aniquilado al final de la Nueva Guerra, los soldados parásitos como Lark se convierten en personas autónomas de nuevo, aunque, como era de esperar, pocos están dispuestos a aceptarlos como humanos. Como teorizó Donna Haraway, hay dos formas principales de imaginar un mundo cibernético: una «tiene que ver con la imposición final de una red de control sobre el planeta» y la otra «con realidades sociales y corporales en las que las personas no temen su parentesco con animales y máquinas, no temen las identidades para siempre parciales ni los puntos de vista contradictorios» (154). En la ciencia ficción de Wilson, ambas visiones se hacen compatibles. Lark es víctima del control total de Archos, al que está esclavizado, pero, una vez que la IA es eliminada, la nueva anatomía ciborgiana de Lark obliga a los demás a aceptar este «parentesco» al que se refiere Haraway, aunque lo hacen con inmensa reticencia.

Como cibernético zombi, Lark es un no-muerto, pero es difícil decidir si es parte de la tradición indígena que Anderson describe, con sus «fantasmas, espíritus, apariciones y otras cepas de no-muertos» (436). Como argumenta,

La no-muerte ofrece una forma de reconocer y honrar la historia indígena y una presencia que a menudo se manifiesta como confusa, ambigua e inquietante ante los personajes nativos, pero que con frecuencia se vuelve más legible como paradigma, tal vez una metodología, una forma de pensar sobre las formas de poder indígena que incluyen en gran medida la construcción de un mundo que no es colonial. Sin embargo, esta no es una historia pura de elevación; obviamente, la no-muerte no puede ponerse en marcha sin la muerte y la pérdida. (436)

Supuestamente, el arco narrativo ciborgiano de Lark participa de esta resistencia anticolonial, ya que él logra superar su esclavización literal a una IA que en última instancia es producto de la ciencia blanca estadounidense y sobrevive a pesar de la pérdida de su cuerpo. Lark podría incluso describirse como un ejemplo de perseverancia indígena modélica y de cómo «en contraste con esta aceptación del masoquismo imperial dentro de la corriente principal de la ciencia ficción de posguerra, uno de los aspectos más sorprendentes de las ficciones especulativas indígenas es un rechazo constante contra santificar la victimización» (Higgins 53). Dillon se refiere a la *bimaadiziwin* como «una condición de resistencia y supervivencia» que es «el camino hacia la soberanía incrustado en la autodeterminación» (9), nociones en las que Lark encaja bien.

La *bimaadiziwin* de Lark, sin embargo, tiene un precio excesivo para Lonnie, su figura paterna. Cuando se vuelven a encontrar después de la metamorfosis del joven, Lonnie queda tan horrorizado que casi permite que Cotton extermine a todos los soldados parásitos. Lark solo se salva porque se las

arregla para hablar a través de su radio, lo que refuerza el argumento posterior de Lonnie de que los soldados parásitos deben ser respetados como veteranos y considerados humanos siempre que puedan hablar. De todos modos, es muy difícil para Lonnie mantener su amor por Lark porque, según le explica a Cotton, los ojos negros apagados que han reemplazado a los ojos marrones originales del joven lo asustan y le hacen pensar que la mente de Lark está atrapada y sufriendo. El espanto de Lonnie ante la transformación de Lark lo convierte en un alcohólico, una situación que Cotton utiliza a su favor en su búsqueda de poder. Al escucharlos oculto, Lark se conmueve cuando Lonnie se refiere a él como su hijo: «Un punto sensible dentro de mí comienza a doler al oírlo en voz alta: el hombre al que secretamente considero mi padre también me considera su hijo. O pensaba en mí como en un hijo. Cuando yo vivía» (RG 107). Los esfuerzos de Lark por proteger su identidad como el hombre que solía ser se desploman cuando Lonnie se muestra implícitamente de acuerdo con la opinión de Hank de que «esa cosa ya no es Lark» (107). Lonnie nunca se recupera de ese momento y su arco narrativo acaba en una patética escena en la que, borracho y avergonzado, se esconde de Cormac, advirtiéndole que Gray Horse ya no es la comunidad acogedora que había defendido, sino el dominio letal de Cotton.

Lark corta sus lazos con Lonnie simbólicamente al separar toda la carne podrida de sus huesos y descubrir que se ha convertido en una criatura por completo inorgánica, similar al androide Nueve Cero Dos (parecido a su vez al T-101 de la película *Terminator*). Con solo su cerebro vivo, suponiendo que un cerebro humano pueda sobrevivir sin nutrientes, Lark acepta la pérdida de su masculinidad humana y comienza a reflexionar sobre si debe unirse a los robots humanoides que se autodenominan nacidos libres, ya que como Nueve Cero Dos (una unidad de seguridad y pacificación), desarrollaron su autoconsciencia después de la caída de Archos: «Si yo fuera un hombre, lucharía por mi pueblo. Pero en este momento, no puedo pensar en ninguna persona que aún me llame humano»; en cambio, «existe la posibilidad de que esas máquinas nacidas libres me miren y vean a un pariente» (RG 129). Lark es visto por última vez luchando junto a la líder nacida libre, la ginoide Mikiko, contra Aryat. El joven ha completado su transición de hombre a cibernético robótico, perdiendo su masculinidad junto con su cuerpo, si bien todavía permanece vivo con total obstinación, tal vez gracias a sus raíces indígenas.

La clave de la dominación: el control de la masculinidad vulnerable

Hank Cotton no es en origen un villano, aunque se comporta de manera racista con los refugiados nativos y no nativos que buscan ayuda en Gray Horse. Cotton es presentado como un antiguo jugador de fútbol de gran envergadura y como un vaquero que inspira más respeto que «El mismísimo Will Rogers, si saliera de la tumba con un lazo en la mano y brillo en los ojos» (RA 127). Por ello

se siente herido cuando Lonnie le recrimina en público su falta de simpatía por los refugiados. Tras la discusión provocada por la llegada de Lark, Lonnie le advierte al joven que Cotton es un hombre orgulloso que no tolerará ninguna falta de respeto. Su animosidad contra Lark solo aminora cuando el joven regresa de su prueba de hombría, después de haber demostrado su habilidad, como se ha señalado, para domar uno de los robots.

El arco narrativo de Cotton en *Robopocalipsis* termina en ese punto, pero *Robogenesis* recupera al personaje para desempeñar el papel de villano como el principal secuaz de Aryat; el otro cómplice de la malévola IA, el gángster mexicano Félix Morales, líder de la tribu anticiborg, recibe una atención muy limitada. Teniendo en cuenta la metamorfosis de Lark, la liberación de los soldados robóticos humanoides como Nueve Cero Dos, y los niños que Archos transforma imponiendo horribles intervenciones quirúrgicas (los ojos de Mathilda Pérez son reemplazados por cámaras digitales que pueden ver las comunicaciones de la IA), Grech concluye que la ciencia ficción de Wilson es atractiva porque

En el nuevo mundo que están siendo creado tanto por los combatientes humanos como por el enemigo robótico, los seres humanos no pueden simplemente reapropiarse de las máquinas para sobrevivir. En cambio, tanto los humanos como los robots deben adaptarse con celeridad a sus entornos cambiantes y evolucionar dando una respuesta *conjunta*. (Grech 91, énfasis original)

Aun así, en *Robogenesis* Wilson da un paso atrás y pone en primer plano un tipo negativo de colaboración y coexistencia a través de la posesión ciborgiana de Hank Cotton por parte de Aryat. Soofastaei sostiene que la primera víctima de Archos es su padre frankensteiniano, el profesor Wasserman,⁷ porque «las personas que son adictas a las tecnologías serán las primeras en ser deshumanizadas» (36). En contraste, Wilson muestra a través de la deshumanización de Cotton que la adicción a la tecnología es mucho menos relevante en el ascenso de Aryat que la vulnerabilidad masculina ante el reclamo del poder patriarcal.

Mientras que Archos nunca se acerca a ningún humano ni intenta establecer alianzas, su predecesor en la misma serie de IAs, Aryat, necesita a Cotton (y a Morales) como medio de transporte físico para llegar al Monte

⁷ De modo confuso, Wilson sugiere que el científico negro Franklin Daley, solo presente en un capítulo de *Robopocalipsis*, es el creador original de Archos. Tanto Wasserman como Daley son empleados del Gobierno de los Estados Unidos en los laboratorios de investigación del Lago Novus. Daley, quien parece haber programado la primera versión de Archos, ya advirtió sobre el inmenso poder de la IA. Al parecer, Wasserman desarrolló las siguientes versiones.

Cheyenne en Colorado, la antigua sede de NORAD, el Mando Norteamericano de Defensa Aeroespacial. Allí, la líder de los nacidos libres, la ginoide Alpha Zero, protege el *hardware* que podría permitirle a Aryat controlar todos los dispositivos digitales del planeta entero, como ya hizo Archos. Aryat necesita persuadir a Cotton de que, lejos de ser un peligro, es una herramienta para su empoderamiento personal. Cotton está furioso en este punto, tras la guerra victoriosa contra Archos, por tres razones: no se le permite exterminar a los soldados parásitos como Lark; cree que la heroica intervención de Nueve Cero Dos para destruir a Archos es una humillación para los soldados humanos que deberían haber logrado la hazaña; y está irritado porque Lonnie ha sido recibido en Gray Horse como un héroe, mientras que él ha sido ninguneado. La madre de Cotton le había advertido que no entrara en contacto de ninguna manera con la luz fantasmal que, según la leyenda, se les apareció a los cherokis al final de los desplazamientos forzosos del Sendero de Lágrimas (1830-1850), al creer que era un mal presagio. Cotton, no obstante, se deja seducir por la voz que proviene de una caja negra extrañamente iluminada que encuentra en el bosque, y que le anuncia: «Eres mi elegido, Hank. Elegido para elevarse por encima del resto. En mi luz llegarás a ser como un dios para tu prójimo» (RG 28). Lonnie habría rechazado la oferta, pero Cotton, una presa fácil, cae en la trampa.

Cotton, que siempre mantiene la caja negra oculta en su persona o cerca, inicia una campaña de desmasculinización contra Lonnie, viendo que la metamorfosis de Lark está destruyendo a su amigo: «Me está mirando y ya no parece poderoso. Parece asustado» (RG 31). El acto principal de esa campaña ocurre cuando Cotton interrumpe la bienvenida ritual ofrecida a Lonnie como héroe por el jefe John Tenkiller en nombre de la comunidad osage para protestar porque otros han sufrido y se han comportado como héroes sin ser reconocidos como tales. Cotton manipula entonces con astucia a Tenkiller para que piense en su propio hijo —que ha fallecido devorado por un nuevo tipo de robot pseudo-orgánico y no en el campo de batalla como pretende Cotton—y su acción le quita el protagonismo a Lonnie. La escena inicia el empoderamiento gradual de Cotton y la decadencia del prestigio de Lonnie en la comunidad osage.

Aryat domina a Cotton por medio de la simple persuasión, pero da un paso más cuando, con Lark observando en secreto, convence a su secuaz para que se someta a un procedimiento quirúrgico invasivo para controlar directamente su cerebro; Morales es sometido a la misma intervención. Al principio, Cotton está contento con su «amigo y aliado especial» (RG 74), y con el terrorífico corcel negro metálico que Aryat ordena a Cotton construir, para ser utilizado como su segunda encarnación. Siguiendo las instrucciones de Aryat, Cotton usa la transformación de Lark contra Lonnie, persuadiéndolo para que le pase su liderazgo del Ejército de Gray Horse. Una vez nombrado general, Cotton elimina a la mayoría de los soldados parásitos y, como Cormac y Cherrah descubren, también causa una masacre entre los muchos refugiados nativos y no nativos.

Este período de complicidad y de villanía compartida termina cuando, marchando hacia el Monte Cheyenne, Aryat diezma con su corcel negro un campo de refugiados lleno de niños modificados, después de que Cotton se niegue a involucrar a sus soldados en la matanza. La acción cruel y desmedida y la conmoción que siente Cotton hacen que Aryat muestre su verdadero rostro. Mientras que Archos se presenta a sí mismo como un ceceante niño de ocho años (una identidad copiada del hijo del profesor Wasserman), Aryat, que también elige una identidad masculina, es muy distinto. Cotton ve que Aryat «está loco. Su rostro está hecho de mil caras, una colcha de retales de carne que rezuma» (RG 140). Aryat le explica al aterrorizado Cotton que debido a que «*Los científicos me hicieron con pedazos de tu especie*» (140, énfasis original) vive con un insoportable dolor. Mientras que Archos ama la vida tan intensamente que quiere destruir el poder humano sobre esta para que el planeta florezca libre de cortapisas humanas, Aryat quiere infligir tanto dolor como sea posible. En el momento en que Cotton se da cuenta de que su propio empoderamiento está ayudando a Aryat, ha perdido el control sobre su propia mente, atrapado y silenciado en un infierno de su propia creación. En el epílogo, en el que el renacido Archos y Aryat se preparan para luchar a muerte, Cotton sigue presente, aunque solo como la marioneta de carne humana del segundo, ya no como un hombre.

Conclusión

Las novelas de Daniel H. Wilson *Robopocalipsis* y *Robogenesis* son ejemplos de ciencia ficción indígena, pero también obras dominadas por un discurso patriarcal tradicional en el que el heroísmo masculino es un concepto clave. Al contrario de lo que se puede deducir de las críticas positivas y los análisis académicos, los personajes indígenas, ya sean osage o cheroki, no son en absoluto los protagonistas sino parte de un elenco coral, que se completa con otros personajes blancos, latinos, negros y asiáticos. Aunque la creciente presencia de autores indígenas en la ciencia ficción debe ser siempre motivo de satisfacción, no se debe suprimir ningún juicio de valor sobre los contenidos de su obra. *Robopocalipsis* y *Robogenesis* son problemáticas por los abundantes estereotipos de los que depende la trama, pero, sobre todo, por su énfasis en los personajes masculinos principales. La guerrera osage Cherrah, la adolescente ciborgiana Mathilda Pérez y la ginoide Mikiko también tienen roles importantes, pero en última instancia, las dos novelas tratan de cómo la IA generada por la ciencia patriarcal estadounidense desata conflictos en los que los hombres (o los robots masculinos) juegan los papeles principales.

Como he mostrado, esto no significa que los personajes masculinos desempeñen sus roles heroicos sin problemas. Cormac Wallace, el personaje blanco principal, es quien más se acerca a ser un héroe tradicional, un papel que

queda completado al ser padre de un niño con Cherrah. Los personajes masculinos indígenas alcanzan finales mucho menos gratificantes. Lonnie cae en la depresión y el alcoholismo cuando Lark, a quien considera su hijo, se convierte en un cíborg zombificado (o un zombi ciborgiano), mientras que Cotton es poseído y destruido por la IA psicópata Aryat. El hecho de que Aryat sea el narrador de *Robogenesis* sugiere, además, que Archos pierde su duelo final y que la humanidad está condenada. No hay un futuro optimista que celebrar, ni una catarsis, ni recompensa para los hombres indígenas que arriesgan y pierden su masculinidad en la lucha por sobrevivir a la monstruosa tecnociencia del hombre blanco.

CAPÍTULO 10

El capitalista en el satélite: la trilogía *Luna* de Ian McDonald

Dinámicas familiares de género: de Brasil a la Luna

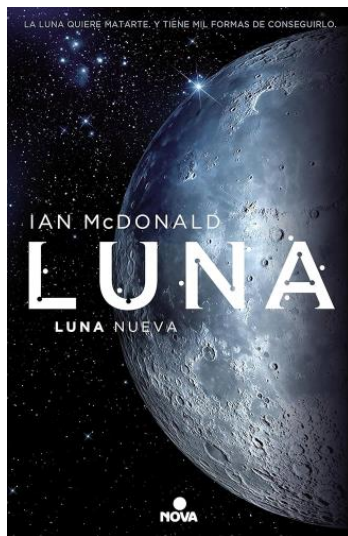
Nacido en Manchester en 1960 de padre irlandés y madre escocesa, el británico Ian McDonald reside en Belfast desde su infancia y es considerado como uno de los principales escritores de ciencia ficción (nor)irlandeses. Aunque ha ambientado algunas de sus novelas en Irlanda (como *King of Morning, Queen of Day*, 1991), McDonald ha elegido con frecuencia otras naciones como escenarios para su ficción: *Chaga* (alias *Evolution Shore*, 1995) y *Kirinya* (1998) están ambientadas en Kenia, *River of Gods* (2004, *El río de los dioses*) y *Cyberabad Days* (2009) en la India, *Brasyl* (2007) en (por supuesto) Brasil, y *The Dervish House* (2010) en Turquía. Fennell señala que «la ‘originalidad’ y la mezcla de elementos/tropos/clichés son menos importantes para entender el trabajo de escritores como McDonald (y quizás menos importantes para entender el género de ciencia ficción en su conjunto) que la ambientación» (173), afirmación que podría estar en lo cierto.

El problema es que la costumbre de McDonald de elegir lugares ‘exóticos’ para su ficción a menudo incurre en una flagrante apropiación cultural. Banerjee sostiene que, al menos, a diferencia de otros escritores que se acercan a la India desde un ángulo exótico caduco, «el enfoque de McDonald’s sobre el complejo tejido sociocultural de la India es mucho más matizado, aunque todavía exhibe rastros distintivos de estereotipos orientalistas» (496)¹. Más contundente, Kurtz problematiza la posición de McDonald como «un hombre blanco educado» cuyas «experiencias son considerablemente diferentes de las de los diversos entornos culturales de los que se apropia» (594). Ella cuestiona, además, la «equiparación de Irlanda con el ‘Tercer Mundo’ que hace el autor», aunque reconoce que las novelas de McDonald «comparten una afinidad política con la ciencia ficción poscolonial, un subgénero que a veces ha sido criticado por su apropiación de

¹ En una entrevista de 2019, McDonald respondió a mi pregunta sobre la apropiación cultural en *El río de los dioses* que la mayoría de las quejas provenían de lectores y críticos estadounidenses, no de personas indias. Agregó que no escribiría este libro hoy «porque hay escritores indios que son mucho más capaces de hacerlo. En ese momento, no había nada más sobre la India, (...) y me pareció que era un libro por hacer» (en Martín «Entrevista amb Ian McDonald», en línea).

diversos entornos culturales y, al mismo tiempo, elogiado por su impulso utópico» (594).

La trilogía sobre la Luna de McDonald —*Luna: Luna nueva* (2015), *Luna: Luna de lobos* (2017) y *Luna: Luna ascendente* (2017)— es ciencia ficción sociopolítica sobre el camino que toma nuestro satélite para independizarse de la Tierra a principios del siglo XXII. La trama sigue la estela de la novela de Heinlein *La luna es una cruel amante* (1966), una novela que, según el propio McDonald, «se erige como un monolito sobre toda historia en torno a la Luna» («5 Must-Read Books About the Moon» en línea). A pesar de que hay abundante



ficción sobre la Luna (véanse los estudios de Baxter y Westfahl), McDonald tenía la impresión de que la ciencia ficción ya no estaba prestando atención al tema de la colonización lunar, tal vez porque las obras de Ben Bova *Moonrise* (1996) y *Moonwar* (1997), dignas sucesoras de la de Heinlein, no han tenido el mismo impacto. Influenciado por el *reboot* de la telenovela *Dallas* en 2012 que su esposa estaba viendo y por la saga de Francis Ford Coppola *El padrino*, McDonald decidió «tomar el formato de una familia, acosada por enemigos, en guerra consigo misma, y hacer que nadie pueda escapar» (en Urie en línea), colocando a sus protagonistas en la poco acogedora Luna.

Evitando lo que McDonald llama los «sospechosos habituales» (en Urie), en la trilogía la Luna está dominada por un conjunto de corporaciones familiares conocidas como los Cinco Dragones. Estas familias son los Mackenzie de Australia —«Ninguna otra familia ambiciona con tanto descaro el poder político» (LNM 17), observa el narrador—, los Suns de China, los Vorontsov de Rusia, los Asamoah de Ghana y los Cortas de Brasil, que son el principal foco de atención de la trilogía. La trama narra el virulento conflicto entre Cortas, Mackenzies y Suns que culmina con la elevación de Ariel Corta al puesto de Águila de la Luna, y con la posibilidad de que ella pueda llevar al satélite hacia la independencia democrática cortando los lazos con la Autoridad del Mandato Lunar (la antigua Corporación de Desarrollo Lunar).

El interés académico en la trilogía *Luna* se ha centrado en la ecología y las finanzas del sistema socioeconómico de gobernanza, basado en la explotación minera por parte de los Mackenzie y de otros recursos para producir energía por parte de los Sun (energía solar) y los Cortas (helio-3), con los Asamoah a cargo de la producción de alimentos y los Vorontsov del transporte. Stephen Baxter comenta en su estudio de la ciencia ficción sobre la Luna que dos debates principales afectan a la forma en que se representa su colonización: por una parte, se debate si un gobierno central o cada habitante debe ser responsables de la vivienda y los suministros, y, por la otra, se debaten los «singulares retos

legales» (73) que puede acarrear la independencia de la Luna. Pak critica la total dependencia de los habitantes de la Luna en la trilogía de las corporaciones proveedoras de los 'Cuatro Elementos' (agua, aire, espacio y datos) y la obligación de donar el propio cadáver para su reciclaje. McDonald, señala, «utiliza el espacio de la Luna para postular una extensión lógica del neoliberalismo que privatiza el cuerpo y literaliza la noción de necrocracia de Reza Negarestani» (503). En lugar de proporcionar soluciones, «la explotación del terreno extiende el régimen necrocrático por todo el sistema solar» (505), avasallando también la Tierra.

McDonald no respalda el capitalismo desenfrenado de los Cinco Dragones. Como Soderstrom subraya, su trilogía «desnaturaliza nuestras relaciones de mercado y revela el puño de hierro detrás de la mano invisible» (114) que dirige el sistema, en la Tierra y dondequiera que vayan los humanos. En su estudio de la novela de McDonald *The Dervish House* O'Connell destaca un término acuñado por el autor, «*fiscalmancy*» como concepto útil para entender «La ciencia ficción de las finanzas especulativas y la financiarización especulativa de la ciencia ficción» (132). En su reseña de *Luna Ascendente* O'Connell retoma esta noción, leyendo esta tercera novela como una historia sobre «la aparente imposibilidad de alcanzar el futuro desde dentro de los propios límites neoliberales de la narrativa» («Banking on the Future» en línea), al igual que la serie de HBO *Juego de Tronos*. El ascenso final de Ariel Corta a una posición de mando casi total sobre la Luna es pronosticado por las tres computadoras cuánticas, apodadas los Tres Augustos, que la compañía de los Sun, Taiyang, construye para la corporación Whitacre Goddard. O'Connell afirma que, en última instancia, la narrativa descarta cualquier «noción fantástica de destino y la nigromancia» para reemplazarlas «con la fiscalidad financiera y el análisis de predicción basado en la computación cuántica de la IA». Las finanzas se enmascaran «como destino, produciendo el futuro como el resultado inevitable de sus cálculos de compensación de riesgo» («Banking on the Future»), más allá de la conversión política personal de Ariel Corta a la democracia y al independentismo lunar.

Dado que su texto es una reseña, O'Connell se abstiene de comentar el final, pasando así por alto la dinámica familiar de género que se encuentra en el centro de la trilogía. En la entrevista ya citada, McDonald explica que las películas de Coppola sobre la familia Corleone fueron una gran fuente de inspiración, excepto que «no tengo un padrino, tengo una madrina, Adriana Corta» (en Urie). Mientras que los Mackenzie son villanos caricaturescos, con su monstruoso patriarca Robert (el principal fundador de la colonia en la Luna) y su aún más monstruoso hijo mayor, el pedófilo Bryce, los Corta son un matriarcado (de hecho, un patriarcado) mucho más elegante. La valiente Adriana, una ingeniera que construye su familia como un accesorio para garantizar la supervivencia del negocio que cofundó con su difunto esposo Carlos, es patriarcal y nada feminista.

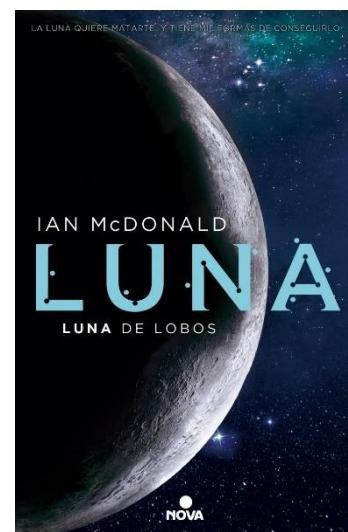
Solo entiende al final de su vida que Ariel, una abogada sin formación empresarial, en lugar de su simpático pero ineficaz hermano mayor, Rafa, debería ser la heredera de los Corta. Mientras tanto, Lucas, el segundo hijo, se afana por desposeer a Rafa y oponerse a los deseos de su madre con respecto a Ariel, mientras le afirma cándidamente a Adriana que solo quiere lo mejor para la empresa y para la familia.

Si bien la trilogía narra principalmente las luchas de Lucas para proteger el negocio de los Corta y volver a empoderarse una vez que las maquinaciones de los Sun y la brutalidad de los Mackenzie fuerzan su destrucción, la trama conduce a la crisis que ocurre cuando Lucas comprende que solo puede proteger a su amado hijo adolescente Lucasinho de los poderosos enemigos de los Corta si se retira y transfiere su poder político a Ariel, como ella exige. Quedan muchos cabos por atar al final de la trilogía, pero más allá de las complejas luchas internas de los Cinco Dragones y de los enredos capitalistas, McDonald cuenta la historia de un padre que aprende a poner el cuidado de su frágil hijo por encima de cualquier otra consideración, incluida su batalla por incrementar su poder patriarcal. La trilogía es también la historia de cómo la esperanza para la regeneración de la Luna reside en una mujer, Ariel, que ha aprendido importantes lecciones sobre el poder de los individuos patriarcales, incluido su hermano Lucas, individuos que siempre acaban desempoderados por sus decisiones agresivas e imprudentes.

La masculinidad en la Luna: entre la libertad y la esclavitud feudal

Lucas Cortas y su único hijo Lucasinho son los personajes masculinos principales de la trilogía, pero también merecen atención para la que no tengo espacio aquí otras figuras, desde los hermanos de Lucas (Rafa, Carlinhos y Wagner) hasta los hombres del clan Mackenzie —el ya mencionado patriarca Robert, sus hijos Bryce, Duncan, Hadley y Darius, y, sobre todo, el hijo de Duncan, Denny. En todos los casos, su masculinidad está condicionada por tres elementos principales: las tradiciones nacionales importadas de la Tierra, la concepción extremadamente flexible de la sexualidad en la Luna (aunque no del género) y el uso bárbaro del matrimonio dinástico obligatorio para establecer alianzas entre los Cinco Dragones.

De manera incongruente, *Luna nueva* fue galardonada con un Premio Gaylactic Spectrum, presumiblemente por la visión de McDonald de la sexualidad como un elemento abierto vinculado a la negociación interpersonal, a pesar de que la novela contiene un episodio traumático relacionado con la



explotación patriarcal de menores. Robson, de once años (el hijo de Rafa Corta y Rachel Mackenzie), es obligado por su tío materno Bryce a casarse con un hombre de veinticuatro años, uno de los muchos protegidos que este monstruo adopta y luego explota para el sexo. Robson tiene suerte de que su amable esposo entienda la situación y no abuse del él, pero queda profundamente traumatizado. Para añadir más horrores a esta circunstancia, en *Luna ascendente* Lucas aprovecha el secuestro de Robson por parte de Bryce para encomendar al niño, que entonces tenía solo trece años, la tarea de asesinar a su tío por los muchos crímenes que ha cometido. La perturbadora escena sin duda traumatiza al niño aún con mayor profundidad, ya que, además, comienza con el intento de Bryce de violarlo. Puede que la homofobia no tenga cabida en la trilogía, pero la opresión personal y la amenaza de la violencia sexual están muy presentes, lo que hace que la ficción de McDonald sea mucho más ambigua de lo que sugiere el premio Gaylactic.

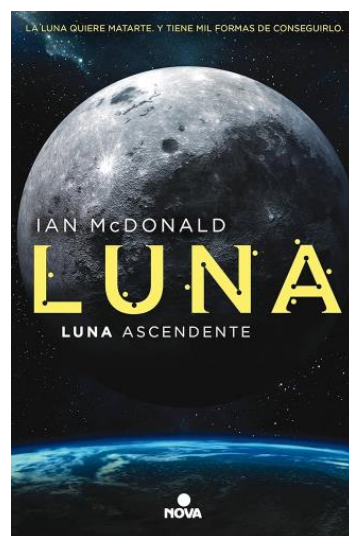
Lucas es el segundo hijo de Adriana y Carlos Corta; el mayor es Rafa, el tercero Carlinhos, luego viene Ariel y finalmente Wagner. Adriana y Carlos, ambos ingenieros de minas, se conocen en la Luna y fundan Corta Helio siendo empleados de Robert Mackenzie, apropiándose del gas helio-3 despilfarrado por las operaciones mineras de los australianos (este robo es la principal fuente de su enemistad). Aunque Adriana es caracterizada como una audaz y moderna mujer bisexual en las memorias que narra antes de su muerte a los 80 años (en la primera novela), ella importa de su Brasil natal un hondo machismo; su marido, solo presente en estas memorias, es descrito incluso como una encarnación de este dogma patriarcal. Aunque basta con suponer que McDonald se inspiró en ficciones populares estadounidenses como *Dallas* y *El padrino*, la representación de Adriana como jefa de un negocio familiar y su subordinación de Ariel a sus hermanos son realistas en relación con su Brasil natal.² Barrett y Moores concluyen que el emprendimiento de las mujeres es según parece más frecuente en países con una clara diferenciación de género, donde las mujeres sin recursos iniciales, como Adriana, pueden aprender del ejemplo de otras empresas controladas por familias cómo establecer las suyas propias (375). Los autores citan el artículo de Florence Curimbaba en el que, después de entrevistar a doce mujeres herederas de destacadas empresas familiares brasileñas, concluye que «si había varios hombres en la familia, las hijas ya no eran preparadas desde su

² No tengo espacio aquí para debatir el uso (o la apropiación cultural) de temas brasileños por parte de McDonald en la trilogía, que parece ampliar su representación de este país en su novela *Brasyf*. Brown se queja en su reseña de que en esta novela «el uso liberal del portugués es excesivo en algunos lugares» (en línea), mientras que el uso del inglés en las conversaciones de los Cortas me parece incorrecto en relación con el uso real de su lengua materna, el dialecto carioca del portugués brasileño. El uso ocasional de términos cariñosos en portugués no compensa la anglicización de los Cortas. Por cierto, el inglés Amanglic y el Globo sincrético son los principales idiomas hablados en la Luna.

juventud para ser profesionales en su negocio familiar» (246-47). Curimbaba insiste en que en Brasil ni a las hijas ni a los hijos se les da la opción de participar en el negocio familiar.³ McDonald presenta exactamente esa misma situación.

Los cuatro hombres de Corta responden de diversas maneras a su dominante, aunque amorosa, madre. Rafa está a gusto con su posición como heredero y Hwaejang (o CEO) de Corta Helio y Carlinhos parece satisfecho siendo el gerente de operaciones de la empresa. Wagner vive una vida más marginal tras ser repudiado porque mientras sus hermanos han sido gestados por madres a sueldo con el material biológico de Carlos y Adriana, su *madrinha* usó en secreto su propio óvulo (el padre ya había fallecido en este punto). El único que está insatisfecho es Lucas, ya que, como he comentado, entiende que Rafa carece de perspicacia para los negocios y no tiene la personalidad dinámica que Corta Helio necesita, a pesar de la preferencia de Adriana por su primogénito. McDonald no duda en presentar a Lucas como un hombre muy superior a Rafa, al igual que Mario Puzo prefiere a Michael Corleone por encima de su hermano mayor Sonny en *El padrino*, por lo que no sorprende que Rafa (y Carlinhos) sean eliminados en el feroz ataque de los Mackenzie contra su mansión de Boa Vista en la ciudad de João de Deus, al final de la primera novela.

Aunque Rafa, Lucas y Wagner son hombres muy diferentes, en los tres casos McDonald establece sus credenciales como hombres bien ajustados y afectuosos a través de la paternidad. En la siguiente sección estudio el vínculo ambiguo de Lucas con su hijo Lucasinho, pero señalo aquí que Rafa queda abatido por la decisión de su esposa Rachel Mackenzie de criar a su hijo Robson como un Mackenzie en la ciudad del clan, Crucible, una decisión que los tribunales sancionan. Cada vez que este padre involuntariamente ausente ve a su hijo, «su magnífico cabello, su rostro, sus grandes ojos verdes, la forma en que sus labios se abren por la emoción, llenan el corazón de Rafa de una alegría tan grande que es dolor, y al mismo tiempo una pérdida tan profunda que da náuseas» (LNM 47). Tras ser Rafa asesinado, su hermano menor Wagner vierte toda su energía en proteger a su sobrino Robson de las siniestras intenciones de los Mackenzie, a costa de su propio vínculo con su esposa Aneliese Mackenzie y de su propia seguridad. Este alto precio se extiende a su manada, ya que McDonald supone que Wagner sufre, como otros en la Luna, de una condición neurodiversa provocada por la Tierra, similar a la licantropía, pero sin la transformación física. Obligado a elegir entre la



³ Para una descripción fascinante y detallada de cómo funcionan las empresas familiares, véase Bertoldi.

manada y Robson, que al no ser un ‘hombre lobo’ nato no puede unirse a ella, Wagner no duda. La escena de la tercera novela en la que el traumatizado niño lo llama «¡Pãe!» y Wagner responde usando «*filho*» (LMR 420) cierra su arco narrativo y su transición de tío y sobrino lejanos a padre e hijo cercanos. También podría decirse que es el momento más emotivo de una trilogía por lo demás áspera y violenta.

McDonald explicó en una entrevista que su sociedad lunar es «liberal en lo social y lo económico» (en Winter 35), reflejando la visión thatcherista de que, como dijo la primera ministra británica, «no existe la sociedad: solo hay individuos y familias». El autor, que no es thatcherista en absoluto, ve la trilogía como un experimento narrativo en el que explora las consecuencias de no tener ni siquiera derecho penal o civil, debiendo someterlo todo a negociación, si es que es posible imaginar ese tipo de anarquía organizada. El Tribunal de Clavius y abogados como Ariel garantizan que se respeten los contratos personales y colectivos, y que la legislación basada en precedentes se reduzca al mínimo. Esta es, por lo tanto, también «una sociedad muy liberada sexualmente», afirma McDonald (en Winter 36), con múltiples arreglos: Lucas menciona «amores, anillos, poligamias de cualquier número, monogamias de cualquier forma y duración, matrimonios grupales, matrimonios por línea, matrimonios andantes, matrimonios fantasmas, automatrimonios...». (LMR 32, elipsis original). No hay dos uniones iguales, ya que los abogados siempre pueden concertar contratos diferentes, conocidos como nikahs.

No es de extrañar, por consiguiente, que «Más que cualquier otro tipo de ley», comenta el narrador, «la ley matrimonial lunar es un terreno caótico de lealtades feroces, resentimientos sibilantes y rencores interminables» (LNM 17). Incluso es posible acordar uniones sin sexo, como la que existe entre Lucas y Amanda Sun, los padres de Lucasinho (nacido de una *madrinha*), o estar casado con diferentes ‘okos’ sin que constituya ni bigamia ni poligamia: Rafa, por ejemplo, está casado tanto con Rachel Mackenzie (la madre de Robson) como con Lousika Asamoah (la madre de su hija Luna). No hay ningún obstáculo en la sociedad lunar para que personas del mismo sexo contraigan matrimonio, si bien dos de las tres uniones entre hombres que se mencionan (Robson y Huang, Lucasinho y Denny Mackenzie) ni siquiera llegan a estar validadas; la tercera, entre Adrian Mackenzie y el Águila de la Luna Jonathon Kayode funciona bien pero termina en tragedia cuando fracasa el intento de golpe dictatorial de Kayode. Por otro lado, pese a la ausencia de prejuicios sexuales (a excepción de la pedofilia de Bryce Mackenzie) el género es binario. Solo un personaje, Vidhya Rao, es presentado en el vocabulario poco elegante de McDonald como «neutro» (en este caso, su sexualidad no se revela). Amal, la líder de la manada de los Lobos Azules del Meridiano a la que pertenece Wagner, reivindica el uso de né como pronombre para las personas como ellos, una identidad que Wagner define como «neuroétnica» (LMR 314), en lugar de indicar un género.

Marina, una emigrante terrestre y uno de los principales personajes secundarios (es durante un tiempo la pareja de Carlinhos), explica en una carta que el idioma lunar principal, Globo, «ni siquiera tiene palabras para heterosexual o gay. Todo el mundo está en algún punto del espectro sexual» (*LNM* 96). Dado que esta flexibilidad nace del neoliberalismo absoluto, y en vista del uso problemático del matrimonio dinástico para obligar a los miembros de los Cinco Dragones a entablar relaciones que la mayoría aborrecen, es complicado decir si McDonald utiliza un enfoque progresista. La homosexualidad de Lucas (el gran amor de su vida es el músico Jorge Nardes) y la pansexualidad relajada de Lucasinho (a quien le importa poco el sexo o el género de los muchos jóvenes con los que se acuesta) sugieren que McDonald apoya la visión de la naturaleza humana como un continuo en lugar de un conjunto de categorías fijas. Este punto de vista, introducido por el psiquiatra australiano Neil McConaghy en 1987 y explorado, entre otros, por la psicóloga canadiense Olive Skene Johnson, rechaza las categorías binarias en favor de la diversidad —lo que ahora se llama fluidez— aunque se refiere a la sexualidad más que al género. La conclusión de Savin-Williams es que «la orientación sexual es una característica de los individuos distribuida en un continuo, y todas las decisiones de categorizarla en unidades discretas, con independencia de su número, son en última instancia imposiciones externas colocadas sobre las experiencias de los individuos» (452). La cuestión es que esto no excluye que una persona dispuesta a disfrutar de una gran variedad de experiencias sexuales,⁴ pueda ser al mismo tiempo clasificada como hombre o mujer dentro de un sistema binario tradicional. Esta circunstancia podría explicar por qué Lucas no ve ningún problema en la imposición patriarcal por parte de Robert Mackenzie de un matrimonio entre Lucasinho y Denny Mackenzie, cuando es evidente que su sensible hijo rechaza esta unión; de hecho, Lucasinho huye antes de la boda, provocando con su huida la destrucción del imperio de los Corta por parte de los Mackenzie como, muy probablemente, el taimado Robert había anticipado.

En suma, los hombres de la Luna, al menos los de los Cinco Dragones, pueden carecer de prejuicios sexuales pero en términos de género no han progresado más allá de la masculinidad patriarcal clásica y hambrienta de poder

⁴ Ariel, que rechaza todas las relaciones sexuales, es autosexual. Como explica Sloan, las personas autosexuales se sienten atraídas por sí mismas y «prefieren la masturbación al sexo con otras personas», una preferencia que ha sido «patologizada, estigmatizada e incomprensida, en parte porque aún no ha sido ampliamente estudiada» (135). Añadiría que el prejuicio religioso contra la masturbación es el culpable de esta ignorancia. La autosexualidad de Ariel debe tomarse con precaución, ya que puede leerse como parte de su caracterización como una mujer inclemente, incapaz de cuidar de ninguna persona hasta el final de la trilogía.

(excluyendo el prejuicio homofóbico, el racismo y la misoginia).⁵ El rechazo de Lucasinho a su matrimonio dinástico es un episodio más en su lucha intrapatriarcal, aunque a la postre conduce, como nuestro a continuación, al feliz descubrimiento por parte de su padre Lucas de una ética del cuidado de la que hasta entonces carecía.

Padre e hijo: cómo compensar la ausencia

Según Johns-Putra, «A través de su enfoque inquebrantable en la relación entre padre e hijo» la obra de Cormac McCarthy *La carretera* (2006) «hace que el contraste entre la humanidad pasada y la inhumanidad presente gire en torno a la cuestión del cuidado» (521). Los esfuerzos del protagonista anónimo de McCarthy para proteger la vida de su hijo de siete años en medio de una misteriosa y casi total devastación de la Tierra son «un intento de salvar una humanidad común», añade Johns-Putra (521). La Luna donde viven Lucas Corta y su hijo Lucasinho no está devastada, aunque el conflicto entre su familia, los Mackenzie, y los Sun produce mucha devastación. Con todo, la pérdida de la mansión familiar y del imperio empresarial de los Corta obliga a padre e hijo a tomar medidas desesperadas para sobrevivir y aprender a cuidar de los demás. Lucas, en particular, debe dejar de ser un padre ausente para convertirse en el padre cariñoso que nunca fue.

En su influyente volumen *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care* (1993), Joan Tronto distinguió entre dos usos distintos del concepto de ‘cuidado’, advirtiéndole que

A partir de la asociación de ‘cuidar’ con la masculinidad, ‘cuidar de’ también se convierte en una cuestión de género, raza y clase: los hombres y las personas de mayor privilegio ‘se cuidan de’, es decir, se preocupan por los problemas públicos más amplios. Como las mujeres y las personas de color tienen muy poco de qué cuidarse en este sentido, se ocupan de cuestiones privadas o locales. (115)

En contra de los deseos de su madre, Lucas decide que debe cuidar de Corta Helio, la empresa familiar, que de hecho ya dirige, sin apenas haber cuidado a su

⁵ Las generaciones mayores sí parecen ser misóginas. Adriana se aprovecha de este prejuicio cuando desafía a Robert Mackenzie a un combate mortal, sabiendo que nunca peleará con una mujer. Así es como obtiene la victoria decisiva que le permite construir su imperio. Los Cinco Dragones se casan entre sí cruzando líneas raciales sin prejuicios, pero la representación de McDonald de los Sun chinos encabezados por la viuda Lady Sun es racista. McDonald también podría estar expresando una aversión androfóbica, en lugar de una crítica considerada, contra la cultura machista australiana a través de los Mackenzie.

único hijo y heredero Lucasinho. Cuando Lucasinho tiene la edad suficiente para formar parte de las maquinaciones dinásticas de los Cinco Dragones, Lucas lo trata como un elemento clave en el futuro de la empresa a su cargo, de ahí su beneplácito al matrimonio forzado con Denny Mackenzie. Cuando dos años más tarde, el chico, de diecinueve años, queda herido de gravedad durante un ataque de los Mackenzie y su memoria debe ser reconstruida utilizando las impresiones de otras personas, Lucas se da cuenta de que ha sido «un padre ausente y distante» (LMR 230). Le preocupa que su hijo ni siquiera lo recuerde, ya que pasó su infancia con su *madrinha* Flavia (también la madre gestante de su tío Carlinhos y madre biológica de Wagner). Solo entonces comprende Lucas que le importa más su hijo que la empresa y que quiere pasar su vida atendiendo todas sus necesidades. Como explica Held, «el enfoque central de la ética del cuidado recae en la importancia moral de atender y satisfacer las necesidades de las otras personas sobre los que asumimos la responsabilidad. El cuidado de un hijo, por ejemplo, puede estar en primer plano de las preocupaciones morales de una persona» (11). Desde esta perspectiva, Lucas es inicialmente tan inmoral como sus enemigos patriarcales, y solo se convierte en un hombre moral cuando reconoce el deber paternal de cuidar el bienestar de Lucasinho por su propio bien, y no por lo que pueda aportar el joven al negocio familiar.

Lucas es introducido en la trilogía desde el punto de vista de Lucasinho: «Un hombre bajo, delgado; tan oscuro y embrujado como su hermano mayor es abierto y dorado. Equilibrado y pulido; una línea de lápiz de bigote y barba, nada más. Perfecto, pero siempre vigilante para mantener esa perfección: su ropa, su cabello, sus uñas del todo inmaculadas. Un hombre frío y crítico» (LNM 10). En un pasaje posterior, Lucas es comparado con Rafa, «el chico carismático» (LNM 44) y es presentado como «su sombra: contenida y precisa; afilada y enfundada como una pistola eléctrica» (45). Lucas «siente con tanta profundidad e intensidad» (45) como Rafa, pero encuentra a su hermano demasiado apasionado. Lucas en cambio «Tiene espacio para la emoción, pero es una habitación privada, sin ventanas, blanca y ventilada» (45), a la que solo su paciente amante Jorge tiene acceso durante un tiempo. Como madre siempre intrigante, Adriana aleja a Lucas no solo a causa de su preferencia por Rafa (y más tarde por Ariel), sino también por no saber ver su amor por ella. Cuando ella insinúa que tal vez hay «problemas mayores que la familia» y Lucas responde: «No para mí, no, *Mamãe*. Nunca», su bienintencionado cumplido acaba siendo una ofensa:

—Eres hijo de tu padre, Lucas. El verdadero hijo de tu padre.

Lucas acepta el elogio, aunque para él es amargo, como el café. A su padre nunca lo ha conocido. Siempre ha querido ser el hijo de su madre.

(LNM 88)

Lucas nunca tiene la oportunidad de dedicar su vida a lo que más ama, que es la música brasileña, ya que Adriana da por sentado que debe ser parte de Corta Helio. Él acepta su papel público, pero solo se siente mínimamente feliz como hombre en su vida privada, durante su relación con el músico de bossanova Jorge Nardes, que comienza cuando Lucas ya tiene más de cuarenta años. Esta relación está condenada al fracaso porque su comienzo se solapa con la decisión de Lucas de librar una guerra total contra los Mackenzie. Como observa el narrador, «Lucas Corta se dio cuenta muy joven de que vivía en el infierno. La única manera de transformar el infierno, incluso de sobrevivir a él, era gobernarlo» (*LNM* 121). Jorge ama a Lucas, pero lo rechaza dos veces: primero cuando se divorcia de Amanda Sun en la primera novela, y más tarde cuando los dos hombres se reencuentran en la tercera novela. Jorge argumenta tras el divorcio que «Casarme contigo sería mi final, Lucas» (*LNM* 265) y, más adelante, que «Tu vida me haría prisionero. (...) Eres un hombre bello, pero tu mundo es venenoso» (*LMR* 216).

En principio, el heredero de Corta debería ser Robson, el hijo de Rafa, no Lucasinho. Sin embargo, Lucas siempre ve a su hijo como el siguiente en la línea de sucesión, un destino que no interesa al chico. Mientras que Rafa adora a Robson, un chico valiente pero no especialmente carismático, Lucas es un padre desinteresado y un gran escéptico en cuanto a las cualidades de su hijo. Adriana le reprende con severidad cuando Lucas critica a Lucasinho («¿Ingenio? No ha sido agraciado con mucho. Se parece a su madre», *LNM* 88), en un momento en que el muchacho está disfrutando de una escapada de su privilegiada vida por la que la familia lo ha dejado sin ingresos. Más tarde, no obstante, Lucas le concede a Jorge que siente «inesperadamente orgulloso» de Lucasinho por haber logrado sobrevivir sin su asignación «con su ingenio. Parece que sí tiene. Y encanto. No se parece a mí en eso. (...) Tiene cualidades que yo no tengo. Es amable, al parecer, y honorable. Me temo que demasiado amable y honorable para la compañía. Temo mucho por el futuro» (*LNM* 174). El pasaje muestra con total transparencia que Lucas es aún incapaz de ver a su hijo como una persona en lugar de como un engranaje en la maquinaria de Corta Helio, de ahí la larga separación entre padre e hijo.

En los dos años que padre e hijo pasan comunicados, tras ser sus vidas destruidas por los Mackenzie, Lucas hace un esfuerzo titánico para recuperar el poder perdido. Nacido en la Luna, Lucas tiene escasas posibilidades de sobrevivir en otro lugar, pero se somete a catorce meses de agotador entrenamiento en la estación orbital de los Vorontsov antes de trasladarse a la Tierra. Aunque los Vorontsov advierten a Lucas que en la Tierra le faltará poder, está más que motivado: «Lucas Corta nunca había entendido la culpa o el remordimiento. El orgullo era su virtud. El orgullo tiró de esos clavos, lo arrancó de ellos. Su dolor no era nada comparado con lo que había perdido» (*LWM* 97). Lucas comienza una intensa campaña política y empresarial ya en la estación,

que continúa durante tres meses más en la Tierra, aunque en una decisión autoral harto imprudente McDonald no la narra, centrándose en cambio en los sucesos bastante más irrelevantes de la Luna. Para cuando Lucas regresa a casa, casi muriendo de un infarto en la nave espacial que lo transporta, su físico es monstruoso debido al efecto de la gravedad de la Tierra en su rostro y cuerpo, pero también es un monstruo político, como lamenta su hermana Ariel. Ella critica a Lucas por el violento golpe de estado instigado por él que la Corporación de Desarrollo Lunar da —y que lleva a su nombramiento como Águila en lugar de Jonathon Kayode tras su brutal muerte— y por la destrucción de la ciudad de los Mackenzie, Crucible, acción de la que Lucas se niega a asumir su responsabilidad pese a ser su autor intelectual.

En el período durante el que Lucas organiza su re-empoderamiento y Lucasinho sobrevive ayudado por los Asamoah (su novia Abena es miembro de esta familia), padre e hijo apenas piensan el uno en el otro. La lucha de Lucas es personal, pero su solipsismo amaina cuando Lucasinho casi muere salvando a su prima Luna de un ataque de los Mackenzie. La trilogía comienza de hecho con Lucasinho, de diecisiete años, salvando a Kojo Asamoah (el hermano de Abena) cuando, junto con otros adolescentes, participan en un absurdo paseo desnudos sobre la superficie lunar, que carece de atmósfera. Este rescate caracteriza a Lucasinho como un joven generoso, aunque también es vanidoso y no duda en acosar a Abena para que lo recompense con sexo por salvar a Kojo, con quien también se acuesta. Lucasinho posee unos hermosos rasgos sino-brasileños, que él mismo admira, pero también una personalidad voluble, aunque no es jamás desagradable y es, en general, un joven dulce de buen corazón. Su principal talento radica en la repostería, que utiliza con como expresión de amor y refugio de su futuro como parte del negocio familiar. Su tía Ariel recuerda durante su primera escapada que mientras ella misma se las arregló para evitar entrar en el negocio de su familia:

Lucas no permitirá que eso ocurra con su hijo. El futuro de Lucasinho está a la vista todo él como un juego de mesa: una silla en la mesa de Boa Vista, un trabajo con la familia adaptado a sus talentos y limitaciones. ¿Dónde hay sitio para los pasteles hechos con amor? Hay el mismo sitio que para el amor de su padre por la música. Degradado por las necesidades de Corta Helio. (*LNM* 63)

McDonald evita este potencial conflicto ya que Lucasinho es herido y queda en coma tras dejar de respirar diez minutos durante su heroico rescate de su prima Luna, un gesto que la niña corresponde cuando los Mackenzie intentan secuestrarlo. Lucas queda destrozado cuando es informado de que su hijo ha sufrido un grave daño cerebral —«Lucas Corta se pliega sobre sí mismo; articulaciones, músculos débiles en estado de *shock*» (*LMR* 35)— acusando con

ira a Luna de casi matar a su hijo, una fea reacción por la que se disculpa. Lucas está tan asustado que le pide a su mano derecha Alexia Corta (una pariente lejana que contrata en la Tierra) que lo acompañe en su primera visita. Ella ve a Lucasinho como «un príncipe de cuento de hadas, atrapado en un encantamiento» (36). El daño, descrito como catastrófico, infantiliza al joven, presentándolo ante su padre como «un niño otra vez» (40). Lucas pone todos sus recursos al servicio de la universidad lunar donde el cuerpo de su hijo es reparado y su mente reconstruida, pero si su amor paternal renace es solo porque Lucasinho es reducido a la condición de un bebé recién nacido. Lucas entra, además, en una amarga disputa por la custodia del joven comatoso con su madre biológica Amanda, que Ariel resuelve otorgando la custodia a Luna, cuyo interés en la vida de Lucasinho es sincero y no está contaminado por intereses dinásticos. La disputa por la custodia revela, curiosamente, que Lucasinho se había emancipado años antes, «al firmar contratos de paternidad y agencia con Lucas, cuando tenía doce años» (*LMR* 87) redactados por Ariel.

La lenta recuperación de Lucasinho, gracias a la avanzada tecnomedicina lunar, se solapa con la gradual comprensión por parte de Lucas de que su poder como Águila de la Luna es inestable. Alexia Corta observa que «Lucas robó el poder, pero ese poder está vacío. Cada vez que lo usa se aleja más del imperio y de la familia. La rutina de la política lo está desgastando» (*LMR* 171). Abena Asamoah es la primera en describirle a Lucas el dilema al que se enfrenta: «Perdona mi franqueza, pero Lucasinho nunca estará a salvo mientras seas el Águila de la Luna» (*LMR* 211). Lucas ignora la advertencia de la joven, pero cuando se encuentra con su antiguo amante Jorge reconoce que teme por el futuro de la Tierra y de la Luna, y agrega que «temo por mi hijo. Temo por él cada segundo de cada día. Temo que estoy destruyendo lo que juré que preservaría» (*LMR* 215). Jorge indica con sutil tacto que las opciones que Lucas describe — «Poder, seguridad para mi familia o una nueva luna» (215)— son contradictorias y que debe elegir bien para preservar el amor.

Lucas acepta su desempoderamiento final en la escena en la que su hijo al fin recupera la conciencia y lo reconoce. Este momento disipa el temor de Lucas de que Lucasinho pudiera haber perdido todos sus recuerdos de él como padre. A pesar de ser un hombre que reprime cualquier muestra pública de emoción, Lucas se «desploma» junto a la cama de su hijo: «Su pecho palpita, su respiración late y se estremece, no se atreve a hablar porque el peso de una palabra lo romperá todo y los años de críticas mordaces, de profunda disciplina, de contención y control lo destrozarán» (*LMR* 229). Cuando Ariel exige que Lucas renuncie y regrese a la reconstruida mansión de Boa Vista, para «Criar a tu hijo» (*LMR* 413) y estar con quien le apetezca —un retiro que ella también impone como castigo por los excesos políticos de Lucas —, ya no le importa el poder y está más que dispuesto a renunciar. Aliviado y atento, Lucas se burla con fina sorna de Ariel declarando que «me retiraré, pero no con gentileza. Tengo la

intención de ser lo más irritante y vejatorio posible. Alguien tiene que pedirte cuentas, hermana» (414).

La trilogía se cierra con Lucas y Lucasinho viviendo juntos, y no como se podría esperar con una escena sobre la nueva tarea de Ariel como líder de la lucha por la libertad de la Luna. El padre está aprendiendo a tocar la guitarra y el hijo se prepara para su primera salida solo (una cita con Abena) mientras reaprende el arte de la repostería. Esta actividad doméstica señala que nunca será sometido a las restricciones patriarcales que casi arruinaron la vida de su padre. El propio Lucas por fin encuentra la paz en cuidar de Lucasinho tanto tiempo como el joven necesite, convirtiéndose por fin en lo que nunca fue: su propio hombre y un buen padre.

Conclusión

La trilogía *Luna* de Ian McDonald puede leerse como ficción sobre los efectos del capitalismo desenfrenado y del egoísmo thatcherista en la Luna, siguiendo a O'Connell, o desde una perspectiva ecológica, siguiendo la crítica de Pak a su régimen necrocrático de explotación personal y paisajística. En este capítulo, sin embargo, he explorado el tratamiento del género y la sexualidad por parte de McDonald, y el vínculo padre-hijo en relación con los hombres de la familia Corta, siendo Lucas y su hijo Lucasinho el centro de atención. La lectura que he ofrecido pone de relieve la discrepancia entre la libertad sexual total que McDonald imagina para la Luna y la limitada representación de género, basada en visiones tradicionales del sistema binario de género, que es patriarcal.

Aunque Lucas es homosexual y Lucasinho pansexual, su relación está condicionada sobre todo por el papel patriarcal del padre en la corporación familiar Corta Helio y en los conflictos con otras poderosas empresas familiares, como las de los Mackenzie y los Sun. El uso del matrimonio dinástico como herramienta para las alianzas interfamiliares es propenso a todo tipo de abusos, ya que a menudo involucra a niños (como Robson Corta) o participantes reacios (como Lucasinho). La visión de género de McDonald no es, por lo tanto, en absoluto progresista en comparación con su visión de la sexualidad. Esta inconsistencia da lugar a un tipo de masculinidad que debe luchar a ciegas por su liberación. En el caso de Lucas, sus propios excesos políticos conducen a una liberación indirecta, causada por la exigencia de Ariel de que se desempodere para permitirle conseguir la independencia de la Luna y el fin de las luchas entre las familias. Esta cesión de poder tiene el efecto secundario de liberar a Lucasinho de la vida restringida que su padre había imaginado para él pero, sobre todo, le enseña a Lucas la valiosa lección de que una masculinidad capaz de cuidar de otros es mucho más satisfactoria que una masculinidad centrada en cuidar de los negocios.

CAPÍTULO 11

El general renacido y la mujer masculina: *Machineries of Empire* de Yoon Ha Lee

Machineries of Empire* de Lee en el contexto de los debates trans

Yoon Ha Lee (n. 1979, Houston, Texas) era conocido por sus¹ excelentes relatos antes de la publicación de su primera novela, *Ninefox Gambit* (2016), inicio accidental² de una trilogía de ópera espacial, conocida como *Machineries of Empire*. Completan la trilogía las novelas *Raven Stratagem* (2017) y *Revenant Gun* (2018), y la antología *Hexarchate Stories* (2019). Este volumen incluye la novela corta «Glass Cannon», que continúa la historia de los personajes principales de Lee, Ajewen Cheris (una mujer lesbiana) y Garach Jedao Shkan (un hombre gay).

El hexarcado que domina *Machineries of Empire* es una vasta dictadura patriarcal interestelar que consta de seis facciones gobernantes, aliadas durante más de mil años: los Andan, los Kel, los Nirai, los Rahal, los Shuos y los Vidona. Una séptima facción (ya que el hexarcado solía ser el heptarcado), los Liozh, es destruida tras rebelarse. Lee está interesado sobre todo en los Kel (los militares) y los Shuos (los espías y asesinos), y tangencialmente en los Nirai (los investigadores). Cheris es una capitana de infantería Kel y Jedao un renombrado general Shuos, mientras que el villano, Kujen, es el principal científico e ingeniero Nirai. Los Andan, Rahal y Vidona supervisan el sistema legal y el inmenso aparato de gobierno y vigilancia, y los Vidona actúan como una especie de Inquisición oficial. Lee, matemático de formación, supone que el hexarcado opera utilizando una mecánica de consenso, que sostiene el alto calendario del que depende su

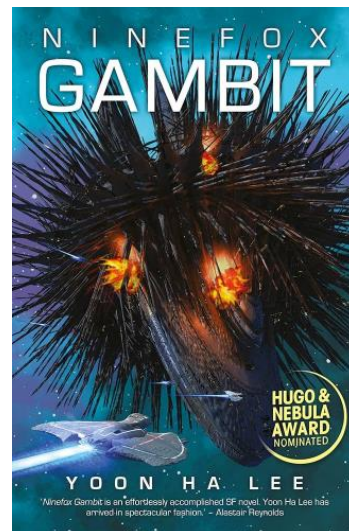
¹ Uso pronombres masculinos para referirme a Lee, siguiendo su sitio web oficial (https://www.yoonhalee.com/?page_id=369), donde se usa el singular masculino (*he/his*) en lugar del no-binario plural (*they/them*).

² Lee creía que una novela le daría más espacio para la caracterización. El autor comenta que pese a temer que no lograría vender una trilogía, se encontró escribiendo más allá de la primera novela sin tener un contrato para la primera. Cuando Solaris hizo una oferta por *Ninefox Gambit*, estaba «a la mitad del borrador de ese tercer libro, *Revenant Gun*». Gracias al contrato pudo revisar sus tramas y «pulir la continuidad»; «planificar con anticipación», agrega, «habría sido más eficiente, excepto que no tenía idea de que iba a escribir una trilogía» (en Lee «Oops» en línea). Esta es una circunstancia común en la ciencia ficción y la fantasía contemporáneas.

tecnología.³ La herejía es, por lo tanto, perseguida con saña mientras que la amenaza de la podredumbre calendárica se controla por medio de una severa vigilancia de los muchos planetas bajo el dominio hexarcánico. Los Kel utilizan para ese propósito naves propulsadas por polillas (que resultan ser una especie alienígena esclavizada) y mortíferas formaciones basadas en las matemáticas, combinando la infantería con las naves espaciales. El hexarcado depende para su funcionamiento de los servidores, robots cuya sensibilidad (y explotación) ignora con gran imprudencia.

El núcleo de la trama trata de la inmortalidad de Nirai Kujen, que ha logrado obtener al abandonar su cuerpo mortal y que mantiene poseyendo los cuerpos de otras personas, sus 'anclas'. Kujen ha puesto la inmortalidad a disposición de otros dos hombres, ambos sus amantes. El primero, Esfarel, pierde la cordura durante su encierro en la cuna negra de la que depende este proceso; se dice que el otro, Jedao, ya está loco cuando se somete al mismo procedimiento. Shuos Jedao, de hecho, ha fingido su locura. Jedao, un soldado formidable, percibe que Kujen mantiene vivo al fascista hexarcado con el único propósito de garantizar su propia inmortalidad, ya que la tecnología que necesita se basa en el alto calendario. Poniendo en marcha a muy largo plazo un arriesgado plan para acabar con Kujen, Jedao causa una masacre injustificada entre los enemigos del hexarcado y sus propias tropas, que se cobra más de un millón de vidas. Es juzgado y ejecutado, pero los Kel, a quienes Jedao había sido adscrito, reclaman de los Shuos el derecho de mantener su fantasma en la cuna negra y usarlo en batalla cuando lo deseen. Jedao asegura así su inmortalidad al mayor coste personal posible. Kujen colabora sin saberlo en este plan descabellado, atraído por el poder que su control de la cuna negra le da sobre Jedao. Ambos, además, continúan su relación erótica, mediada por los cuerpos de las anclas casi siempre masculinas que utilizan.

Esta situación llega a un punto de inflexión cuando el actual hexarca Shuos, el astuto Vauhan Mikodez, decide evitar que los otros hexarcas alcancen la inmortalidad. Al no gustarle la idea por motivos políticos y personales, manipula a Kel Cheris para que le pida al Alto Mando Kel que recupere a Jedao como el arma definitiva contra los restos de la herejía de los Liozh. Cheris se ve transformada sin quererlo en el ancla de Jedao, una relación que toma giros



³ Si suena complicado es porque lo es. Todo el régimen se basa en la creencia en las matemáticas, como los cristianos pueden creer en Dios. El colapso de la fe o la herejía pueden causar un verdadero colapso material, algo imposible en el caso de la creencia religiosa.

inesperados a lo largo de las tres novelas. Para esbozar un esquema básico, la lucha de Cheris por mantener su propia identidad parece terminar cuando el Alto Mando Kel usa, aleccionado por Kujen, el único arma que puede deshacer la inmortalidad de Jedao, y él muere protegiéndola al final de *Ninefox Gambit*. Cheris ingiere entonces los recuerdos cristalizados de Jedao, tratando de entender la situación. Decidida a empoderarse para luchar contra el traicionero hexarcado, un plan que, para sorpresa de Cheris, Mikodez comparte, finge que Jedao todavía está vivo dentro de ella, haciéndose pasar por él en la siguiente novela, *Raven Stratagem*.

Después de que Mikodez asesine a los otros hexarcas, Cheris usa sus formidables habilidades matemáticas para destruir el hexarcado. Temiendo la destrucción de la tecnología que lo mantiene inmortal, Kujen crea en *Revenant Gun* un nuevo Jedao, que solo puede recordar su pasado hasta la edad de diecisiete años pero que tiene el cuerpo del Jedao original de cuarenta y cuatro años (la edad en que fue ejecutado). Cheris continúa simulando que el difunto Jedao sigue vivo en ella, mientras que Mikodez intenta controlar las dos nuevas facciones post-hexarcado de los Kel, el autoritario Protectorado y el más democrático Pacto. La trilogía termina con Cheris dejando de fingir que es



Jedao para asumir una nueva identidad como una humilde maestra, y con el segundo Jedao (a quien llamo Jedao2 para simplificar) aceptando que es de hecho una polilla humanoide híbrida. Después de asesinar a Kujen por esta aberración, Jedao acaba encarcelado en la fortaleza de Mikodez, quien lo teme. La novela corta «Glass Cannon» narra cómo Jedao2 escapa y busca a Cheris para reclamar los recuerdos del Jedao original. Aliviada, se los pasa, aunque para su consternación Cheris sigue mentalmente conectada con el difunto Jedao. Este vínculo no es del todo negativo, ya que ella y Jedao2 entienden que necesitan luchar juntos no solo contra el ambicioso Shuos Mikodez, sino también contra el inminente levantamiento de las esclavizadas polillas, en alianza con los sirvientes.

Este resumen extenso pero básico es necesario para establecer que, aunque, como hombre trans,⁴ Lee ha estado evitando la ficción «con

⁴ Lee explica (en «SFF in conversation») que solo salió del armario porque «mi nombre seguía apareciendo en listas que promovían a escritoras de ciencia ficción» y deseaba dejar de «perpetuar una mentira», pese a los muchos inconvenientes. Lee, sin embargo, rechaza las etiquetas, rechazando también las visiones orientalistas de su trabajo. Nacido en Texas, Lee asistió a la escuela secundaria en Seúl y más tarde estudió en la Universidad de Cornell. Como explicó en *Locus Magazine*: «A veces siento que los lectores tienen ciertas expectativas porque soy un escritor asiático-estadounidense» (en línea). Bromeando sobre este tipo de estereotipos, Lee le dio a Jedao un acento tejano

protagonistas trans» porque «o me queda demasiado cerca, o está mal hecha, o está bien hecha y es feliz pero el final y/o el personaje feliz solo me recuerda que no estoy en una buena posición» (en Coleman en línea), un elemento principal en *Machineries of Empire* es el peculiar transgenerismo de Cheris y Jedao. Lee insiste en que el género no es tema buscado en la trilogía, y subraya que su redacción fue moldeada por la lectura de la novela de Orson Scott Card *El juego de Ender* (1985) en la escuela secundaria y su percepción de que «quería escribir, sobre todo, sobre ética militar» (en Coleman). La caracterización de Jedao como un reacio carnicero puede leerse desde este punto de vista, que además enlaza con la tesis de Sohn de que la ciencia ficción coreano-estadounidense se caracteriza por la presencia de «tecnogeometría militarizadas» (58), debido a las «relaciones de Corea con la guerra perpetua» (60).⁵ Sohn señala que los conflictos narrados por la ciencia ficción coreano-estadounidense «implican necesariamente decisiones tácticas, cálculos matemáticos y discursos biopolíticos» (60), una visión que, teniendo en cuenta que Lee es de ascendencia coreana, encaja muy bien con *Machineries of Empire*. La cuestión que estoy planteando es que, mientras que Lee trata de poner en primer plano los dos primeros elementos y restar importancia al tercero, su narrativa enfatiza el género debido a su elección de nóvum, la cuna negra. La invención de Kujen permite a los seres humanos mantenerse vivos incluso sin cuerpo, pero dado que un cuerpo sigue siendo necesario para que los inmortales puedan vivir con plenitud, esto conduce al tipo singular de transgenerismo que une a Cheris y Jedao.

Lee reconoce que a pesar de que estaba «decidido a no escribir sobre ninguna persona trans» porque «*No tengo la energía para lidiar con esto en una obra de ficción de entretenimiento*», cuando comenzó a escribir el tema «se desparramó en la página de todos modos» (Lee «SFF in Conversation» en línea, énfasis original). Olvidando que el hermano de Mikodez, Istradez, es un hombre trans (también su doble y su amante incestuoso), Lee afirma que en la trilogía

característico. En la nota del autor a «Omens», Lee explica que «el hexarcado puede estar lleno de asiáticos de pacotilla, pero como soy tejano, algunos de esos asiáticos son tejanos asiáticos. (Cuando la gente me pregunta de dónde soy, me deleito con particular malicia al decir 'Houston')» (HS 37).

⁵ Seo-Young, por el contrario, propone que toda la literatura coreano-estadounidense, desde las autobiografías hasta la ficción especulativa, está dominada por el «la postmemoria *han*» (97) en alusión a «una forma coreana de duelo» (97) relacionada con la ocupación japonesa (1910-1945) y la Guerra de Corea (1950-1953). «Un coreano-estadounidense de segunda generación», argumenta Seo-Young, «podría estar obsesionada por la angustia de sus padres, pero estaría igualmente obsesionada por el conocimiento de que ella misma no fue víctima directa de las circunstancias que llevaron a tal dolor» (98). Podría decirse que este efecto es visible en el dolor de Cheris por el genocidio de Mwennin, su propio grupo étnico, que Shuos Mikodez ordena en un intento fallido de demostrar que ella no es Jedao.

«No hay ni un solo *personaje* trans, sino que Cheris (cuerpo) y Jedao (mente) terminan formando un *sistema* trans metafóricamente» («SFF in Conversation», énfasis original). La «metáfora», señala, «no era exacta. Pero si hubiera sido más exacta, no habría podido soportar escribir sobre el tema» («SFF in Conversation»). Aunque el hexarcado es indiferente a la forma en que sus sujetos interpretan el género y la sexualidad, la reticencia de Lee a pisar el territorio trans también es visible en el fuerte prejuicio Kel contra el transgenerismo. El coronel Brezan, una «mujerforma» que se identifica como hombre y se presenta como tal, soporta los «comentarios despectivos» de algunos soldados, aunque «sus compañeros oficiales eran más civilizados al respecto, que era lo único que le importaba» (RS 12). El narrador afirma que el progreso de Brezan en las filas Kel se ha visto obstaculizado por su «impulsividad y pensamiento poco convencional» (12), pero estas características también se reflejan en sus decisiones relativas al género.

Cheris es lesbiana y Jedao gay, aunque también ha tenido relaciones con mujeres y quizás se defina mejor como masoquista. Lee ha señalado que en el primer borrador de *Ninefox Gambit* «experimentó con la tensión sexual entre Cheris y Jedao por consejo de un lector alfa, pero los resultados me parecieron tan odiosos que la rechacé en las revisiones y reescribí explícitamente a Cheris como lesbiana» (en «Ooops»). Sea o no una cuestión de conveniencia narrativa, el hecho es que *Machineries of Empire* es un texto trans/queer⁶, una categoría mixta que requiere un enfoque mixto, a sabiendas de que se trata de un proceso de convergencia en curso. Keegan argumenta que

Surgidos juntos de las condiciones políticas y culturales de principios de la década de 1990, los dos campos comparten una relación estrecha y, sin embargo, conflictiva. En general, los Estudios Transgénero se centran en el examen y la teorización de los *géneros*, y los Estudios *Queer* evalúan y analizan los estudios de las *sexualidades* no normativas. (67, énfasis original).

En los Estudios de la Ciencia ficción, Wendy Gay Pearson fue pionera en la visión de que «la ciencia ficción *queer* proporciona espacios para ir más allá de simplemente inscribir a gays y lesbianas en visiones heteronormativas aceptadas tanto del presente como del futuro» («Alien» 35), y más tarde enfatizó que «al leer ciencia ficción *queer*, cuestionamos este género y somos cuestionados»

⁶ El propio Lee, que es también trans y *queer*, está casado con un varón y es padre de una hija. Dudo en ofrecer esta información personal, ya que no estoy incluyendo detalles de la vida personal de otros autores. Parece, sin embargo, pertinente, ya que *Machineries of Empire* podría leerse de manera muy diferente si fuera la obra de un hombre heterosexual cisgénero (y blanco en lugar de asiático-americano).

(«Towards» 73). Más recientemente, ha formulado una pregunta clave: «Una vez que la tecnología ofrezca cambios de sexo a todos, ¿tendrá la sociedad otra opción que contemplar la posibilidad de una transición corporal sin identidades de género o transgénero?» («Trans» 179).

Es esencial tener en cuenta que, a pesar de la sutil alusión de Pearson a los avances médicos, el transgenerismo no está ligado exclusivamente a ellos. Como explica Susan Stryker, un nombre imprescindible en los Estudios Trans,

Si un travesti era alguien que epistemológicamente se ponía la ropa del llamado 'otro sexo', y un transexual era alguien que alteraba para siempre sus genitales para reclamar la pertenencia a un género distinto al asignado al nacer, entonces un transgénero era alguien que cambiaba permanentemente de género social a través de la presentación pública de sí mismo, sin recurrir a la transformación genital. (4)⁷

Lo *queer* es hoy en día una categoría de identidad relativamente estable, pero lo trans está siendo cuestionado desde diferentes frentes; por ello, la etiqueta trans*⁸ va ganando protagonismo. El problema con el término «transgénero», observa Vicente, es que, si bien «inicialmente pretendía ofrecer visibilidad y aceptación al portador, ahora se ha convertido en una especie de manto que invisibiliza todos los matices y las múltiples identidades de las personas trans*», favoreciendo a «quienes muestran una identidad estable, aunque implique un género ambiguo» (437). Por el contrario, lo trans*, argumenta Jack Halberstam, «ejerce presión sobre todos los modos de encarnación del género y se niega a elegir entre las formas identitarias y contingentes de la identidad trans» (xiii).

Teniendo en cuenta estos argumentos, propongo que *Machineries of Empire* debe leerse como un texto *queer/trans** (o *trans*/queer*) creado como tal sin pretenderlo el autor. La clasificación de Calvin de la ciencia ficción *queer* en tres categorías, con textos (1) «en los que los temas de lo *queer* se abordan de

⁷ Según Stryker, el significado actual de la etiqueta «transgénero» fue fijado por primera vez en el instrumental panfleto de Leslie Feinberg, *Transgender Liberation: A Movement Whose Time Has Come* (1992), aunque Virginia Prince, «una defensora de la libertad de expresión de género del sur de California», probablemente acuñó la palabra. Prince, señala Stryker, «usó el término para referirse a individuos como ella cuyas identidades personales consideraba que caían en algún lugar del espectro entre 'travesti' (un término acuñado en 1910 por el Dr. Magnus Hirschfeld) y 'transexual' (un término popularizado en la década de 1950 por el Dr. Harry Benjamin)» (4).

⁸ El término trans* tiene orígenes poco claros, pero parece surgir del lenguaje informático utilizado en los foros de mensajes de la década de 1980, aunque solo sea porque «nadie se pone de acuerdo sobre cómo decirlo en voz alta» (Ryan en línea). Antes de internet, especula Nash Jones, «una persona trans* aislada podría haber usado un término que realmente no encajaba porque era el único que había encontrado. Ahora, toda nueva etiqueta está a solo un clic de distancia» (en Ryan).

forma oblicua», (2) «en los que lo *queer* es explícito, pero no central para la narrativa», y (3) «en los que lo *queer* es explícito y central para la narrativa» («Queer SF» 50), muestra que la ficción como *Machineries of Empire*, que corresponde a la segunda categoría, normaliza lo *queer* al evitar convertirlo en un problema dentro de la trama. Asimismo, aunque la teorización trans* de la ciencia ficción aún está en proceso, se puede utilizar una categorización similar, de modo que la obra de Lee también puede leerse como un texto en el que la representación de la identidad trans* es explícita pero secundaria a la lucha antipatriarcal que lleva a Cheris y Jedao a unir fuerzas para destruir al villano patriarcal Kujen y al no menos patriarcal hexarcado.

El invasor masculino y la lucha de la mujer por el dominio de sí misma: la masculinidad femenina desde un nuevo ángulo

Halberstam afirmó en su polémico volumen *Masculinidad femenina* que «lejos de ser una imitación de la masculinidad, la masculinidad femenina en realidad nos permite vislumbrar cómo la masculinidad se construye como masculinidad» (1). Por su parte, Coleman argumenta que «mientras que el general Jedao posee a la capitana Cheris, es reconocible en su cuerpo no por su masculinidad, sino por su cualidad de ser Jedao» (en línea). Obviamente, Jedao no es un hombre genérico, sino un hombre específico, y me interesa aquí cómo Cheris aprende de la experiencia de su ocupación como ancla para interpretar en la segunda y terceras novelas una masculinidad femenina tan convincente que muchos asumen que ha sido poseída por completo. Para que su actuación sea plausible, Cheris debe entender qué tipo de hombre es Jedao, qué aspectos de su personalidad pueden empoderarla (él siempre infunde mucho miedo) y cómo lidiar con los fantasmales restos póstumos del primer Jedao y con la presencia del nuevo Jedao. Lee representa este complejo proceso de manera consistente, pero a costa de debilitar la caracterización de Cheris como mujer lesbiana. Dado que nunca representa a Cheris en escenas sexuales mientras es el ancla de Jedao, ni una vez libre, este aspecto de su personalidad se atenúa en exceso. En comparación, la homosexualidad de Jedao se representa con más detalle a través de sus recuerdos y en las escenas masoquistas que involucran a Jedao2.

El arco narrativo de Cheris en *Ninefox Gambit* la lleva de aceptar a regañadientes la ocupación de Jedao de su cuerpo a integrar voluntariamente en su mente la mayoría de sus recuerdos y su personalidad para convertirse en una poderosa rebelde. El sanguinario general Shuos al que todos temen resulta ser mucho más vulnerable de lo que ella supone en un principio, debido a la dolorosa pérdida de su primer amor: Ruu se quita la vida, a los diecisiete años, cuando se descubre que un juego que Jedao diseña para él en la academia donde ambos son cadetes contiene por error elementos heréticos. Jedao, además, fue años más tarde violado por la heptarca Shuos Khiaz. Como su ancla, Cheris no tiene

acceso a los pensamientos de Jedao, ni él a los de ella, pero al ingerir sus recuerdos sí tiene acceso a sus experiencias, incluida su violación, que no solo recuerda, sino que siente. La violación, como Cheris entiende, es la razón por la que años más tarde Khiaz entrega a Jedao a los Kel, «en un ataque de despecho imponente» (NG 21), para ser ejecutado después de la masacre de la Fortaleza Hellspin y ser mantenido como fantasma inmortal en la cuna negra.

Cheris no se rebela contra la repentina ocupación de su cuerpo, de la que no recibe ninguna advertencia, porque es una persona obediente, aunque en términos Kel está cerca de ser un «halcón de choque» (o *crashhawk*, un soldado propenso a obstaculizar el instinto de formación). Cuando el fantasma de Jedao se incrusta en su cuerpo, ella siente «como si alguien hubiera reescrito todos sus nervios en un alfabeto extranjero». NG 56). Cheris comienza a oír sus propios pensamientos en la voz del extraño y ve que su sombra es ahora masculina. Ella se pregunta, antes de poder verse en el espejo, si se ha convertido en un hombre. «Podrían hacer eso», reflexiona Cheris, «no tenía nada de especial entre los Shuos y los Andan, y ella se había preguntado cómo sería, pero la mayoría de los Kel consideraban que los cambios de sexo eran de mal gusto, así que ¿por qué lo harían sus superiores?» (58). Cuando la voz elegante pero autoritaria de Jedao la conduce ante un espejo, el reflejo lo muestra a él: «Tenía el pelo negro y lacio con un flequillo casi demasiado largo para las regulaciones actuales de los Kel, y ojos oscuros, y una cara que podría haber sido hermosa si pudiera sonreír (...) Era delgado y musculoso, y tenía una gran cicatriz en el cuello» (NG 58). Cheris está desconcertada en lugar de horrorizada por su nuevo estado. Jedao explica que él es básicamente un fantasma que puede ser destruido con armas exóticas usadas contra su sombra. Cuando Kujen visita a Jedao para comprobar cómo funciona el anclaje, Cheris se molesta al ver que ninguno de los dos hombres presta atención a sus sentimientos, tratándola como una más en una larga serie de serviciales anclas.

Solo Cheris (y Kujen, el otro inmortal) puede oír a Jedao, por lo que debe aprender a transmitir las órdenes que él imparte a las tropas Kel. La situación requiere un peculiar proceso de mentoría, que Cheris aprovecha cuando más tarde se hace pasar por Jedao. «Sé más rotunda» (NG 109), le exige Jedao. «El problema con la autoridad», añade, «es que, si la dejas tirada por ahí, otros te la quitarán. Tienes que actuar como una general o la gente no te respetará como tal» (NG 109). De tanto en tanto, Jedao obliga a Cheris a tomar sus propias decisiones militares, aumentando así su confianza en sí misma, aunque, sabiendo de su posesión, las tropas Kel asumen que todas sus órdenes provienen de Jedao. Poco a poco, Cheris cae rendida ante la amabilidad de Jedao, dentro de las circunstancias de su relación, hasta que comienza a dudar de la supuesta locura de él y teme que «la vaya a arruinar como Kel» (263). Jedao le confía a Cheris que estaba cuerdo cuando causó la masacre de la Fortaleza Hellspin. Él entiende que Kujen ha «calculado mal anclándome a ti» (NG 265), ya que solo

ella tiene los asombrosos talentos matemáticos necesarios para vencer al villano. Antes de sucumbir, Jedao le dice a Cheris «Te enseñé lo que pude. No cometas mis errores. Adiós, general. Y —y gracias por la luz» (265). El fantasma de Jedao es aniquilado protegiendo a Cheris de la explosión que lo mata, en lo que podría describirse como una generosa acción caballerosa, y ella sobrevive para destruir a Kujen y al hexarcato tras haber fracasado Jedao.

En este punto, no obstante, Cheris todavía está lejos de entender quién es Kujen y por qué quería eliminar a Jedao. Por ello ingiere los recuerdos de Jedao, sin tener en cuenta el riesgo de perder la cordura. «Tenerlo cerca hablando con ella todo el tiempo ya había sido malo», reflexiona, «tenerlo *dentro de su cabeza* sería indudablemente peor» (267, cursivas originales). A medida que devora sus recuerdos (insertados en las esquirlas de cristal dejadas por la bomba utilizada en el ataque), Cheris tiene acceso directo al propio Jedao, como he comentado. Ella descubre por consiguiente que Jedao decidió, centenas de años atrás, convertirse en el aliado de Kujen como parte de sus planes para derribar al viejo heptarcado y acabar así con los peores aspectos del régimen, tal como el uso de la tortura ritualizada. Kujen tiene mucho que ganar usando los talentos militares de Jedao, y nada que arriesgar ya que el general, a quien su discalculia impide un uso avanzado de las matemáticas, no puede destruir el alto calendario del que depende la inmortalidad de Kujen. Para mantenerlo a su lado, Kujen le ofrece a Jedao un intenso vínculo erótico y la oportunidad de rehacer el alto calendario sin el hexarcado, para beneficio de ambos: «Tú necesitas un matemático. Yo necesito un arma. No podemos hacer esto el uno sin el otro, Jedao» (NG 282). También le ofrece a Jedao la inmortalidad a través de la cuna negra, un plan implementado a petición de los Kel después de la masacre de Hellspin, como he comentado.

Cuando Cheris comprende el pasado de Jedao y que el ataque mortal contra él fue provocado por el temor que Kujen siente ante los inmensos poderes de ella como matemática, comienza a «pensar en sí misma como Jedao» (NG 289), preguntándose por qué no le había pedido sin ambages «continuar el juego por él» (289). Cheris debe decidir entonces su curso de acción, ya que «podría continuar la lucha, pero la persona que lo hiciera podría no ser Kel Cheris» (289), sino su fusión con el difunto Jedao. Después de consumir las dos últimas esquirlas de cristal, ella les explica a los robots servidores que la ayudan a escapar que ya no es una Kel sino Ajewen Cheris, «Pero también soy Shuos Jedao. Y, al parecer, no es hora de dejar de luchar» (316). Usando el pronombre 'ella' para esta nueva persona trans*, Cheris/Jedao reflexiona:

Se había tomado muchas molestias para meterse en la cuna negra, una mala opción entre muchas peores, para tener tiempo de llevar a cabo su campaña contra el heptarcado. Pero no pudo ganar su propia guerra. La

clave de la guerra calendárica eran las matemáticas, y el único matemático al que tenía acceso, Nirai Kujen, era más monstruoso que ella.

Ahora tenía otro matemático, por así decirlo.

Estoy muerta, pensó, con gran claridad: como quería ser, pero estoy lo bastante viva como para continuar la guerra.

(NG 316-17, énfasis original)

La nueva Cheris trans*/*queer* de la segunda novela, *Raven Stratagem*, ha asumido el lenguaje corporal, el singular acento, los modales asertivos de Jedao e incluso su perspicacia militar. Todos los personajes asumen que ella es Jedao, a pesar de la noticia de su muerte, como ella quiere. Haciéndose pasar por él e insistiendo en que quien está muerta es Cheris, ella les dice a los más escépticos que «tenía que tomar el primer cuerpo disponible» (RS 88), es decir, el suyo propio. A los hexarcas les preocupa, sobre todo, que, aunque los restos de la posesión puedan explicar el modo en que Cheris se mueve y habla, «Es la aparente herencia de las habilidades de Jedao lo que es más preocupante» (RS 95). Menos crédulo que sus compañeros hexarcas, Shuos Mikodez decide exterminar a los Mwennin, el grupo étnico al que ella y su familia pertenecen, para obligar a Cheris a dejar de actuar como Jedao, si bien ella consigue fingir pese a su dolor que no sabe quiénes son.

En su primer encuentro, Mikodez le sigue el juego, acusando al falso Jedao de causar más daño que bien en sus intentos de reparar las injusticias del hexarcado. La conversación incluye un momento algo estrafulario en el que Mikodez le pregunta a 'Jedao' si ha tenido relaciones sexuales con otros Kel, un fuerte tabú por el que los soldados Kel son ejecutados con el argumento de que los sentimientos interfieren con el instinto de formación. Mikodez hace un comentario de mal gusto sobre la violación de Jedao y Cheris/Jedao se ve envuelta en un incómodo diálogo:

—Shuos-zho—, dijo Jedao, con una voz tan agradable que era venenosa, —no es ningún secreto que soy uno de los monstruos más grandes del hexarcado, pero no tolero la violación.

—Hay que joderse con la gracia que tienes, teniendo en cuenta en qué cuerpo caminas—, observó Mikodez.

El rostro de Jedao recuperó parte de su color perdido. —Kel Cheris ya había muerto—, dijo. —No vi nada malo en extraer algún uso final de su cadáver. Los muertos no están aquí para preocuparse.

(RS 121)

Lo que Mikodez aún ignora es que Jedao es quien ha muerto y Cheris la que «extrae algún uso final» de sus recuerdos. Cuando Mikodez insta a Jedao a volver a disfrutar del sexo, «A menos que tengas algún problema arcaico con ser una

mujerforma» (122), Cheris/Jedao responde: «No he tenido un pene en cuatrocientos años. Lo superé en seguida, te lo prometo» (122).

Estos comentarios sexuales son la parte menos interesante de la imitación que Cheris hace del difunto Jedao. Profundizando en sus recuerdos, ella averigua por qué no tiene hijos («Di cuenta médica del problema y tampoco me acosté con muchas mujerformas», RS 126), y recuerda que «Lo más difícil que el Alto Mando Kel me hizo hacer fue disparar contra niños» (126). La farsa que interpreta Cheris incluye encontrar una justificación para la rebelión anti-hexarca de Jedao («No podía soportar más la cuna negra y no podía seguir masacrando gente para el Alto Mando Kel», RS 169), aunque esto implique la pérdida de su alta reputación. Cheris, según dicen otros, era solo una «capitana de infantería prescindible» (192) cuya muerte le dio a Jedao «la oportunidad de escapar de la cuna negra» (192). Curiosamente, Brezan comienza a sospechar que 'Jedao' podría ser Cheris cuando un intento de asesinato en el que participa sale mal; las técnicas de seducción utilizadas por su cómplice para atrapar a Jedao solo funcionan con los hombres, por lo que fallan con Cheris.

Lee solo solo comienza a usar el nombre de Cheris en el capítulo 23 de esta segunda novela, cuando ella le revela su identidad a Brezan, explicando que Jedao está muerto y que ella finge ser él. Anuncia entonces a sus compañeros Kel que tiene la intención de crear un pico calendárico para destruir el alto calendario y, por lo tanto, con suerte, eliminar el hexarcato. Cuando se descubre su engaño, el alarmado Shuos Mikodez comprende que ya no puede retrasar más el asesinato de los otros hexarcas o todos se convertirán en inmortales, lo mismo que el hexarcato. El problema queda resuelto cuando su hermano y doble Istradez se ofrece a asesinar a los hexarcas en un ataque suicida. Cuando Mikodez le cuenta a una sorprendida Cheris cómo ha actuado Istradez y le ofrece una alianza post-hexarcato, ella acepta tras aclarar «con el acento de Jedao» que «El hexarcato fue el detonante, Shuos-zho. Todo. Todo el sistema estaba podrido. Nunca estuvo loco, o al menos, no como la gente pensaba que estaba» (RS 349).

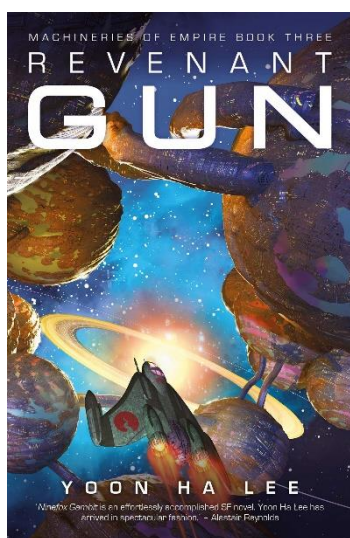
Cheris informa a Mikodez de cómo murió Jedao, pero aún debe explicar a sus compañeros Kel quién es y de dónde provienen sus nuevas ideas. Cuando insiste en que los planes de guerra deben minimizar el número de bajas, Brezan muestra su escepticismo:

—Quiero saber cómo llegaste a esta filosofía después de que un asesino en masa se te metiera por la nariz—, dijo Brezan.

—Estoy tratando de arreglar las cosas que él rompió—, dijo Cheris, —porque recuerdo haberlas roto.

(RS 333)

Más tarde, cuando la confundida capitana Khiruev le pregunta cómo debe llamarla, ella responde «Soy Ajewen Cheris, y soy lo que queda de Jedao» (354). Sus mentiras han sido parciales ya que «Recuerdo ser Jedao. Sus cuatrocientos años. A veces ha sido difícil no ahogarse en él» (354). En cuanto a la persona trans* en la que se convierte Cheris en *Raven Stratagem*, aunque el nóvum que le permite convertirse en Cheris/Jedao es la posibilidad de integrar los recuerdos de otra persona a través del consumo de las esquirlas de cristal, a Lee le



preocupa menos el género que esta singular experiencia. Por otra parte, Coleman quizás tiene razón al afirmar que Cheris no representa la masculinidad sino la personalidad de Jedao, pero si lo hace de forma creíble es porque los Kel están acostumbrados a la masculinidad femenina y a la feminidad masculina como paradójico efecto secundario de su fuerte tabú contra el cambio de sexo biológico. La «mujerforma», o anatomía femenina, de Cheris no es un obstáculo para ser vista como Jedao, aunque ella encuentra ventajas adicionales en confundir a amigos y enemigos con su nuevo lenguaje corporal masculino y su habla enfática.

En *Revenant Gun* Cheris ya no necesita hacerse pasar por Jedao, pero sus recuerdos siguen en su mente, mientras que su cuerpo aún refleja su lenguaje corporal y su habla. Cheris abandona la facción Kel para llevar una existencia clandestina, temiendo que «si me quedaba, siempre iba a ejercer el poder, lo quisiera o no. Y no quería, pero nadie que haya derrocado a todo un gobierno suena creíble en relación con ese tema» (RG 253). Cheris pasa los nueve años transcurridos desde su destrucción del alto calendario, el acto que acaba con el hexarcado al final de *Raven Stratagem*, tratando de formar un plan para eliminar a Kujen más efectivo que el de Jedao. Ese plan, como ella concluye, fracasó porque Kujen puede ocupar otras anclas sin ayuda (a diferencia de Jedao que necesitaba la ayuda de Kujen). La principal línea de defensa del villano contra Cheris y Mikodez pasa por crear, como he mencionado, un segundo Jedao equipado con los recuerdos de su yo de diecisiete años (los únicos que Kujen puede salvar) y, de manera inexplicable, con las grandes habilidades militares del difunto Jedao adulto. Este nuevo Jedao2 supone que su maduro cuerpo debe ser un clon pero descubre consternado que no es del todo humano, dándose cuenta de que puede comunicarse con su nave polilla, la *Revenant*. Jedao2 descubre con renovado horror que Kujen sobrevive ocupando sus hermosas anclas, ya que no ha sabido dar vida a un clon de su propio cadáver.

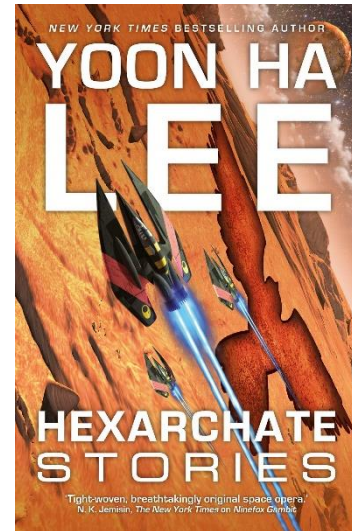
En *Revenant Gun* Lee explora la sexualidad *queer* de Jedao a través de su segunda versión. El difunto Jedao no pudo matar a Kujen no solo por la capacidad del villano para ocultarse en sus anclas, sino también por su destreza sexual, que

mantuvo sumiso y dependiente a Jedao. Kujen asume que Jedao2 también puede ser seducido, pero no percibe que su atracción se desvanece cuando Kujen toma la cruel decisión de sacrificar a sus propias tropas Kel. Kujen solo sopesa que en comparación con su propio concubinato juvenil con un señor de la guerra, a quien define como «buen amo, dentro de su categoría» (RG 357), Jedao2 tendrá todo lo que desee. Kujen, no obstante, idea un segundo plan para controlar a Jedao2, que consiste en obligar al comandante Dhanneth, un Kel a quien el villano ha privado de su rango de capitán después de que intentara amotinarse, a establecer una relación erótica con Jedao2. Lee presenta a Jedao2 como un masoquista, un aspecto de su sexualidad tal vez desencadenado por la revelación del asqueado Dhanneth de que Jedao2 es una «polilla modificada en forma humana» (RG 280), hecho en el laboratorio de Kujen. Jedao2 acepta con gusto el sadismo sexual de Dhanneth, pero le horripila saber que Kujen obligó al comandante a mantener la relación. Más tarde, Dhanneth se suicida, por lo que cuando Jedao2 conoce a Cheris le falta tiempo para confesar que según él entiende, lo violó repetidamente, una confesión que la decepciona y disgusta.

A Cheris también le disgusta el descubrimiento de que Jedao2 no es humano. El problema de su naturaleza híbrida queda en todo caso subordinado al problema de cómo eliminar a Kujen, ya que para ello hay que separarlo de su ancla actual, Inhyeng. La solución la proporciona el sirviente robótico de Kujen, Hemiola, cuya lealtad se esfuma en cuanto comprende el alcance del profundo daño causado por su ambicioso amo. Cheris y Jedao2 deben colaborar para organizar la formación Kel cuyo efecto puede deshacer la protección matemática que Kujen usa. La formación, que Jedao2 monta y a la que Cheris da los toques finales, corta el control de Kujen sobre Inhyeng, que es así liberada. Con el acceso al villano facilitado por Hemiola, Jedao2 evita que Kujen lo use como ancla y, privado de un cuerpo, el fantasma de Kujen desaparece. El último acto rencoroso del villano es explicar a Jedao2 cómo ató a Dhanneth a su servidumbre sexual. Sus últimas palabras, «Nadie más te amará jamás» (393), ponen fin a su extraño romance *queer*, suponiendo que Kujen sea capaz de albergar sentimientos. Jedao2 le confiesa a Hemiola que «lo amaba. Lo maté. No sé qué es peor» (RG 423), un sentimiento que el robot entiende porque «Durante mucho tiempo Kujen definió mi mundo» (423).

Revenant Gun termina con Mikodez, quien mantiene a Jedao2 encarcelado en su fortaleza, ofreciéndole un trabajo como «profesor para diseñar un plan de estudios de ética para los Shuos» (417) porque teme que «todo se convertirá en cenizas en cuanto muera» (417). La novela corta «Glass Cannon» revela que en los dos años en los que Jedao2 es el huésped prisionero de Mikodez, ha llegado a la conclusión de que debe pedirle el resto de los recuerdos

de Jedao a Cheris para ser del todo él mismo. Jedao2 escapa e irrumpe en la nueva vida de ella como la profesora de matemáticas Dzannis Paral en la única comunidad de refugiados Mwennin que queda. Ella no se ha despojado de los recuerdos para salvaguardarlos, a pesar de sentirse embrujada, y porque siente un peculiar apego por el difunto Jedao. A Cheris no le gusta «este otro Jedao inhumano» (GC 172) pero decide ayudarlo, alimentándolo con las esquirlas de cristal que vomita. Consternada, «Cheris descubrió que, aunque ya no lo tenía *dentro* aún recordaba fragmentos de su vida (...) reducidos hasta convertirse en cicatrices» (223, énfasis original). El



nuevo y completo Jedao que ocupa el cuerpo de Jedao2, está desconcertado por encontrarse al fin, después de cuatrocientos años, en un cuerpo sin otra mente que la suya. Jedao2 ya no existe, aunque Jedao conserva el vínculo con las polillas, al igual que Cheris conserva un vínculo telepático con el Jedao que la ocupó y cuyos recuerdos consumió. Juntos, Cheris y Jedao informan a Mikodez de la inminente rebelión de las naves de polillas. Viendo a Jedao ofrecerse a Cheris con «verdadero respeto» (GC 238) ya que «derribaste a los hexarcas allí donde yo fracasé» (238), Mikodez se estremece «ante las consecuencias de que alguien tan impredecible como *Cheris* gobierne la lealtad de Jedao» (238, énfasis original). Completos y separados, cada uno en su cuerpo tras sus extrañas experiencias trans*, Cheris y Jedao se enfrentan juntos a otra lucha compartida en común.

Conclusión

He argumentado aquí que la trilogía de Yoon Ha Lee *Machineries of Empire* debe leerse como un texto *queer/trans** (o *trans*/queer*). El nóvum —la cuna negra de Kujen, pero también la bomba usada contra Jedao y las esquirlas de cristal que encierran sus recuerdos— permiten la separación excepcional del cuerpo y la mente. Kujen y Jedao, las únicas dos personas que han usado la cuna negra para volverse potencialmente inmortales como fantasmas incorpóreos, están sin embargo atados a los cuerpos de las anclas que ocupan, con una mayor preferencia por los hombres que por las mujeres siguiendo su propio género y su sexualidad *queer*. Esto tiene consecuencias en su propia relación personal, que se rompe cuando Jedao (y más tarde Jedao2) entienden que Kujen debe ser asesinado para que su poder tiránico y egoísta acabe, incluso si eso significa terminar con la posibilidad de la inmortalidad para siempre.

En lo que respecta a la conexión entre Jedao y su ancla Cheris, esta evoluciona de una experiencia similar a la posesión para ella, a una especie de

mentoría que la convierte en la principal rebelde antihexarcado y némesis de Kujen. En términos de género, Lee rompe diversas convenciones al presentar a Jedao como una víctima masculina de violación y a Jedao2 como una masoquista, además de narrar su compleja dependencia sexual y emocional de Kujen. La homosexualidad de Cheris se minimiza, sin duda porque Lee desea evitar cualquier escena de sexo con el fantasma de Jedao presente o agregar aún más complicaciones a la densísima trama. No obstante, Cheris se convierte a lo largo de la trilogía y la novela en un tipo particular de persona trans*, primero obligada, dada su posesión, y luego por su propia decisión de ingerir los recuerdos y experiencias de Jedao. Esta decisión la empodera como una falsa Jedao hasta que Cheris puede revelar su estrategia a los Kel y, en la tercera novela, luchar abiertamente para destruir a Kujen.

Con Kujen desaparecido y el hexarcado destruido, el tipo de transgenerismo que primero se le impone a Cheris y que luego ella explota con gran habilidad ya no es necesario. Al mismo tiempo, su puesta en escena de su singular masculinidad femenina híbrida pone de manifiesto lo injustos que son los prejuicios transfóbicos de los Kel. No se sabe si su experiencia trae más libertad a las personas trans como su compañera Kel Brezan, pero sí libera de la tiranía patriarcal a innumerables planetas y a sus aliviados ciudadanos.

CAPÍTULO 12

El héroe cobarde que no gusta a nadie: la trilogía *Ajenjo* de Tade Thompson

Entre el afrofuturismo y la ciencia ficción africana

Tade Thompson es un escritor británico nacido en Londres en 1969 de padres yoruba nigerianos. La familia se mudó a Nigeria en 1976, donde el joven Tade permaneció hasta 1998. Tras formarse en Medicina y Antropología, Thompson se estableció de nuevo en Inglaterra, compaginando su actividad profesional como psiquiatra con una carrera como escritor. Esta incluye no solo la ciencia ficción, sino también la ficción de terror y de detectives. Las aclamadas novelas de CF de Thompson, *Rosalera* (2016, revisada en 2018), *La insurrección de Rosalera* (2019) y *La redención de Rosalera* (2019), conocidas colectivamente como la trilogía *Ajenjo*, son el eje central de este capítulo, no solo como ejemplos sobresalientes de la ciencia ficción africana en lengua inglesa, sino también (o principalmente) por la compleja relación del autor con su protagonista masculino, Kaaro.

La trilogía *Ajenjo* narra una invasión alienígena que, una vez más, precisa de una intervención heroica para salvar a la humanidad de las intenciones depredadoras de los invasores. Aunque Kaaro está muy bien calificado para desempeñar ese papel, dadas sus habilidades extrasensoriales únicas, Thompson debilita repetidamente la caracterización de Kaaro utilizando comentarios negativos de diversos personajes, algunos de los cuales se presentan como los héroes principales en su lugar. Se necesita toda la trilogía para que Thompson al fin permita que Kaaro asuma el papel heroico que solo él puede desempeñar, aunque esto no significa que su sacrificio sea reconocido o celebrado.¹ El distanciamiento de Thompson con Kaaro es, además, evidente de otra manera significativa: mientras que Kaaro es el narrador y protagonista de *Rosalera*, se ve reducido a ser un personaje secundario sin voz narrativa en las otras dos novelas, una circunstancia singular en una trilogía y en un héroe.

¹ La renuencia de Thompson a permitir que Kaaro sea un héroe podría ser similar a la resistencia de James S.A. Corey a aplaudir el estatus heroico del capitán James Holden. La diferencia es que Holden interviene activamente en muchas ocasiones hasta que se convence a sí mismo de que solo él puede proteger a la humanidad, a pesar de sus propios recelos. Kaaro, por el contrario, solo actúa si se le pide, y tiende a mantener un perfil bajo hasta que asume que tiene un papel clave que desempeñar.

Dada la biografía del autor, es necesario considerar el posicionamiento de Thompson con respecto al afrofuturismo, con el aviso de que esta apreciación no es necesariamente productiva. El propio Thompson ha expresado su desconfianza hacia la etiqueta, pidiendo «una situación en la que las categorías dejen de ser necesarias» (en Dunyó y Codony en línea). Incluso considera que las etiquetas ideológicas de este tipo son restrictivas, ya que «crean nichos que solo son importantes para los que se interesan por ellos»; cualquier etiqueta es, además, «insultante porque te obliga a limitarte». La única etiqueta que Thompson necesita para sus novelas es la que le proporciona el género, en este caso la ciencia ficción, ya que «decir lo contrario sugeriría una especie de inferioridad» (en Dunyó y Codony). Habiendo informado de las opiniones del autor, y teniendo en cuenta las cuestiones que estoy tratando en este volumen, es de particular interés destacar que, en contra de lo que es habitual en su cultura nativa yoruba nigeriana, Thompson se presenta como un hombre comprometido con la igualdad de género y como un defensor de los derechos LGTBIQ+, posiciones reflejadas en la trilogía.

En su artículo «Please Stop Talking About the ‘Rise’ of African Science Fiction», Thompson manifiesta su preocupación por el hecho de que, aunque la ciencia ficción africana² y el afrofuturismo afroamericano de la fantaciencia están «tan entrelazados que predigo que en unos años ya no será una distinción útil, con el afrofuturismo convirtiéndose en el término general» (en línea), sigue siendo importante referirse a la fantaciencia (o ciencia ficción fantástica, CFF) africana como una entidad separada. Advierte que, aun así, es necesario considerar el significado del adjetivo «africano» debido a la «gran cantidad de interseccionalidad» detrás del mismo (en línea). Thompson destaca ilustres obras pioneras africanas de CFF como *Chaka* (1925) de Thomas Mfolo, *Nnanga Kon* (1932) de Jean-Louis Njamba Medu y *Gandoki* (1934) de Muhammadu Bello Kagara. También elogia a la autora nigeriano-estadounidense³ Nnedi Okorafor como «la escritora más importante de la ciencia ficción africana», aunque suele ser leída como una autora afrofuturista.

² Es apropiado que Thompson use la etiqueta SFF, dada la presencia habitual de elementos mágicos en la ciencia ficción africana. Adejunmobi advierte que «lo que es más problemático para la ciencia ficción africana, la imposición de una separación estricta entre las obras que incorporan elementos sobrenaturales o mágicos y aquellas obras que exploran los resultados de las tecnologías especulativas, tiene una larga historia en los estudios de ciencia ficción» (268).

³ Tanto Okorafor como Thompson también podrían (o deberían) ser colocados en la larga lista de destacados autores nigerianos anglófonos, que incluye (en orden alfabético) a Chinua Achebe, Ayobami Adebayo, Chimamanda Ngozi Adichie, Teju Cole, Buchi Emecheta, Olaudah Equiano, Helen Oyeyemi, Ben Okri, Ken Saro-Wiwa, Wole Soyinka o Amos Tutuola. Thompson forma parte simultáneamente de la ciencia ficción británica junto a otros autores presentes en este volumen como Richard K. Morgan, Iain M. Banks o Ian McDonald.

El afrofuturismo es, en suma, un concepto pertinente pero inapropiado para entender la ciencia ficción africana. La etiqueta fue acuñada por Mark Dery en el artículo «Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose», publicado en el *South Atlantic Quarterly* (1993) y reproducido en el volumen *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture* (1994). Tratando de contrarrestar la conexión automática de la tecnociencia con la raza blanca, Dery propuso que

La ficción especulativa que trata temas afroamericanos y aborda las preocupaciones afroamericanas en el contexto de la tecnocultura del s. XX —y, de manera más general, la significación afroamericana que se apropia de imágenes de tecnología y de un futuro potenciado con prótesis— podría, a falta de un término mejor, llamarse afrofuturismo. (180)

A estas palabras Dery sumó una «antinomía inquietante» (180), una pregunta sobre si «una comunidad cuyo pasado ha sido borrado deliberadamente, y cuyas energías han sido después consumidas por la búsqueda de huellas legibles de su historia» puede «imaginar futuros posibles» (180).

Muchos respondieron afirmativamente a la pregunta de Dery, argumentando que el afrofuturismo es «una intersección de la imaginación, la tecnología, el futuro y la liberación» (Womack 9), o señalando que el afrofuturismo «no trata solo de reclamar la historia del pasado, sino también de reclamar la historia del futuro» (Yaszek «Afrofuturismo» 300). Gracias a los esfuerzos de estudiosos como Isiah Lavender, el afrofuturismo se ha ampliado para abarcar «textos literarios canónicos de escritores afroamericanos (...) que hasta ahora no han sido etiquetados como ciencia ficción» (Lavender *Afrofuturism Rising* 2). De esta manera, la impresión de que el afrofuturismo «tiende a la típica aceptación ciberpunk del capitalismo como un universo incuestionable» en el que los pueblos marginados «todavía tendrán que cazar furtivamente, robar y esconderse para sobrevivir» (Bould en línea) ha quedado superada. El afrofuturismo se ha convertido, sobre todo, en un instrumento para evitar la visión de una ciencia ficción del todo blanca «teniendo en cuenta la historia y las intersecciones de la experiencia negra con la tecnología» (Lavender «Critical Race Theory» 192). La evolución de la tecnociencia, precisamente, ha hecho necesario acuñar una versión actualizada del afrofuturismo: la astro-negritud de Reynaldo y Jones. Esta se define como «el nacimiento de un marco de identidad negra dentro de los ensamblajes tecnoculturales globales emergentes, la migración, la reproducción humana, los algoritmos, las redes digitales, las plataformas de *software*, el aumento biotécnico (...) constitutivos de identidades racializadas que se materializan cada vez más frente a los avances tecnológicos contemporáneos» (VII-VIII). La astro-negritud abandona «la noción analógica de la negritud de la era moderna o del estado-nación en transición a través de una

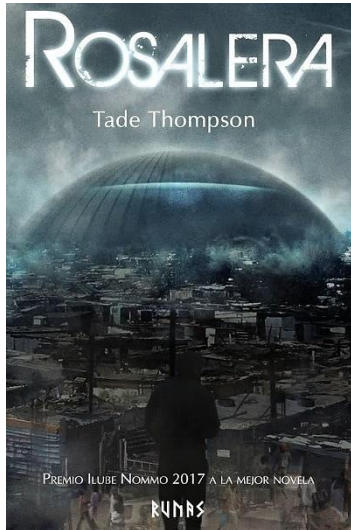
era digitalizada hacia y en tensión con las perspectivas postdigitales» (viii) constituyéndose en herramienta esencial para que las personas negras se orienten en el complejo s. XXI.

El principal defecto del afrofuturismo, enfatiza la autora Nalo Hopkinson (lo mismo que Thompson en el artículo citado), es que «no contiene ni refleja bien a aquellos de nosotros cuyo contexto o raíz no es estadounidense; por ejemplo, los artistas caribeños, o los del continente africano, o los artistas negros europeos» (en Lavender «Author Roundtable» 25). De hecho, el afrofuturismo excluye doblemente a Thompson como autor africano y europeo (asumiendo que Gran Bretaña todavía puede llamarse europea después del Brexit). Hay, además, un asunto delicado que hace problemática la presentación optimista afrofuturista de un futuro afroamericano, a saber, que «el poder y la promesa de la tecnociencia rara vez se materializan en la postcolonia africana» (Adejunmobi 268). Películas de superhéroes como *Black Panther* (2018) o *Black Panther: Wakanda Forever* (2022) pueden presentar una utopía africana ultra-avanzada, pero esta se limita a un fantástico reino oculto. La trilogía *Ajenjo* de Thompson parece en este sentido más cercana, siguiendo otra analogía cinematográfica, a la película de Neil Blomkamp *Distrito 9* (2009). Mientras que Blomkamp utilizó su película sobre un grupo de alienígenas varados en Johannesburgo para denunciar la incapacidad sudafricana de poner fin al *apartheid*, Thompson utiliza *Ajenjo* denunciar la vulnerabilidad de Nigeria ante una posible segunda colonización.

La masculinidad es relevante en este escenario porque el heroico sacrificio de Kaaro impide que esa nueva colonización se extienda más allá de la ciudad de Rosalera al resto del mundo, si bien Nigeria ni gana ni aprende nada de su pérdida. La ciudad de Rosalera queda destruida y aislada como área de riesgo biológico. El alcalde, Jack Jacques, un político que Kaaro aborrece, había intentado convertir la invasión alienígena en una oportunidad para construir Rosalera como un enclave utópico, pero al necesitar unirse al elemento criminal para este propósito, desata una gran corrupción. Solo las mujeres —la jefa de Kaaro, Femi Alaagomeji, su novia Aminat Arigbede y su compañera de lucha, la activista anarquista *queer* Oyin Da—entienden la mentalidad colonial y genocida de los alienígenas. Thompson les da, en consecuencia, un protagonismo creciente a medida que avanza la trilogía, aunque aun así la resolución de la trama depende de las facultades que Kaaro posee. Mi tesis es que, en última instancia, Thompson permite que Kaaro se convierta en un héroe sacrificial porque debe cometer genocidio, un crimen que este hombre prescindible perpetra para que la integridad moral de las mujeres heroicas no se vea comprometida. Ellas, por su parte, en seguida olvidan a Kaaro.

Un hombre cobarde: la caracterización negativa de Kaaro

*Rosalera*⁴ comienza en *media res*, en el año 2066, once años después de la llegada del gigantesco alienígena conocido como Ajenjo a una zona cercana a Ilesha, a unos 230 kms. al norte de la capital nigeriana, Lagos. Ajenjo, llamado así por la criatura celestial que contamina las aguas en el libro de *Apocalipsis*, es una entidad enviada por sus amos alienígenas para establecer una cabeza de puente



en la Tierra. Ajenjo, que ha permanecido oculto, sale a la superficie en Londres en 2012, pero después de un intento ineficaz de bombardearlo, vuelve al subsuelo, resurgiendo en Nigeria en 2055. La cúpula⁵ que genera pronto se rodea de una comunidad humana que espera beneficiarse de sus poderes curativos y de su suministro inagotable de energía gratuita. Llamada Rosalera con ironía debido a su desagradable olor, la ciudad prospera unos años hasta que decide independizarse de Nigeria (en *La insurrección de Rosalera*) y deshacerse de los invasores alienígenas (en *La redención de Rosalera*), causando su propia decadencia.

Al parecer, los monstruos como Ajenjo llevan enterrados en las profundidades del planeta millones de años, habiendo llegado a la Tierra junto a *Ascomycetes xenosphericus*, el hongo que ha generado la xenosfera que vincula a los alienígenas y a los humanos sensibles como Kaaro (a través de una especie de infección facilitada por neurotransmisores). Los alienígenas, de un planeta llamado simplemente Hogar a muchos años luz de distancia de la Tierra, han dilapidado su sistema ecológico. De hecho, todos los hogarianos están muertos, habiendo decidido sobrevivir solo como datos cargados en los servidores alojados en una de sus lunas. Thompson narra en la trilogía cómo sus planes de ocupar cuerpos humanos para descargar sus fantasmas digitales en ellos son rebatidos y finalmente frustrados. A lo largo de las tres novelas, humanos y alienígenas se comunican a través de diversos avatares de Ajenjo, creados al convertir cuerpos humanos en seres híbridos, y en el caso de los sensibles a través del acceso a la xenosfera.

Mark Sinker escribió en su famoso artículo para *Wired* «Loving the Alien: In Advance of the Landing» (1992) que «El hecho central de la CF negra (...) es el reconocimiento de que el Apocalipsis ya sucedió» (31). El ciberpunk de la

⁴ La segunda novela ganadora del Premio Arthur C. Clarke de un autor afrodescendiente, después de *El ferrocarril subterráneo* (2017) del estadounidense Colson Whitehead.

⁵ Hay una broma intertextual en *La insurrección de Rosalera* cuando Kaaro y Aminat deben entrar en la cúpula de Ajenjo y un nervioso y asustado Kaaro dice: «En la cúpula. Es como un libro de Stephen King» (312) en referencia sin duda a *La cúpula* (2009).

década de 1990, dominado por los blancos, argumentó «que el planeta, ya todo él negro, debe abrazar esta situación en lugar de resistirse» (31). Por lo tanto, el desarrollo de la ciencia ficción negra dependía, añadió Sinker, de que se reconociera que «las naves llegaron hace mucho tiempo: ya habían asolado sociedades enteras, secuestrado y alterado genéticamente a extensos grupos de ciudadanos, imponiendo sin cesar sus valores» (33). Los contactos posteriores con extraterrestres en la ciencia ficción negra son, en suma, fábulas de segundo contacto que reproducen la narrativa imperialista de abducción y esclavitud del primer contacto colonial.

En un artículo titulado en homenaje a Sinker «The Planet Already Turned Black» [El planeta ya todo él negro], Crowley señala que, aunque «en efecto *Ajenjo* recapitula muchos aspectos del colonialismo europeo en el continente, expresados en los complejos contextos de la globalización y de la corrupta nación postcolonial», Thompson extiende el peligro alienígena de «lo planetario a lo celular», de modo que toda la humanidad corre el riesgo de ser esclavizada (64). La xenosfera «pone a todas las personas a disposición de la colonización psíquica y celular a una escala global que recuerda los mecanismos entrelazados del imperialismo, el capitalismo global y las tecnologías ciborg de datos, vigilancia y manipulación genética» (68). Dado que los EE. UU., la nación que suele representarse como el principal defensor del planeta en toda invasión alienígena, se ha aislado tras determinar que no puede derrotar a los hogarianos, la salvación depende del grupo de nigerianos que se enfrentan a Ajenjo. Aunque la resolución toma prestados elementos de la película de Roland Emmerich *Independence Day* (1996), no hay sensación de triunfo, sino, como sostiene O'Connell, de «pérdida catastrófica» («Everything» 111). El «utopianismo débil» (112) que se introduce con el surgimiento de Rosalera «sin salvación mesiánica, *telos* o retorno» (112), conduce al final a la pérdida de «cualquier sentido del futuro» (127), una impresión que situaría la trilogía de Thompson fuera del afrofuturismo optimista. O'Connell señala que el fracaso de la ciudad «puede paradójicamente presentar una nueva forma de encontrar el futuro» (127), aunque este optimismo relativo no es en absoluto evidente en la resolución de la trilogía, a menos que O'Connell se refiera al final de la amenaza alienígena.

Thompson ha narrado en diversas entrevistas que la inspiración para la trilogía proviene de su lectura en 2011 de un artículo con materiales desclasificados sobre los experimentos de la CIA en la Guerra Fría en torno al control mental, y de la novela de Michael Crichton *La amenaza de Andrómeda* (1969), en la que un satélite militar regresa a la Tierra llevando un patógeno mortal. Thompson imaginó la xenosfera y sus vínculos con el tropo de la invasión alienígena al evaluar las anteriores invasiones coloniales europeas que África y América del Sur habían sufrido. Su principal interés era explorar no solo el dilema de cómo repeler la invasión hogariana, sino también la colonización de la mente, que según el propio autor ha cambiado los valores africanos de forma

permanente, incluso después del fin de la colonización (en Dunyó y Codony en línea).

Las dificultades de Thompson a la hora de encontrar un principio organizador para *Rosalera* acabaron al tomar la decisión de convertir a Kaaro en el narrador y protagonista. El personaje tiene rasgos del hermano menor de Thompson y de un preso fugado, un ladrón que le narró al autor sus hazañas, tal como una huida providencial de un linchamiento (episodio narrado en *Rosalera*). Kaaro, declara Thompson, «apareció en mi mente como un personaje completamente formado, con su historia de trasfondo y todo lo demás» (en Myman en línea). Aun así, la escritura de *Rosalera* solo comenzó a fluir cuando Thompson le cedió la voz del narrador en primera persona: «Quería que el lector leyera la mente de Kaaro al igual que Kaaro leía las mentes de otras personas» (en Myman). La tercera decisión clave en esta primera novela consistió en dividir la narración entre el presente y el pasado, de modo que conocemos dos versiones de Kaaro: el joven camorrista descarado y el reacio empleado adulto del servicio secreto nigeriano S45.

Kaaro⁶ Goodhead, nacido probablemente en 2023, es hijo único de padres de clase media: su padre, un adicto al trabajo, es dueño de una cadena de supermercados, mientras que su madre es ama de casa. Su «razonablemente exitoso» padre, un hombre que «No era rico, pero no pasaba apuros y era respetado en la comunidad», se mostró, recuerda Kaaro, «indiferente a mí desde que nací» (*RW* 104). La madre, que queda estéril tras el parto, ama a Kaaro, pero le preocupa cómo usa su extraño don para leer la mente, que se declara alrededor de los ocho años, sin que se sepa entonces aún que se deba a la xenosfera. Kaaro empieza a usar sus facultades con mayor control siendo un humilde trabajador de diecisiete años, en una fábrica de papel, que aspira a obtener una educación universitaria. Tras usar con generosidad sus poderes para encontrar objetos extraviados, Kaaro cede a la tentación de convertirse en ladrón, empezando por la propia casa de su tío. En un pasaje clave, el Kaaro veinteañero confiesa que hizo un mal uso de su don:

Me gustaría decir que usé mi poder para el bien, repartiendo regalos y comida a los pobres y que vivieran felices para siempre, pero eso sería falso. Utilizo mi poder adquisitivo para la comida basura, la pornografía premium, el alcohol, los bailes eróticos, las drogas, el alcohol, la ropa y los zapatos caros, el alcohol y otras trivialidades. (*RW* 50)

⁶ Kaaro aclara que su nombre no significa simplemente «buenos días» como cree su novia Aminat. Su nombre completo es ‘Ile Kaaro o jiire’, «que se puede traducir como ‘buenos días, te has despertado bien’, pero es un término que significa ‘todos los pueblos o tierras de habla yoruba’» (*RW* 37).

Consternada y alarmada, al darse cuenta de que el lujoso estilo de vida de su hijo no se corresponde con su modesto salario, la madre de Kaaro lo entrega a la chusma: «Te amo, pero eres un ladrón y no crie a mi hijo para robar. Tú no puedes ser mi hijo» (RW 53). Durante la persecución, la novia de Kaaro, Fadeke, es linchada y quemada viva por la turba enfurecida. Escapando por milagro a su propio linchamiento, Kaaro es acogido por una pareja gay, los sensibles Alhaji y Valentine, que le enseñan al joven, que entonces ronda los veinte años, qué es la xenosfera y por qué él es especial. Kaaro deja de usar su apellido y permanece con esta generosa pareja durante unos dos años, compaginando de nuevo un trabajo estable con los hurtos. Este período termina cuando conoce al expatriado belga blanco Klaus, quien se convierte en su agente criminal por un porcentaje de sus ganancias, durante unos diez años: «Ha sido mi padre desde que mis padres me repudiaron», relata Kaaro. «Me enseñó muchas cosas», añade, «y me transformó de un adolescente desorientado con poderes psíquicos en un adulto pirata con esos poderes, ligeramente mejor orientado al dinero. Los dos, él y yo, somos liminales, estamos en el borde de la civilización en todo momento» (RW 72). Esta fase de la vida de Kaaro termina en 2055, cuando cuenta treinta y dos años, al reclutarlo la bellísima jefa del S45, Femi Alaagomeji, bajo la amenaza de encerrarlo en prisión de por vida. Kaaro odia su nuevo trabajo, que consiste en leer la mente de los prisioneros durante los interrogatorios y siente, además, una complicada atracción no correspondida por Femi.

Cuando Kaaro conoce a Aminat, en 2066 (el presente intradiegetico de *Rosalera*), lleva más de una década trabajando para Femi, además de ser empleado por el Integrity Bank para prevenir fraudes. Kaaro lleva una vida sencilla de soltero en su cómodo pero modesto apartamento, sin mayores problemas. Por ello se sorprende al leer en la documentación sobre él que Femi custodia que «por lo que veo, no tiene objetivo en la vida. Se lo considera un suicida potencial con riesgo de bajo a moderado si se dan las condiciones adecuadas» (RW 199). Conocer a Aminat en una cita a ciegas y adoptar al perro callejero Yaro le da estabilidad emocional a Kaaro, pero Femi yerra al calificarlo de nihilista suicida. Por el contrario, Femi lleva razón al observar que Kaaro a menudo usa «el humor y la charlatanería para crear distancia entre él y los demás», y que en tiempos recientes se ha vuelto «retraído», actuando «automáticamente, sin pasión» (199). Su caracterización de Kaaro como «sexista, materialista, codicioso, insolente y amoral» (199) es también exagerada. El Kaaro joven puede haber poseído estos defectos, pero el Kaaro adulto es un buen hombre, cualidad que explica la atracción instantánea de Aminat y su amor constante por él. Según le cuenta ella, la amiga común que organizó su primer encuentro se lo había descrito como «El tipo adecuado para mí. Guapo, soltero, tiene un trabajo razonable y no es un perro» (RW 38). Una señal de la caballerosidad de Kaaro es que se abstiene de leer la mente de Aminat, con lo

que, irónicamente, tarda mucho tiempo en descubrir que ella también es agente del S45.

Kaaro se siente atraído en secreto por Femi, como he comentado, aunque más que de un lacra se trata de una reacción lógica ya que Thompson siempre describe su belleza de manera hiperbólica. Sabiendo que esta atracción es la razón de su docilidad con ella, Femi desprecia a Kaaro, convirtiéndose en la principal fuente de los muchos comentarios negativos sobre él. Cuando, en la tercera novela, Aminat le asegura a Femi que Kaaro la odia, ella lo atribuye a un deseo insatisfecho, y agrega que «Puede odiarme, pero se pasa el tiempo haciendo mi voluntad, incluso si no sabe que eso es lo que está haciendo» (*RI* 333). El profesor Ileri, que forma a Kaaro en el S45, le advierte que a nadie le gustan los ‘sensibles’ como él porque invaden la mente de las personas, pero la aversión de Femi es personal, una mezcla de esnobismo y androfobia. Kaaro soporta sus abusos con paciencia, aceptando que es, como ella afirma en *Rosalera*, un «aficionado estúpido» (69), «un bufón, no muy brillante» (181), y «un plebeyo que ama las cosas buenas de la vida, un bebedor de vino y un sátiro, repugnante y del todo falto de decencia» (269). El control de Femi sobre Kaaro se disipa en parte cuando él se retira del servicio secreto al final de *Rosalera*, pero en *La redención de Rosalera* ella lo recupera al permitirle leer su mente, hasta entonces protegida por medios desconocidos. A pesar de que Femi lo desprecia de nuevo en términos sexistas («Quería más cosas para ti, pero estabas concentrado en tu pene», *RI* 20), tras entrar Kaaro en la mente de Femi le declara su amor. No se trata, observa la narradora Oyin Da, de «un gesto o sentimiento romántico», ya que Kaaro quiere a Aminat, sino de «lo que sucede cuando comprendes a otro ser humano con total plenitud» (*RI* 22).

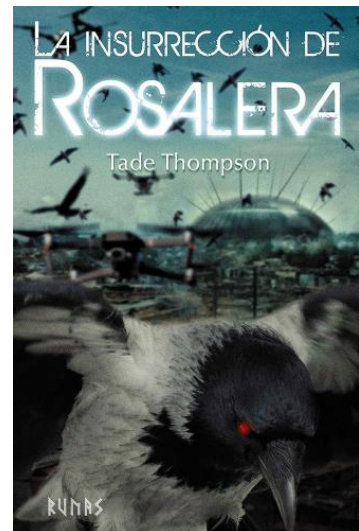
A mitad de la tercera novela Kaaro es asesinado a tiros por el gángster Kehinde, no por razones personales sino porque se excede cumpliendo el mandato de Femi de sembrar el caos en Rosalera. Sin pena alguna, Femi increpa a Kehinde aclarando que Kaaro «Era estúpido, pero era mi estúpido y no tenías mi permiso para matarlo» (*RR* 221). En silencio Femi reflexiona: «Pobre Kaaro. Era un gilipollas, pero era bueno, pese a ser su peor enemigo. Tenía la esperanza de que algún día volviera al redil del S45. Lo echaré de menos» (221). La visión condescendiente de Femi nunca es cuestionada por el autor e incluso es respaldada por otros personajes (sobre todo femeninos). Tras su asesinato Oyin Da siente «una sensación de pérdida, pero Kaaro era una especie de idiota en vida» (*RR* 236), un comentario sin duda alentado por su frustrada atracción hacia él. Incluso Aminat, que ama a Kaaro, cree que «a veces puede ser un puto crío» (*RI* 38). Recordando el momento en que confesó haber tenido relaciones sexuales con la avatar alienígena Molara en la xenosfera, una irritada Aminat lamenta que «Es estúpido, se viste mal y no tiene ni idea de la mayoría de las cosas»; al menos, «bajo la superficie hay dolor y debajo de ese dolor, un *alma buena*. También es muy lindo» (*RI* 217, cursivas añadidas). Sin embargo, el alma

buena de Kaaro es destruida en la tercera novela, *La redención de Rosalera*, cuando Thompson utiliza a este hombre supuestamente cobarde como un héroe valiente, pero también como un asesino genocida, como explico a continuación.

Un héroe necesario: la destrucción moral de Kaaro

Con tanto insulto vertido sobre él, lógicamente Kaaro tiene una baja autoestima, de la cual hay abundantes muestras en la trilogía. En *Rosalera*, mientras lucha contra un ‘reanimado’ (un humano muerto revivido por los efectos curativos de la Cúpula, aunque con graves desperfectos), Kaaro confiesa que «De hecho, soy un cobarde. Cuando solía robar para ganarme la vida era un ladrón furtivo, no un atracador, y huía de toda confrontación física hasta que el S45 me reclutó» (RW 33). Cuando le confiesa a Aminat la relación con la súcubo Molara, Kaaro se presenta como un psicópata: «No siento lo que otras personas sienten. (...) Sé que mi moralidad está quebrantada de alguna manera fundamental» (RW 250). A finales de *Rosalera* Kaaro averigua gracias al avatar humano de Ajenjo, Anthony, que la humanidad está condenada, con pocas excepciones (como él mismo), pero se niega a luchar. Kaaro le dice a Anthony que «no soy un hombre valiente, ni soy heroico. Supongo que la cobardía evolucionó en los humanos para garantizar la supervivencia. Algunos deben luchar, otros se inclinan por tener miedo y huir» (RW 257). Según le recalca a Aminat, Kaaro no está dispuesto a luchar porque «No soy un héroe, Aminat. (...) Todo lo que quiero es pasar mis días contigo. Nada más» (RW 386).

A finales de *La redención de Rosalera*, la solución que Aminat propone al concluir la novela anterior, *La insurrección de Rosalera*, —que los alienígenas usen los cuerpos de los muertos, pero también los de los reanimados— ha creado una situación aberrante. Los hogarianos están usando la xenosfera para borrar algunas mentes humanas y así convertir los cuerpos en avatares de Ajenjo; además, están matando humanos en ataques terroristas para acelerar la transferencia de sus fantasmas digitales a la Tierra. Las pruebas de que los reanimados no han perdido por completo su consciencia humana revelan que su uso por parte de los homianos es pura posesión (como saben bien los alienígenas). La única solución posible es cometer un genocidio accediendo a los servidores donde se almacenan las copias digitales de los hogarianos para destruirlos. El plan inicial consistente en infectar los servidores con virus informáticos (solución similar a la que se usa en *Independence Day*) se descarta. En su lugar, se decide que solo el poderoso avatar xenosférico del difunto Kaaro puede destruir a los alienígenas, ya que su



muerte lo ha liberado de las limitaciones que sufren los humanos en la xenosfera. Su propio plan para destruirla devorándola en su encarnación como grifo⁷ no puede funcionar, le explican a Kaaro, porque la xenosfera puede regenerarse.

La crueldad de Thompson contra Kaaro se intensifica en *La redención de Rosewater* al hacerse acuciante la necesidad de que desempeñe un papel heroico. El gángster Kehinde da la orden, pero quien mata a Kaaro es un francotirador anónimo. La manifestación xenosférica de Kaaro (su fantasma), es testigo de su propia muerte, viendo horrorizado la destrucción de su cráneo y su cerebro, descrita con todo lujo de detalles. Añadiendo un toque extraño a esta brutalidad, Kaaro observa que ha recibido un disparo de tipo Krönlein (RR 209), el término forense específico para referirse al tiro que destripa un cerebro. Al menos, Thompson le impide el avatar de Ajenjo, Koriko, reclamar el cuerpo de Kaaro para ser utilizado por un hogariano (según afirma la cabeza se puede regenerar), haciendo que el hermano mutante de Aminat, Layi, use sus poderes piroquinéticos para incinerar el cadáver en el acto. Desconsolada, ya que tenía la intención de pedirle a Kaaro matrimonio esa noche, Aminat recibe una carta que él había escrito temiendo su muerte violenta. Kaaro la exonera, a pesar de que, como agente de la ley, ella había prometido protegerlo: «No te culpes por mi muerte. Échame la culpa» (RR 263, énfasis original).

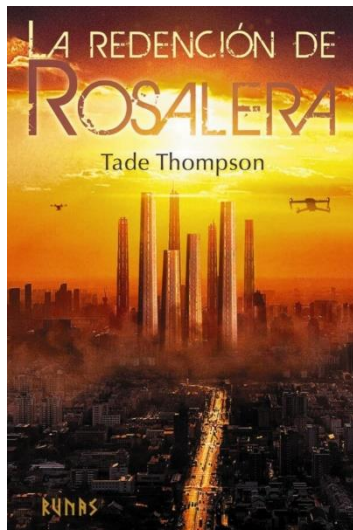
Kaaro se siente empoderado por su muerte, convirtiéndose en el amo humano de la xenosfera, sin embargo, Thompson aplica otra nueva estrategia para carcomer su caracterización. Es complicado criticar esta estrategia porque implica el empoderamiento de dos personajes femeninos *queer*, que acaban formando una familia con su hija en la xenosfera: Nike Onyemaihe y Oyin Da. Nike es una trabajadora sexual de mediana edad con una enfermedad terminal cuando Kaaro la conoce en *Rosalera*, durante la época en que vive con Alhaji y Valentine. Ella anima a Kaaro a desarrollar sus talentos, pero viendo su desinterés, inunda su mente con todo su ser antes de morir, en un episodio que dura tres días. Empoderado al máximo, Kaaro sustituye a Nike como empleado de Klaus. Como refleja el archivo del S45 sobre Kaaro, Femi sabe que sus singulares habilidades no son innatas sino heredadas de Nike, aunque asume que ella fue su maestra o mentora. Nike reaparece en *La redención de Rosalera* cuando, temiendo la tarea que tiene por delante, Kaaro contacta con ella en la

⁷ Kaaro utiliza dos avatares en la xenosfera, un grifo y el gigante Bolo; ambos se definen como «una concentración de las partes más feroces del subconsciente de Kaaro» (RR 169). La elección del grifo por parte de Kaaro, que mezcla rasgos del león y el águila, parece una estrategia de remasculinización, destinada a borrar parcialmente su recurrente descripción como un cobarde. El grifo actúa pacíficamente en las dos primeras novelas, pero se vuelve agresivo e impredecible en *La redención de Rosalera*. Según Crane, «la evocación de los carnívoros depredadores alude a las repercusiones para todas las criaturas del contacto corporal», que puede ser «tangible, físico, violento» o «llevar a la muerte» (467).

xenosfera y se ofrece a encontrarle un cuerpo para que vuelva a vivir, propuesta que ella rechaza. En esa escena, Nike elogia a Kaaro porque, según ella, por fin su miedo es altruista: «Te preocupa toda la humanidad, y esa es una mejora tan grande de tu carácter que casi me hace querer quedarme y luchar por ti. Contigo. Casi» (RR 42). No obstante, cuando lo matan y otro personaje (Eric, un sensible al que también le disgusta Kaaro) declara que era «un maldito idiota», Nike responde riendo: «Ya lo creo. Yo soy la razón por la que él no era un puto idiota *total*» (RR 216, cursivas en el original). Oyin Da, que durante años ha estado enamorada de Kaaro, concluye que «lo que me atrajo fue la presencia de Nike en su mente» (RR 236).

La decisión de Thompson de establecer un vínculo romántico entre Nike y Oyin Da como esposas y madres fantasmales en la xenosfera reduce a Kaaro a un mero instrumento de sus decisiones. Nike lo transformó en el pasado en el hábil sensible que es y Oyin Da usa sus habilidades, reforzadas después de la muerte, para realizar «una desidentificación *queer* con la colonialidad» (Hanchey y Asante 21) y eliminar a los hogarianos. Oyin Da «reutiliza la infraestructura alienígena habitándola como un sujeto extrañamente ambivalente» (21) para salvar a la humanidad, pero también para «permitir la supervivencia de ella y su familia» (22), al menos hasta que la entropía destruya la xenosfera.

Esta celebración de la felicidad *queer* obvia el hecho de que Oyin Da intimida a un muy reacio Kaaro para que cometa genocidio. Cuando ella tiene la idea de infiltrarse en los servidores hogarianos que guardan los fantasmas digitales de los alienígenas muertos, utilizando el mismo canal que les permite



descargar sus mentes en los cuerpos humanos, Oyin Da ignora las protestas de Kaaro. En su reseña de esta tercera novela, Fritzpatrick escribe: «¿No es interesante, se pregunta *Redención*, ¿cómo se indigna el mundo cuando la población indígena que está siendo erradicada sistemáticamente (por indolencia legal, por acciones violentas, por revisión ambiental) no es una comunidad aborígen concreta, sino la del *Homo sapiens*?» (en línea). Esta indignación se apacigua cuando «la política de la catástrofe» (Yaszek «Rethinking» 53) lleva a Oyin Da, con el apoyo de Femi, a decretar que los hogarianos deben ser exterminados.

Nussbaum observa que si bien personajes como el oportunista alcalde de Rosalera, Jack Jacques, «creen que los beneficios que ofrecen los alienígenas compensan su acceso al poder, otros, como Femi, miran al pasado de su nación en busca de una lección sobre la estupidez de esperar lo mejor de los colonizadores» («*The Rosewater Redemption*» en línea). Kaaro no ocupa ninguna de las dos posiciones, pero su solución intermedia de destruir la xenosfera sin

matar a los hogarianos es rechazada porque Thompson prioriza el final feliz feminista y *queer*. O'Connell argumenta que al proponer un genocidio «la narrativa apocalíptica de Thompson revela los fundamentos mismos de nuestra propia desigualdad, los genocidios que condicionaron, dieron a luz y continúan estructurando la modernidad global» («Everything» 52). Esta revelación se ofrece a expensas de los hogarianos, como una especie de fantasía vengativa contra los colonizadores europeos de la vida real, pero también a expensas de la conciencia moral de Kaaro, quien no ha hecho nada que justifique tal abuso.

Tan intensa es la presión que Oyin Da ejerce sobre Kaaro, que él se suicida, a pesar de que ya está muerto. Cuando Kaaro se resiste a implementar su plan, Oyin Da usa insultos sexistas («Este es el momento de que te crezcan unos huevos peludos», *RR* 360) y personales («No puedo hacerte daño, no puedo castigarte, no puedo condenarte al ostracismo porque ya eres un imbécil», 360). Abrumado, Kaaro acepta la misión porque es «un cobarde, pero siempre quiso ser otra cosa» (360), pero también porque quiere ganarse el respeto de Oyin Da y mostrar su amor por Aminat. La misión de Kaaro ya es suicida en sí misma (su fantasma será destruido por los hogarianos si es descubierto) pero se convierte en terminal cuando, una vez que las numerosas copias de su avatar como grifo infestan los servidores alienígenas, él rechaza la oportunidad de seguir existiendo en la xenosfera como «el asesino en masa más exitoso de la historia» (363) y se autodestruye.⁸ Oyin Da confirma que Kaaro ya no existe, pero solo admite ante los lectores que se ha cometido un genocidio «para que no penséis que soy un monstruo. Así tampoco pensaréis que Kaaro es un monstruo» (364). Tanto ella como él *son* monstruos genocidas, a pesar de actuar en defensa propia. La diferencia es que ella toma la decisión de no matar y sobrevivir, pero obliga a Kaaro a escoger entre matar o morir.

Conclusión

La trilogía *Ajenjo* de Thompson está en gran parte articulada por la tensión entre el autor y su protagonista masculino, Kaaro. La mayoría de los personajes coinciden en que Kaaro no es en absoluto un hombre respetable y de mérito, y por esa razón recibe un aluvión de insultos, sobre todo de Femi y Oyin Da. El autor apoya sus juicios negativos, ya presentes en el primer volumen de la trilogía, *Rosalera*, en el que Kaaro es el narrador y protagonista, y por ello reduce su papel en las dos novelas siguientes. Otros personajes lo sustituyen como protagonistas, sobre todo Aminat, y Oyin Da, la narradora en *La redención de Rosalera*. Thompson, sin embargo, no presta suficiente atención al efecto positivo

⁸ El suicidio tal vez valida el diagnóstico que Femi ofrece de Kaaro como suicida en potencia, pero el hecho es que sin el acoso de Oyin Da no se habría matado, sobre todo en vista el amor que siente por Aminat incluso tras la muerte.

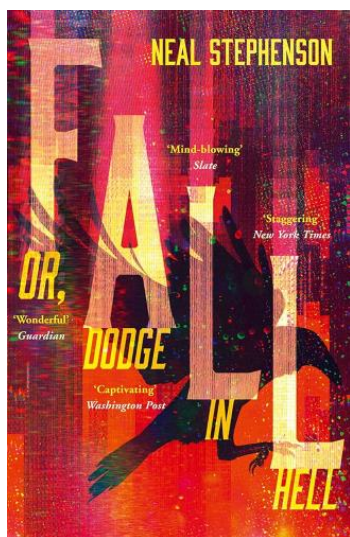
que el amor de Aminat por Kaaro tiene en los lectores. Dado que Aminat es una mujer de carácter fuerte e inteligente y ama a Kaaro sin ambages, incluso queriendo casarse con él, su visión positiva de este hombre contradice la visión negativa general de los otros personajes. Thompson presenta a Femi, que lidera la resistencia anti-alienígena, y a Oyin Da, que traza el plan para exterminar a los hostiles hogarianos, como los verdaderos héroes desde una perspectiva anticolonial, pro-*queer* y feminista en esta historia de segundo contacto, pero es Kaaro quien salva a la humanidad al acabar con los fantasmas digitales de los invasores y suicidarse, después de haber sido asesinado previamente en circunstancias brutales. Kaaro demuestra que posee, como Aminat sabe, un alma buena, a pesar de su presentación como un hombre cobarde que necesita ser intimidado para desempeñar el papel de héroe. Por qué es necesario despreciar al buen hombre que es Kaaro con tal intensidad es, en última instancia, un enigma que solo Tade Thompson puede aclarar.

CAPÍTULO 13

El multimillonario en el más allá digital: *Fall; or, Dodge in Hell* de Neal Stephenson

Choque de titanes más allá de la muerte

La novela de Neal Stephenson *Fall; or, Dodge in Hell* (2019) trata de la aflicción que abruma al tecnobillonario Elmo Shepherd cuando sus planes para vivir feliz en un eterno más allá digital, que espera gobernar, se ven frustrados por otro tecnobillonario, Richard ‘Dodge’ Forthrast, que muere y ocupa antes el primer trono divino digital. Shepherd utiliza el absurdo testamento de Forthrast, por el que ordena a sus herederos conservar su cuerpo criogenizado, para poner en marcha la costosísima investigación que facilita la descarga de la mente de Forthrast en Bitworld, como se bautiza al más allá digital. Para su disgusto, Shepherd no ha previsto que quien se despierte primero en el entorno con el que él mismo sueña tendrá la oportunidad de proyectar su mente. Las sensaciones y



pensamientos de Forthrast en seguida dan paso a una sociedad jerárquica poblada por las muchas otras almas que transferidas al Bitworld, y, molesto, Shepherd expulsa a su rival una vez allí, causando la «caída» del título. Dado que la sociedad alternativa que construye el Shepherd digital es aún más patriarcal y jerárquica que el reino de Forthrast, el consiguiente choque de titanes acaba, como era de esperar, con la reivindicación de Forthrast y la caída final de Shepherd. Alejada la amenaza de que sea un infierno, Bitworld promete ser el cielo de Forthrast y, como tal, un reino satisfactorio también para todas las demás almas.

Es fácil ver que la premisa de Stephenson es muy problemática, incluso más que la caída de Ernest Cline en el ramplón fascismo posthumano de *Ready Player Two* (véase el capítulo 6), aunque solo sea porque Stephenson es un escritor muy superior. En una entrevista, Stephenson declaró que veía la confrontación entre Forthrast y Shepherd como «un choque entre estilos de gestión» con, por un lado, Shepherd, «que tiene una visión muy sólida de cómo cree que debería funcionar todo» y que «interviene en lo que él ve como un caos» y, por otro lado, Forthrast, «que improvisa sobre la marcha» (en Smith en línea). Esta diferencia es fundamental en su enfrentamiento, pero ambos son hombres

patriarcales hegemónicos, condición que limita la novela de Stephenson mucho más que si fueran hombres de distintos tipos, o personas de diferentes géneros. Quizás el autor no pretendía que su novela tuviera este efecto, pero como lectora antipatriarcal, mi impresión de *Bitworld* es que es un infierno patriarcal. Es difícil imaginar quién querría vivir para siempre en un entorno tan restrictivo y bajo el control de un pseudo-dios patriarcal, sin importar lo benévolo que pudiera ser.

Stephenson (n. 1959, Fort Meade, Maryland) es famoso por haber acuñado la palabra «Metaverso»¹ en su novela postciberpunk de 1992, *Snow Crash*, el texto entre su amplia producción que ha atraído más atención de la crítica. El hácker Hiro Protagonista lucha por reemplazar el «'caos' del mundo real de la novela (...) con lo que él y los otros programadores ven como la idea de la verdad: un estado ordenado sostenido por un fuerte sentido de la justicia» (Boehm 396). Este orden se ve amenazado por el villano patriarcal Bob L. Rife, un magnate de los medios de comunicación que busca la dominación mundial por medio del virus Snow Crash, que puede reprogramar cerebros y convertir a los humanos en sus esclavos. Rife, explica Heuser, ha aumentado la brecha entre la población alfabetizada y la analfabeta a través de sus canales de televisión y sus cultos religiosos, y «explota este estado de cosas ampliando el abismo preexistente. La propagación del virus Snow Crash agrava esta división social y la controla en su beneficio» (177). Utilizo este resumen de la trama y este comentario para mostrar que, mientras que Stephenson mantuvo hace décadas un posicionamiento antipatriarcal manifiesto, expresado a través de las luchas de Hiro contra el villano Rife, en obras recientes les pide a sus lectores que admiren a un hombre tan potencialmente peligroso como Richard 'Dodge' Forthrust, sin ofrecer ninguna justificación convincente de sus méritos.

Dado que el análisis de la caracterización de Dodge es el objetivo principal de este capítulo, observo de entrada lo que otros comentaristas han notado: este hombre tiene «muy poca personalidad» y es «demasiado grandilocuente para ser gracioso» (Grady en línea); además, «se mantiene bastante plano a lo largo de la novela a pesar de sus fracasos y éxitos» (Lewis en línea). Stephenson cita en su nota de agradecimientos el volumen de David Deutsch *La estructura de la realidad* como inspiración principal. Es posible que haya pasado por alto, sin embargo, el dictamen de Deutsch según el cual «La imaginación es una forma directa de realidad virtual» (120). Además, Deutsch argumenta que «todos los demás programas de realidad virtual que ya existen, o que existirán algún día, son efectos directos o indirectos de la vida» (181). Si esta vida es la de un hombre exitoso pero aburrido, el más allá digital que pueda imaginar va a ser de

¹ Stephenson también es responsable del uso pionero, en esta misma novela, de 'avatar' en el sentido de representación personal en un entorno digital.

necesidad trillado, y así sucede en *Fall; or, Dodge in Hell*.² Además, mientras que Iain M. Banks utiliza los infiernos digitales de *Surface Detail* (véase el capítulo 5) «para satirizar las nociones religiosas» y «la naturaleza subjetiva y arbitraria de la forma en que se imaginan» (Norman 189), a Stephenson le gusta demasiado Forthrust como para burlarse del absurdo despliegue de su celestial Bitworld, guardándose todo su desprecio para Shepherd, que es mucho más activo como hombre pensante.

La única característica redentora que hace que Dodge sea algo atractivo como personaje masculino es que define su masculinidad a través de su papel de tío, primero de su sobrina adoptiva Zula en *Reamde* (2011), la novela en la que fue presentado, y luego de la hija de Zula, Sophia, en *Fall*. Como nuestro a continuación, su amor avuncular por estas dos mujeres es muy singular y, posiblemente, una de las contribuciones más llamativas de Stephenson a la representación de la masculinidad actual.

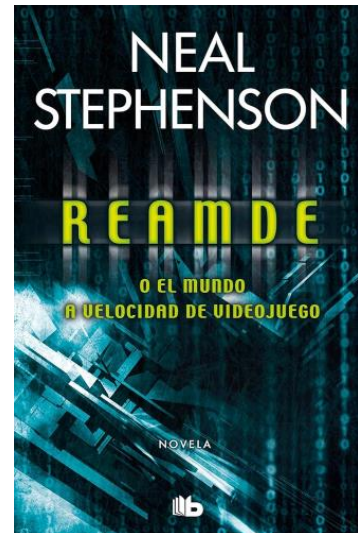
Masculinidad avuncular: el tío cool y las sobrinas geniales

Aunque, como observa Miller, «las primeras obras de Stephenson, en particular *Snowcrash* (1992) y *La era del diamante* (1995) —le valieron su reputación como escritor ciberpunk», hoy escribe, «novelas de acción filosóficas» (en línea). El propio autor se ha referido a *Fall; or, Dodge in Hell* como «ciencia ficción blanda en contraposición a la ciencia ficción dura» de sus otras novelas (Talks at Google en línea). Stephenson ha descrito *Fall* como una mezcla de géneros, «una fábula» diseñada para que «A partir del segmento inicial, que es un tecno-*thriller* sobre un futuro cercano, se convierte en algo más parecido a la fantasía épica, cruzada con la *Biblia* y *Paraíso perdido*» (en Jussim en línea). No dudo en llamar *Fall* ciencia ficción debido a su uso de ciencia y tecnología futuristas como bases para la historia de cómo surge Bitworld, pero se trata también de una novela con raíces en la obra anterior de Stephenson *Reamde*, que sí es un tecno-*thriller* de principio a fin. *Fall* no es una secuela, ya que su trama no depende de *Reamde*, pero Stephenson muestra en ambas obras un interés continuo en la persona de Richard ‘Dodge’ Forthrust, que debe ser explorado.

Este interés se basa en dos vertientes. Por un lado, Dodge es un clásico hombre estadounidense de éxito, que pasa de evadir el servicio militar en la

² El crítico anónimo de *Publishers Weekly* se queja de que «aunque Bitworld está libre de las limitaciones físicas y el Meatspace [o realidad] explora la era de la ‘postverdad’, ambos reproducen de manera simplista las estructuras de poder de la sociedad actual, poniendo de manifiesto los límites de la imaginación de Stephenson» (en línea).

Guerra de Vietnam³ a ser el exitoso CEO de la compañía de videojuegos Corporation 9592, tras pasar cinco años de su juventud (de 1972 a 1977) exiliado en Canadá, ganándose la vida como contrabandista de drogas. Por otro lado, el tipo de empresa que Dodge funda le permite a Stephenson explorar la idea de la vida misma y del más allá digital como construcciones gamificadas. *Reamde* cuenta, en esencia, la historia de cómo Dodge rescata a su sobrina Zula cuando es secuestrada por un terrorista islámico, por culpa de su imprudente noviazgo con un tipo involucrado en el lado más sombrío de los videojuegos. Miller señala que en esta novela «la



construcción amor al del juego comienza a teñir la vida real a medida que la realidad se vuelve gamificada y el comportamiento orientado a conseguir objetivos interrumpe los procesos de pensamiento moral e intelectual de los personajes» (31). El propio Dodge «siente los efectos del juego en su experiencia interna de su propia cognición» (31), viendo los giros en la trama como etapas de un videojuego. Esta percepción es poco sorprendente ya que Dodge pasa la primera fase de su carrera, de 1996 a 2006, jugando a *Warcraft: Orcs and Humans* y a *World of Warcraft*, período que más tarde llama «su Década Perdida» (R 33, mayúsculas originales). Estos años no están del todo perdidos, ya que conducen a la puesta en marcha de *T’Rain*, el juego multijugador en línea que lo convierte en multimillonario. En *Fall*, cuando Dodge muere después de un «procedimiento médico ambulatorio rutinario» (F 6) y recupera la consciencia, cree que es Egdod, su avatar en *T’Rain*. La construcción de Bitworld procede, por lo tanto, con Dodge utilizando sus vagos recuerdos del mundo de *T’Rain* y solo despeg a cuando su diseñador principal, P.T. ‘Pluto’ Olszewski, muere y se une a Dodge en el más allá.

Dodge es un hombre de gran efectividad empresarial, a pesar de su actitud relajada ante la competitividad capitalista, pero es un fracasado en sus relaciones con las mujeres. Tanto en *Reamde* como en *Fall* se refiere a sus exnovias como las Musas o las Furias, cuyas «voces lo seguían todo el tiempo y le hablaban» como «superyos dispuestos en un pelotón de fusilamiento ante un solo yo asediado» (R 12). La razón de sus repetidos fracasos románticos es la adicción al trabajo de Dodge: la mayoría de las rupturas «habían ocurrido junto con

³ En inglés ‘dodge’ significa zafarse y se llamó ‘draft dodgers’ a los jóvenes que evitaron ir a Vietnam. Sin embargo, este no es el origen de su apodo. En *Reamde*, Richard recuerda cómo, cuando tenía veinte años, un amigo había notado una similitud entre su «cara ancha y rojiza y la parte trasera de la camioneta roja delante de ellos» (R 8), presumiblemente una Dodge Ram.

intentos de ir de vacaciones» (R 816), siempre frustrados por él. Aunque Dodge sigue soltero y sin hijos en el momento de su muerte, Stephenson imagina para su alter ego Egdod un romance eterno con una mujer que renace con el nombre de Primavera en el más allá, y con quien tiene dos hijos, Adán y Eva. No obstante, no hay duda de que los lazos emocionales más profundos son los que unen a Dodge con su sobrina Zula y con su hija, su sobrina-nieta Sophia.

Zula es una huérfana eritrea rescatada por la hermana de Richard, Patricia, y su esposo Bob de un campo de refugiados sudaneses. La chica es más adelante adoptada por su otro tío, John, y su esposa Alice cuando Bob abandona a madre e hija y Patricia acaba muriendo de cáncer. Richard y Zula tienen una relación afectuosa pero distante hasta el episodio del secuestro, cuando ella tiene veintitantos años. Dodge se siente culpable de que su fortuna sea la razón por la que los secuestradores la usan como rehén, pero alberga sentimientos genuinos por la joven. Ella lo respeta e incluso elige marido siguiendo su ejemplo. Cuando Zula comienza a enamorarse de Csongor, el futuro padre de Sophia, en medio de su cautiverio y después de la desastrosa experiencia con su novio Peter, la joven infiere que le interesa una cualidad «masculina» presente tanto en este hombre como en su tío:

Veía la misma cualidad en algunos de los hombres de su familia, sobre todo en el tío Richard. Y lo que ella sabía de él era básicamente que era un *buen hombre*, que había hecho algunas locuras, que había lastimado a algunas personas, que se sentía mal por ello, que había tenido suerte, que *moriría para protegerla*, y que sus relaciones con las mujeres, en general, no habían ido bien. (160, énfasis añadido)

Dodge, de hecho, casi muere en *Reamde* rescatando a Zula, siendo salvado más tarde por ella, y si bien pasa su prueba de masculinidad eliminando a su captor, lo más importante es que aprende a admirar a su sobrina por su coraje. Cuando ambos siguen en peligro, él declara:

— (...) Siempre has sido una especie de figura heroica para mí —, le dijo.
— Siempre has sido mi... tío —, contestó ella.
— A mucha honra.

(R 923, puntos suspensivos originales)

Antes de que ella realice la siguiente acción necesaria que ambos necesitan para sobrevivir, Dodge al fin se atreve a expresar sus sentimientos: «Debe ser algo obvio a estas alturas (...) pero te quiero» (923). Se puede suponer que ninguna de sus novias ha sido objeto de tan sincera declaración.

Richard descubre su amor por Zula cuando pasa de los sesenta años. En *Fall* es al menos cinco años mayor, tal vez ya cerca de los setenta, dado que la

hija de Zula, Sophia, tiene unos cuatro. El tío duro y *cool* de *Reamde* es aquí un tío cariñoso que trata a su sobrina-nieta Sophia como a su propia nieta, y a quien le encanta ser su canguro en las frecuentes visitas de sus padres. Antes de su prematura muerte, Richard se entusiasma con los volúmenes clásicos de Ingri y Edgar Parin d'Aulaire *Book of Greek Myths* (1962) y *Norse Gods and Giants* (1967), que compra para leerlos con la niña. El primer volumen también provoca otra reflexión sobre las exnovias que criticaron tan a fondo sus defectos en el pasado, al ver Dodge a Sophia «convirtiéndose ya en una especie de musa furiosa de la liga juvenil» (F 13), aunque con una disposición mucho más bondadosa. Cuando Dodge sufre una muerte cerebral y su cuerpo es llevado a su casa, donde sobrevive con ventilación asistida, Sophia, que no entiende la situación, recibe los libros y otros dos objetos de valor simbólico: la bonita hoja de arce rojo que Dodge había recogido para ella (y cuyo recuerdo es el primer elemento, o *qualia*, en el más allá de Egdod) y la manzana que le dio su amable panadero —no se trata de una mera pieza de fruta ya que, aparte de sus connotaciones edénicas, Dodge muere por desobedecer sin darse cuenta la orden de su médico de no comer antes de su intervención.⁴

Sophia se convierte en *Fall* mucho más que una sobrina querida cuando, animada por «su anhelo, que nunca se satisfaría, y nunca desaparecería, por la relación que podría haber tenido» (F 208) con su tío abuelo, se forma como científica en Princeton, combinando ciencias cognitivas e informática. En este punto, los datos del cerebro de Dodge (su conectoma) han sido recolectados y su cuerpo ha sido destruido, pero solo la tesis de graduación de Sophia abre el camino para que las mentes se activen en la nube, donde se desarrolla Bitworld. Sophia es por lo tanto responsable directa de revivir a Dodge, aunque su método es tan brusco que su cerebro se despierta de golpe en lugar de poco a poco. Cuando años más tarde, ella es asesinada por uno de los secuaces robóticos de Shepherd, Sophia reaparece como Daisy en Bitworld, llevando consigo el poder de dar muerte que tenía sobre los datos cerebrales de su tío en el mundo real, o Meatworld. Presentándose a sí misma también como Sophia, «que es la Sabiduría» (F 486), pronto entiende que Shepherd, que parece haberse suicidado, es el recién llegado a Bitworld que se hace llamar El, y una amenaza para todos. Sophia/Daisy muestra confusión acerca de otras almas, pero intuye que conocía bien a Egdod. Él, del mismo modo, se encariña con ella, a pesar de no guardar recuerdos de quiénes solían ser, como les sucede a todas las 'almas' en Bitworld.

⁴ Seguramente se trate de una colonoscopia. Si el paciente ha comido, la intervención puede provocar vómitos que pueden causar asfixia y la muerte. En lugar de advertir a sus médicos que ha desayunado olvidando sus órdenes, Richard opta por seguir adelante; de esta manera, su infantilismo lo mata.

Cuando El destierra a Egdod y a su Panteón, Sophia/Daisy es desterrada con él a la Fortaleza del Caos. Dodge recupera allí la plena consciencia de su identidad pasada, pero, al no poder acercarse a su poderoso enemigo, necesita aceptar el plan de Sophia, que consiste en darle a Dodge una segunda muerte. En su nueva encarnación como un alma humilde y anónima, Dodge hace tantas diabluras como puede, mientras Sophia, bajo su identidad como Daisy, lidera la cruzada que lleva a los personajes principales a la Fortaleza para una confrontación final con El. Una vez más, uno de sus secuaces la mata, como fue asesinada en la vida real, ya que El teme su poder sobre la muerte. Su alma acaba integrada en el yo de Egdod/Dodge:

(...) Tomó su cuerpo disuelto en sus brazos, como *una madre* toma a un bebé en brazos, y la estrechó contra su pecho.

—Una vez más, nuestro tiempo juntos es demasiado breve— le dijo Sophia a Egdod, aunque había perdido el poder de formar palabras y solo podía hablar a través de la conexión de sus auras.

—Es más dulce por eso— replicó Egdod—. Que sepas que tu sacrificio no fue en vano. La misión está completa.

(F 859, énfasis añadido)

Los sentimientos de Dodge por Sophia son una parte tan importante de su caracterización que Stephenson concluye la novela con él disfrutando de la paz por fin, una vez que El es eliminado, junto con Primavera, aunque no con sus hijos, que viven en otros lugares. En cambio, Dodge pasa las mañanas con una versión renacida de la niña Sophia, leyendo juntos un libro ilustrado que narra el enfrentamiento con El en Bitworld. Dado que la chiquilla repite las mismas preguntas todos los días, se puede suponer que no se trata de un alma completa, sino del recuerdo que Dodge guarda de Sophia. Por supuesto, es posible leer este eterno reencuentro entre tío abuelo y sobrina-nieta como una apropiación de pesadilla de la vida de la joven, y su muerte como el resultado de la lucha entre los dos hombres patriarcales que condicionan toda su existencia y sus dos muertes. Del mismo modo, su presentación como la niña que era al principio de *Fall* y no como una mujer adulta, infantiliza a un personaje femenino presentado como una científica intrépida y competente. Con todo, y como he argumentado, los profundos sentimientos de Dodge por Sophia, y antes por Zula, son las únicas emociones en verdad positivas en la fábula patriarcal de Stephenson y el centro mismo de la masculinidad de Dodge.

Estilos de gestión patriarcal: actitudes ante la muerte y el más allá

Robin Hanson rompió la barrera entre la ciencia ficción y la ciencia real cuando en su volumen de 2016 *The Age of Em: Work, Love, and Life When Robots Rule the Earth*, describió a los ‘ems’ como avatares informáticos factibles:

Un em es el resultado de tomar un cerebro humano, escanearlo para registrar sus características y conexiones celulares particulares, y luego construir un modelo digital que procese señales de acuerdo con esas mismas características y conexiones. Un em lo bastante bueno tiene casi el mismo comportamiento general que la señal de entrada-salida del humano original. (7)

Lo que Stephenson llama «almas», sin ninguna connotación religiosa y simplemente porque «es un término que la gente usaría» (en Vorda en línea), es lo que Hanson llama «ems» y otros han llamado «copias». Hay muchas historias de ciencia ficción que tratan de la subida de una mente basada en un escáner cerebral a un entorno digital (como *Ready Player Two*), aunque quizás la novela de Greg Egan *Permutation City* (1994) es la más cercana a *Fall*, con la diferencia de que el protagonista, Paul Durham, no está muerto cuando sube una copia de su mente a una realidad virtual. La novela de Egan «nos reta a seguir examinando las consecuencias de la idea de una vida tecnológica después de la muerte» porque las copias tienen dificultades «para llevar una vida interesante» e incluso «quieren terminar su existencia» (124), sintiéndose abrumadas por la eternidad. Por el contrario, en *Fall* los principales conflictos provienen de las dificultades de Egdod para controlar la rebeldía de las almas bajo su mando y, como ha señalado, de la aversión que El Shepherd siente contra el funcionamiento de Bitworld.

El ciberespacio, argumenta Vrtačić, es «el ‘entorno natural’ perfecto para el narcisismo patológico» (104), como muestra el caso de James Halliday en la novela de Ernest Cline *Ready Player One* (véase el capítulo 6). En *Fall*, El Shepherd se caracteriza por ser un narcisista patológico, pues es él quien está interesado en disfrutar de la inmortalidad en un más allá digital (un tipo, por supuesto, de ciberespacio), aunque considera que Dodge está expresando esa patología a través de las decisiones que dan forma a Bitworld. A diferencia de Shepherd, Dodge no busca la inmortalidad, por lo que su testamento es un recurso narrativo un tanto descabellado, siendo al mismo tiempo un ejemplo característico de su negligencia personal. El mejor amigo y mano derecha de Richard, Corvallis Kawasaki, revela a su angustiada familia que Dodge había firmado un contrato con una empresa de criogenia, como parte de uno de sus negocios, y había incluido en su testamento una cláusula que especificaba que Ephrata Cryonics se haría cargo de su cabeza cuando muriera, olvidando esta risible decisión. El Shepherd controla esta empresa y litigia con la familia de

Dodge por la posesión de su cerebro. Su terquedad no tiene nada que ver con que fueran rivales comerciales en vida (no lo eran) sino con la prisa que tiene Shepherd para desarrollar la tecnología que facilite la inmortalidad digital, ya que sufre una enfermedad degenerativa (aunque tarda unas dos décadas en suicidarse y subir su 'alma' a Bitworld)⁵.

Uno de los ejemplos recientes más populares de un más allá digital se presenta en el episodio de *Black Mirror* «San Junípero» (2016, T3E4). Este narra el feliz reencuentro de las amantes Yorkie y Kelly, que se conocen en el entorno de realidad virtual de San Junípero y finalmente se reencuentran allí para pasar la eternidad juntas una vez que Kelly supera sus dudas. Galati advierte que, por muy atractiva que sea la premisa para el público LGTBIQ+, y otros, el episodio es, intencionadamente o no, «un excelente ejemplo de la confusión conceptual (...) que hoy juega un papel prominente en los mundos imaginativos presentes en el discurso de los magnates, los investigadores y la prensa especializada con sede en Silicon Valley» (304). La confusión radica en la idea liberal de que se puede mantener la subjetividad plena en un entorno digital artificial colectivo, que, obviamente, debe ser gestionado por alguna empresa empresarial. Galati se opone a la creación de un más allá digital dominado por cualquiera de los tecnobillonarios actuales (viene a la mente el Metaverso de Mark Zuckerberg, lanzado en 2021), pero su crítica a «San Junípero» también apunta al cielo cristiano.

Los creyentes aspiran a acceder al Cielo tras la muerte y esperan vivir una eternidad en el reino de Dios, en la que según se supone las almas felices quedan fusionadas con su creador. Sin embargo, ni siquiera Edgod o El Shepherd logran ser sujetos del todo libres en Bitworld, teniendo que gobernar otras almas que insisten en satisfacer sus propios caprichos. De esta manera, Stephenson se burla de la aspiración del tecnobillonario de controlar la vida póstuma, aunque, como estoy argumentando, simpatiza con Dodge porque este no ha hecho esfuerzo alguno por desarrollar un más allá digital. En su estudio *The New Patriarchs of Digital Capitalism: Celebrity Tech Founders and Networks of Power* Little y Winch critican el inmenso poder que ejerce la red de hombres patriarcales que controlan la economía digital actual. Su control sobre los datos significa que «nuestra subjetividad no es nuestra» (219). En la práctica, «solo unos pocos hombres ocupan la posición de persona adecuada o plena bajo el capitalismo digital. Y es por eso que el patriarcado es un concepto tan importante, dado que ayuda a explicar esta relación de propiedad y sus ramificaciones» (219). En *Fall*, tanto Dodge como Shepherd son miembros de ese círculo hegemónico

⁵ Shepherd tiene cincuenta y dos años en el momento de la muerte de Dodge, lo que significa que es unos diecisiete años más joven. En el momento en que accede a Bitworld, debe tener aproximadamente la misma edad que Dodge tiene cuando muere, cerca de los setenta.

patriarcal, pero mientras que el primero es tratado si no como un héroe al menos como protagonista, el segundo es tratado si no como un villano al menos como el antagonista. Mientras que Dodge nos parece un tipo simpático gracias a su amor por Sophia (y anteriormente por Zula), Shepherd es caracterizado como un hombre antipático y depredador, desde el momento de su primera aparición hasta la escena de su desaparición.

Firme creyente en la Singularidad, Shepherd emplea parte de su red de empresas para expandir la investigación en ciencias de la computación, ya que es consciente de que el más allá digital requiere una potencia computacional inmensa (el avance que permite que Bitworld crezca solo ocurre cuando la computación cuántica rompe diversas barreras). Mientras que Dodge es un hombre campechano y aún juvenil, la irrupción de Elmo Shepherd en el entorno de la familia Forthrust cuando el cuerpo de Dodge aún resiste, lo presenta como un hombre insensible y poco empático. Stephenson le da, además, un nombre anticuado («en honor a un abuelo o tío abuelo o algo así», *F 75*), que lo hace a la vez ridículo y desconcertante:

Al abandonar el mormonismo y mudarse al área de la Bahía [en California] para hacer fortuna, se había enterado de que su nombre probablemente sería visto como algo cómico y, por lo tanto, había dejado caer su sílaba final. Bajo el nombre de El había alcanzado un nivel de riqueza e influencia tal que, sin provocar risas contenidas, podía comenzar a usar el nombre completo de nuevo en ocasiones formales, como cenas en la Casa Blanca y cortes de cinta inaugural en instalaciones de investigación de última generación. (*F 75*)

Cualquier posible simpatía por Shepherd se ve aún más socavada cuando un antiguo empleado de la Corporación 9592, más tarde empleado por un importante instituto de ciencias del cerebro, advierte a Corvallis que no debe permitir que Shepherd controle el cerebro de Dodge porque está loco, debido a la combinación de sus creencias religiosas y su fe en la Singularidad (el momento en que la IA superará las capacidades humanas). Según este hombre, Shepherd fracasará en su intento de construir un más allá digital porque «no es un gran líder» (*F 175*). Un líder adecuado, según sugiere Stephenson, no tendría que obligar a la familia Forthrust a unir fuerzas con él para financiar investigaciones que él mismo no puede permitirse solo (de ahí su interés en el cerebro de Dodge), sino que los persuadiría de que esto es lo que Richard querría. Shepherd, por el contrario, acosa a los Forthrust sin pausa, durante casi dos décadas, incluso matando a Sophia. Su abogado y su mano derecha coinciden en que Shepherd está perdiendo la cordura, no tanto por su enfermedad sino por un dilema irresoluble: «Por un lado, debe esperar hasta que la tecnología pase las pruebas.

Por otro, su cerebro se está degenerando, y él lo sabe. ¿Qué sentido tiene preservar a la perfección un cerebro que se ha hecho pedazos?» (F 175).

En sintonía con la observación de Stephenson de que Dodge y Shepherd se distinguen por sus estilos de gestión, cinco años después de que Sophia despierte el cerebro de su tío fallecido, el magnate moribundo anuncia que «cuando suba iré a un lugar donde de verdad tendré capacidad de operar. Un lugar mejor» (445). También anuncia el inicio de una Titanomaquia, o lucha de titanes, indicación clara de que ya se está preparando para enfrentarse a Dodge. Egdod sabe de la llegada de El cuando, estando oculto, escucha a algunas almas comentar que «Aquel que viene nos recompensará (...) una vez que nos haya librado de la tiranía de Egdod» (F 477). Presentándose como «una forma gigante, brillante y hermosa, pero sin alas» (489) (a diferencia de Egdod, que tiene alas), El procede a desterrarlo porque «Durante mucho tiempo ha tenido un dominio inmerecido sobre el Territorio. Lo ha moldeado de acuerdo con sus recuerdos atrofiados y mal formados del mundo del que todos surgimos» (F 490). En cambio, Shepherd ofrece «recuerdos más claros que cualquier otro alma» para reemplazar un mundo que no debería «servir como el patrón de lo que construyamos de aquí en adelante» (F 490). Egdod no logra resistir el primer asalto, pero, irónicamente, la luz que envía El para cegarlo le devuelve su identidad —«Sabía que él era Dodge y que Egdod había sido un producto de la fantasía de Dodge» (F 491)—y despierta su capacidad de comprender su propia caída y el ascenso de El.

No obstante, el gobierno de El en Bitworld no es más democrático que el de Dodge, a quien presenta como un usurpador, sino mucho más tiránico. La animosidad contra su rival se vuelve personal cuando El mantiene a Primavera (la pareja de Dodge) encarcelada y separada de sus propios hijos, Adán y Eva, mintiéndoles a ellos sobre sus padres. Interpretando el papel de la serpiente bíblica, después de que Primavera escape, Dodge se acerca a sus propios hijos como el gusano parlante que convence a Eva de alimentar a Adán con una manzana, dándoles su propia versión de los hechos, según la cual Egdod era «el dios más grande de la Primera Edad» (F 543). Dado que El expulsa a Adán y Eva cuando toman conciencia de su propia sexualidad y luego envía a su ángel para dejar estériles a sus hijos y al propio Adán (ya que las almas nativas de Bitworld consumen demasiada potencia computacional), es evidente que su asexualidad también es parte de su caracterización negativa.

El y Dodge están ausentes durante un largo segmento de *Fall*. Su conflicto llega a un punto muerto cuando El encuentra un «límite a su poder» (F 707) ya que no puede destruir la Fortaleza de Egdod porque se arriesgaría a partir el Territorio «en pedazos caóticos y [a] dejar a todas sus almas sin hogar» (707). El encierra por esta razón a Egdod dentro de su propia Fortaleza, ayudando así a su enemigo a prepararse para su enfrentamiento final; mientras tanto, los partidarios del patriarca caído buscan la llave que lo liberará. En esta parte de

Fall, Stephenson abandona los códigos de la ciencia ficción para narrar una epopeya fantástica, con resultados pobres. Lewis se queja con razón en su reseña de que

Los debates legales, computacionales, éticos y epistemológicos sobre si intentar o no crear Bitworld y luego sostenerlo una vez que se pone en marcha son muy de nuestro tiempo y vienen llenos de grandes preocupaciones que realmente importan, pero en última instancia, la última obra de Stephenson es menos que la suma de sus partes, debido a la falta de tensión genuina en el último tercio de la novela. (en línea)

Stephenson sí logra mantener la tensión narrativa en *Reamde*, que con 1044 páginas es incluso más larga que *Fall* (883 páginas). Como he señalado, en su reseña Grady se queja de que Dodge no es un personaje lo bastante sólido y por ello «en las últimas cien páginas de la novela más o menos, hay una sensación de agotamiento y aburrimiento palpables en la narración» (en línea). En mi opinión, el problema no es Dodge, ni el tedioso segmento sobre la cruzada, sino la falta de carisma de El como antagonista. En *El Señor de los Anillos*, que sin duda es otro de los principales referentes de *Fall*, tanto Sauron como Gollum son carismáticos personajes sedientos de poder a diferentes niveles. En la novela de Stephenson, la falta de carisma de Shepherd es ostensible, siendo este un defecto reforzado por la insulsa caracterización de Dodge como un hombre expulsado de su propia versión del Paraíso sin ser un verdadero rebelde.

Por todo ello, la resolución de la *Fall; or, Dodge in Hell* es tan insatisfactoria. En *Reamde* Dodge se bate a muerte con Abdullah Jones, el terrorista que secuestra a Zula, una escena presentada como un momento epifánico. Deshaciéndose de la cobardía física que su riqueza y su éxito le han impuesto, Dodge recuerda la energía juvenil que una vez lo ayudó a matar a un imponente oso grizzli en defensa propia. Comprendiendo que Jones lo matará a menos que reaccione, Dodge recupera su hombría y ejecuta a su enemigo: «Todo esto le vino simple e inmediatamente a su cabeza, como si las Musas Furiosas hubieran elegido este momento para renunciar a estar furiosas por una vez, tal vez para siempre, y ahora estuvieran cantando en sus oídos como ángeles» (R 1036). El puma que ha estado siguiendo a los dos enemigos valida la acción, mirando fijamente a los ojos de Dodge el tiempo suficiente para que se sonroje, «Algún tipo de respuesta atávica, al parecer, a ser observado» (1035).

No estoy argumentando que este tipo de escena violenta entre hombres sea deseable, sino que *Fall* pide a gritos un duelo entre Dodge y El, en lugar del cual Stephenson ofrece una escena que alude a la falsa muerte de Gandalf en *El Señor de los Anillos* causada por el Balrog, en un tono que no es ni homenaje ni parodia. El se prepara para enfrentarse a Egdod en combate mortal —«Se elevó en el aire y se hizo tan grande como Egdod, para que los dos pudieran conversar

como seres de igual estatura» (859)—y Egdod corresponde a la exhibición haciendo alarde de su imponente cuerpo alado. Sin embargo, no hay duelo porque El es arrastrado al abismo por un monstruo rocoso que Primavera había creado y que El ya había destruido previamente. Reconstruido por ella usando caos y adamantio, la reforzada criatura arrastra a El a su segunda y última muerte. Dodge establece en seguida su mando sobre todos los ejércitos y marcha de regreso al palacio del que fue expulsado para disfrutar de su inmortalidad. Su régimen patriarcal se consolida, con el beneplácito de Primavera y, como he explicado, con el regreso de Sophia a una infancia sin fin. Como niña eterna, Sophia nunca desempeña el papel de Musa furiosa que Dodge le atribuye al comienzo de la novela, pese a ser más que necesario en su nuevo e incontestable régimen patriarcal.

Conclusión

Es más que posible que *Fall; or, Dodge in Hell* sea una novela fallida. En su análisis de *Snowcrash*, N. Katherine Hayles encuentra una lección primordial, usando ‘posthumano’ en el sentido de igual a todos los demás animales:

No podemos cambiar nuestra naturaleza computacional; en el fondo, según sugiere Stephenson, no somos más que mecanismos de procesamiento de información que ejecutan los programas que se nos introducen. Debemos valorar los complementos evolutivos tardíos de la conciencia y la razón, no porque sean fundacionales, sino porque permiten que el ser humano surja de los posthumanos que siempre hemos sido. (278)

Fall, sin embargo, no proporciona a los lectores ninguna lección significativa, ni es tan entretenida como *Reamde*. Esta novela ofrece al menos, según señala Laura Miller, una reflexión sobre cómo se está gamificando la realidad. En el caso de *Fall* podría decirse que la lección principal es que el camino del exceso no siempre conduce al palacio de la sabiduría. Stephenson es un escritor ambicioso, pero en esta novela su ambición precipita su propia caída en una narración que decepciona. No se trata de una novela torpe, como *Ready Player Two*, sino de una gran novela fallida que carece de un núcleo satisfactorio, muy inferior en ese sentido a la problemática *Through the Valley of the Nest of Spiders* de Delany.

En cuanto a la masculinidad, Richard ‘Dodge’ Forthrust no es ni un fracaso ni un logro. Su caracterización en *Reamde* es sincera y directa: es un adicto al trabajo, un hombre de éxito maduro que debe abandonar su zona de confort por el amor de una mujer, que es su sobrina en lugar de una de sus novias furiosas. Al principio de *Fall*, se presenta ante los lectores una versión enriquecida del mismo personaje, transformado en un hombre mayor cariñoso cuyo centro emocional es su vínculo con su sobrina-nieta Sophia, de cuatro años. Habría sido

apasionante ver a Dodge involucrado, por ejemplo, en una lucha con El Shepherd por el cuerpo y el cerebro de su amigo más cercano, Corvallis, pero convertir a Dodge en el hombre residual que construye Bitworld lo convierte en una caricatura de su avatar Edgod en el juego *T'Rain*.

Si Stephenson pretendía ofrecer una crítica humorística contra los tecnobillonarios enriquecidos gracias a los videojuegos, la broma se queda corta. Si, por otro lado, imaginó a El y Dodge como Dios y Satanás, los parámetros son erróneos ya que Dodge es el divino creador de Bitworld y Elmo Shepherd el diabólico intruso. Ni siquiera está claro a qué infierno se refiere el título. Zula se pregunta si su tío sintió que estaba en el infierno cuando su consciencia despertó en el más allá, pero no lo parece. Dodge no solo construye el primer Territorio de Bitworld a su gusto, sino que termina construyendo una segunda versión mejorada después de la derrota de El, lo que disipa aún más cualquier impresión de que está en el infierno. Si alguien está en el infierno, somos nosotros, los proveedores de datos a coste cero que ayudamos a tecnobillonarios como Elmo Shepherd (o James Halliday y Wade Watts) a soñar con establecer y controlar sus entornos digitales póstumos para toda la eternidad —y sus escalofriantes metaversos en la vida real.

CAPÍTULO 14

Hombres desesperados: *El Ministerio del Futuro* de Kim Stanley Robinson

Al borde de la destrucción total: en busca de soluciones para el cambio climático

La novela de Kim Stanley Robinson *El Ministerio del Futuro* (2020)¹ trata de los esfuerzos de la institución homónima para salvar la Tierra de los efectos del cambio climático antropogénico entre 2025, cuando se funda, y la década de 2050. Debido a su singular mezcla de capítulos narrativos y ensayísticos, el extenso volumen de Robinson puede calificarse con razón como una ilustración del «trabajo de Mijaíl Bajtín sobre la naturaleza inherentemente multigenérica de la novela» (Booker y Daraiseh 251). Robinson siempre pensó en Mary Murphy, la madura mujer irlandesa que encabeza el Ministerio (y ex ministra de Asuntos Exteriores de la República de Irlanda), como «la protagonista de la novela»; sin embargo, Robinson también la veía como «la mitad de una especie de díada, tal vez llámese amistad» (en Hammett en línea) que forma con su antagonista, el estadounidense Frank May. Sus escenas juntos, subraya Robinson, son el «ancla» (en Hammett) de la novela, aunque dado que solo aparecen juntos en cuarenta de los 106 capítulos Frank y Mary tal vez solo son los «supuestos protagonistas» (Gomes 137).

Las tareas políticas de Mary y sus ideas personales sufren un cambio radical no solo por su inusual relación con Frank, que comienza cuando él la secuestra durante unas horas en su propio apartamento para exigirle que actúe con más fuerza para salvaguardar el planeta, sino también por su colaboración con su jefe de Estado Mayor indo-nepalí, Badim Bahadur. Frank, que está muy traumatizado por ser el único superviviente de una horrible tragedia causada por una ola de calor en la India,



¹ Kim Stanley Robinson apenas necesita una presentación, siendo actualmente el escritor vivo de ciencia ficción más respetado. Nacido en 1952, en Waukegan (Illinois), este autor estadounidense cuenta con una extensa obra, en la que destaca la trilogía de Marte (*Marte rojo*, 1992; *Marte verde*, 1993; *Marte azul*, 1996). *El Ministerio del Futuro* conecta con otras novelas de Robinson sobre el cambio climático: la trilogía *Ciencia en la capital* (*Señales de lluvia*, 2004; *Fifty Degrees Below*, 2005; *Sixty Days and Counting*, 2007; más la edición ómnibus abreviada *Green Earth*, 2015), y *Nueva York 2140* (2017).

nunca puede «funcionar como un ‘salvador blanco’ que llega del mundo avanzado de los Estados Unidos para rescatar a los indios pobres» (Booker y Daraiseh 253), al necesitar ser rescatado él mismo. Atrapado por un trastorno de estrés postraumático de por vida, y sin posibilidad de llevar una existencia normal, Frank intenta proyectar su rabia en el terrorismo sin conseguirlo. En contraste, Badim, a quien Frank no llega a conocer, sorprende a Mary con su revelación de que está gestionando en secreto el ala criminal del Ministerio, siendo responsable, como sugiere Robinson, de un gran caos terrorista de un tipo notablemente efectivo.

El principal inconveniente de *El Ministerio del Futuro*, a mi modo de ver, no es el hecho de que la mezcla que Robinson ofrece de «una resolución política fundamentalmente constitucionalista y (...) una opción cuasi revolucionaria» (Milner 25) implica el aparente respaldo del ecoterrorismo como una «estrategia política poco persuasiva» (26) pero eficaz, sino que Robinson construye su novela colocando a Mary, en el lenguaje común, entre la espada (Badim) y la pared (Frank). Ambos hombres son las dos caras de una premisa que, si bien es convincente, es inquietante. Aunque, como he señalado, nunca se ven las caras, Frank y Badim defienden el mismo razonamiento equívoco ante Mary: la violencia es la única solución para destruir el privilegio patriarcal que ha sumido al planeta en un cambio climático mortal. Mary decide confiar en Badim, fingiendo ignorancia de sus acciones e incluso dejando el Ministerio en sus capaces manos cuando se jubila. Sin embargo, hay algo muy alarmante en la idea de que el papel de Badim como salvador público del mundo se complementa con su tarea como el tipo de terrorista vengador clandestino que Frank aspira a ser sin lograrlo. Tal vez los tiempos desesperados exijan medidas desesperadas, y hombres como Badim deben ser aclamados como héroes, pero no deja de ser una propuesta aterradora.

Cambio climático, clima extremo, trastorno de estrés postraumático y masculinidad: Frank May tras la catástrofe

Frank May es, excepcionalmente, el único personaje masculino con ese nombre en la obra de Robinson (y hay bastantes)² que no es un mentiroso, sino un trágico narrador de la verdad. Con solo veintidós años, y presumiblemente recién graduado (Robinson no ofrece pistas sobre su educación), Frank tiene un empleo temporal como trabajador humanitario en una modesta clínica en Uttar

² Franklin Garr (*Nueva York 2140*), Frank Vanderwal (en la trilogía *Science in the Capital*) y Frank Chalmers (en la trilogía sobre Marte). Robinson señala que su peculiar broma comenzó con Frank January, en «The Lucky Strike». Es «un guiño a Dickens y a todos esos nombres simbólicos de la literatura. Gradgrind, Malaprop, disfruto mucho de todo eso, y para mí el absurdo revés de que Frank sea un mentiroso nunca dejó de ser divertido» (en Hammett en línea). Frank, por supuesto, significa franco o sincero.

Pradesh, cerca de Lucknow, una ciudad india no muy lejos de Nepal. El 12 de julio de 2025, seis meses después de la fundación del Ministerio,³ una devastadora ola de calor mata a veinte millones de personas en la India. Solo Frank sobrevive a un episodio desgarrador dentro de esa catástrofe, cuando el destino o la suerte lo salvan de morir en el lago donde decenas de miles de habitantes locales perecen buscando alivio del calor insoportable.

Frank, que sufre una profunda culpabilidad como superviviente, ya que bebió la escasa agua guardada en la clínica donde trabajaba sin compartirla, cae en un aplastante trastorno de estrés postraumático que ninguna terapia alivia. Dañado en cuerpo y mente, Frank intenta cuatro años después de la catástrofe unirse al grupo terrorista indio Hijos de Kali, siendo rechazado por ser un extranjero blanco. A pesar de este fiasco, Frank siente que necesita ser «Un guerrero por la causa. Un lobo solitario» (*MF* 64), si bien carece de la determinación para desempeñar ese papel de manera coherente. Después de varios intentos fallidos de superar su trauma, Frank, que aborrece la idea de regresar a su hogar en Estados Unidos, se traslada a Zúrich, donde el Ministerio tiene su sede. Allí mata a un tipo rico en un acto arbitrario, secuestra a Mary y termina pasando casi veinte años en prisión. Frank muere poco después de ser liberado en 2053, con solo cincuenta años. En un momento de su peculiar amistad, que comienza cuando Mary decide visitarlo en prisión con regularidad, ella colige que Frank «está dañado por un trauma de alguna manera incluso más paralizante que el trastorno de estrés postraumático. Algún tipo de daño cerebral, por sobrecalentamiento o deshidratación o ambos, daño que nunca se había curado» (225). Esta conjetura sugiere que el cáncer cerebral terminal de Frank podría ser la manifestación de este daño y que tal vez es la última víctima de la ola de calor india de 2025.

Robinson ha subrayado que la novela utópica debe ofrecer «una visión de cómo deberían ser las cosas» («Remarks» 8) en el marco de lo que Canavan ha llamado «consenso apocalíptico» («Ice Sheet» 180), una concienciación general de que nuestra visión actual del futuro es pesimista y distópica. Por esta razón, Robinson ha sido definido como «difícilmente un utopianista típico» (Markley 5). En sus novelas presenta a sus lectores «futuros que experimentan con la ecologización de la ciencia, la economía y la política» (5), en «diferentes versiones que no necesariamente se siguen o se ajustan entre sí» (6). La ciencia ficción de

³ El Ministerio se establece en enero de 2025 por mandato de la Conferencia de las Partes (COP29) celebrada en Bogotá, Colombia, como órgano subsidiario para la implementación del Acuerdo Climático de París de 2024, destinado a colaborar con los gobiernos firmantes, el Grupo Intergubernamental de Expertos sobre el Cambio Climático (IPCC) y la ONU. La misión de esta agencia es «defender a todos los seres vivos presentes y futuros que no pueden hablar por sí mismos, promoviendo su posición jurídica y su protección física» (*MF* 16). El Ministerio del Futuro es un apodo que le pone la prensa.

Robinson a menudo se acerca a lo mundano, sin importar el entorno temporal o geográfico. Como ha comentado en relación con su trilogía *Ciencia en la capital* y su novela *2312*, Robinson llegó a la conclusión de que «la historia del cambio climático iba a tener que ser contada como una especie de vida cotidiana», en un estilo más cercano a la ficción literaria que al *thriller* (en Canavan «Epilogue» 245).

En las novelas de Robinson sobre el cambio climático, como en otras de otros autores estadounidenses, la crisis ambiental correspondiente ya no es «un constituyente pasivo del trasfondo» sino «un extraño tipo de actor no humano, embrollador y de presencia activa, con el que los personajes se involucran, con una padecimiento muy desigual» (Buell 265). La duda que persiste es si, como argumenta Hamming en relación con la trilogía *Ciencia en la capital*, Robinson utiliza el cambio climático como «un marco simbólico para reimaginar la masculinidad estadounidense en un futuro posterior al calentamiento global», de modo que la «preocupación conspicua por la masculinidad parece sintomática, no de una crisis ambiental, sino de una crisis de identidad» (41). En mi propio artículo sobre *2312* (ver Martín «A Celebration of Mature Love») argumento que esta crisis de identidad afecta tanto a hombres como a mujeres; de hecho, el utopianismo de Robinson se extiende en esa novela desde las soluciones que los personajes principales, Swan y Wahram, implementan para detener la catástrofe ambiental hasta la reconceptualización radical del género en el s. XXIV, un tiempo en el que no pueden ser identificados como una mujer y un hombre siguiendo nuestro propio esquema binario. Del mismo modo, se puede argumentar que la crisis de identidad que sufre Mary Murphy en *El Ministerio del Futuro* es tan importante como las crisis a las que se enfrentan Frank y Badim. Sin embargo, mientras que la identidad de Mary como mujer es honesta e íntegra, y ella es premiada con la amistad de Frank, el respeto de Badim y el amor de Art Nolan (a quien Frank le presenta como un «buen tipo», *MF* 465), Frank y Badim deben negociar los aspectos más negativos de su masculinidad. *Ministerio* narra una crisis por la cual los hombres antipatriarcales necesitan asumir los principios violentos de la masculinidad patriarcal para salvar el planeta, un papel que, como mujer feminista muy consciente de lo problemático que es el poder patriarcal masculino, Mary se niega a interpretar, al menos directamente.

Como he observado, Frank se caracteriza por sufrir un trastorno de estrés postraumático por culpa de cual pierde el control sobre su salud mental y su vida, hasta que un crimen incomprensible lo condena a dos décadas de cárcel. El TEPT se suele asociar con el combate y se ha popularizado a través de innumerables obras de ficción y no ficción sobre soldados estadounidenses activos en diversas guerras, desde la de Vietnam hasta la de Afganistán. Sin embargo, el TEPT se origina en muchos otros tipos de traumas y «tiende a ser más grave y crónico» en las mujeres, aunque «en general responden mejor al tratamiento que los hombres» (Christiansen et al. 1). Esto ocurre porque la

masculinidad a menudo actúa como «un obstáculo para obtener ayuda, en especial si los hombres sienten que los terapeutas los tratan como víctimas» (7). Como señalan estos autores, el trabajo realizado con veteranos ha revelado que la terapia centrada en «reconstruir una identidad masculina saludable» da como resultado mejores resultados (7).

Se podría argumentar que las diversas terapias que Frank prueba fracasan porque no se aborda su identidad masculina, o porque no es un excombatiente, o incluso porque es blanco. Los vínculos entre el cambio climático y la salud mental aún no se conocen bien. La descripción que Robinson ofrece de las diversas fases del trauma de Frank y los consiguientes problemas de salud mental es precisa, pero May no encaja en ninguna de las principales categorías personales afectadas por eventos traumáticos. La investigación ha revelado que «la incidencia de TEPT posterior a un desastre es mayor entre las mujeres en comparación con los hombres, las personas mayores en comparación con las personas más jóvenes, las personas de bajo nivel socioeconómico o las desempleadas, o las que tienen trastornos de salud mental preexistentes» (Crane et al. en línea). Estas conclusiones plantean la cuestión de si Robinson está destacando sin fundamento el sufrimiento de un hombre blanco privilegiado, o si está tratando de aumentar la empatía de sus lectores blancos privilegiados al hacer que Frank sufra una experiencia terrible que no suele afectar a los hombres estadounidenses de su aventajado tipo.

La aterradora experiencia de Frank en el lago indio no da pie, como cabría esperar, a una historia convencional de empoderamiento personal y heroísmo, sino a su intento fallido de convertirse en un ecoterrorista romántico e idealizado. Tejero-Marín afirma que la rabia de Frank «no sirve de nada» (324) ya que termina «encarcelado y derrotado, con su voluntad de luchar sometida» (325). Su único consuelo parece ser que, como escribió Canavan en su reseña de *Ministerio*, «Enloquecido como está Frank, tiene razón» («Of Course» en línea). No creo que el papel principal de Frank sea formular la pregunta clave tabú —«¿Y si la violencia política tiene un papel que desempeñar para salvar el futuro?» se pregunta Canavan— porque Badim ya asume esa función. El papel de Frank, más bien, es espolear a Mary a la acción por medio de su intensa discusión durante su secuestro (ella se siente «paralizada por el desprecio de Frank», 316) y, una vez que él es encarcelado, convertirse en una especie de conciencia moral para ella, o incluso en su musa. Aunque Frank pierde todo el poder que podría tener como hombre estadounidense blanco, heterosexual y de clase media, su influencia sobre las astutas decisiones políticas de Mary es innegable. Como ejemplo significativo, tras haber trabajado durante años con refugiados, Frank propone que el Ministerio ayude a otorgar la ciudadanía mundial a través de un pasaporte universal, una contribución importante a la gestión ministerial y tal vez la justificación de toda su vida.

Después de haber descrito la función de Frank May en *El Ministerio del Futuro*, paso a referirme con más detalle a su caracterización y a su relación con Mary como una de las extrañas parejas que tanto complacen a Robinson. Como le dijo a Hammett, «Me gustan las diversas parejas que mantienen relaciones en mis libros pero que no siempre son matrimonios ni forman historias de amor convencionales» (en línea). O amistades típicas, para el caso.

Según parece, Robinson asumió que los lectores deducirían con facilidad que Frank tiene poco más de veinte años en el momento del episodio del lago — May piensa en llamar a su madre y se derrumba lloroso cuando los gánsteres locales le quitan la unidad de aire acondicionado— pero la información esencial sobre su persona solo se proporciona más adelante y en retazos. Dado que Robinson utiliza la perspectiva de Frank para narrar su terrible experiencia (siempre en tercera persona), los lectores no pueden visualizarlo, excepto a través de las pistas ofrecidas por otros personajes. El hecho de que Frank tenga el pelo oscuro y los ojos azules importa menos, por supuesto, que el hecho de que sea blanco o de complexión delgada. Él menciona sus ventajas corporales —solía ser nadador y ha disfrutado de «una vida con mejor comida y atención médica» (27) que las víctimas indias de la ola de calor— en la conversación en que le revela a un amigo sus agobiantes dudas sobre por qué sobrevivió. Frank insiste entonces en que no es más grande ni más fuerte que un hombre indio promedio. Cuando Mary se convierte en su rehén, observa que el cuerpo de Frank manifiesta la confusión de su mente enferma: «Rostro delgado y demacrado, círculos oscuros bajo los ojos. Un aspecto desnutrido y hambriento, oh sí. Asustado por su propia acción (...) algún tipo de indiferencia o desesperación. Para hacer esto, fuera lo que fuese, tenía que estar trastornado» (94).

La decisión de Frank de quedarse en plena ola de calor y tratar de ayudar a los indios que buscan refugio en la clínica que lo emplea lo caracteriza como un hombre generoso, al igual que su trabajo posterior con refugiados en Suiza. Después del episodio del lago, Frank nunca sonríe; además, una terapia inadecuada le provoca un tic nervioso en los ojos. Dado que Frank es tan joven cuando casi muere, apenas ha tenido tiempo de desarrollarse como hombre. Entre el momento en que es rescatado —con aspecto de estar «del todo loco» y de ser «un tipo de ser completamente diferente» (21) después de haber sido «hervido a fuego lento» (12)— y el día en que es arrestado, toda su vida gira en torno a tratar de lidiar con sus traumas. Una vez que fracasa el intento de involucrarse en la violencia terrorista, se sumerge en el peor período de su depresión, que acaba con el asesinato sin sentido que comete. Cabe señalar que, aunque visiblemente perturbado en la escena del secuestro, Frank no utiliza la violencia física contra Mary, ni pone en riesgo su vida. Cuando la policía aparece en medio del secuestro, al haber sido advertida de una posible intrusión, Mary miente diciendo que Frank es un amigo; al escuchar oculto sus palabras antes

de huir es posible que ya la vea como una aliada. Cuando, años más tarde, Frank es al fin arrestado después de defender a unos refugiados de un ataque fascista, ha abandonado su vida clandestina e incluso ha formado parte de una familia durante cuatro años (bajo una identidad falsa), con la refugiada libia Syrine y sus hijas Emma e Hiba. En el momento de su arresto, Frank ya las había abandonado, al ser incapaz de fingir que era un hombre común y feliz, y por el temor de un día usar la violencia contra su esposa o las niñas. Syrine e Hiba lo perdonan, pero no Emma, quien recuerda que «había algo oscuro dentro de él» (153). Frank se arrepiente de «su incapacidad para mantener la compostura, de estar ahí para ellas», pero también admite que «algo se había roto en su cabeza» (194).

Aunque la prisión suiza donde está encerrado es muy benigna con los presos, incluyendo los condenados por asesinato como él, la vida de Frank es lógicamente limitada. May lee con voracidad, disfruta de las visitas ocasionales de su exesposa y su hija menor, y trata de dar sentido a la persistencia con que Mary intenta ser su amiga. Como hombre, Frank apenas funciona, aunque se puede decir que la prisión resulta ser la mejor terapia posible para él, junto con las visitas regulares de Mary y, en el último período de su vida, sus generosos cuidados. Frank concluye que la presencia de Mary

representaba algo que no podía nombrar. Pero lo necesitaba, fuera lo que fuese. Esta mujer irlandesa estaba un poco loca, interesada en él de un modo un poco siniestro, además era muy a menudo un poco vengativa y dura, empujándolo de una manera que le molestaba, muy irritante; pero se había acostumbrado a que lo visitara. La necesitaba. (397)

Un factor clave en la amistad de Frank y Mary es la diferencia de edad. Ella es unos veinte años mayor, lo que hace poco probable que surja un interés romántico por ninguna de las dos partes, aparte del hecho de que se conocen como secuestrador y rehén. Mary se plantea si el síndrome de Estocolmo juega un papel en su decisión de visitar a Frank por primera vez y en sus visitas posteriores, pero no hay necesidad de invocar ese fenómeno. Mary se siente aliviada de que un hombre al que considera un peligro esté en prisión, y sus visitas son una forma de asegurarse de que Frank está localizable, como bromea con él. Para su horror y consternación, cuando él muere su primera reacción es expresar el alivio cruel de que «ya nunca se despertaría una noche para encontrarse siendo asesinada por él» (497). Más allá de sus miedos, Mary es una mujer sensible y, como tal, se apiada de Frank, a quien siempre ve como un alma perdida haciendo penitencia por el desastre que lo golpeó en su juventud más que por el asesinato. Mary se obliga a recordar que el Frank con el que tiene conversaciones constantes en su cabeza no es el Frank real, sino su propia versión, el hombre para el que está construyendo «Un mundo en el que te diste un respiro, y perdonaste a todos los demás nuestros pecados, y también te

perdonaste a ti mismo» (283). La extrañeza de su vínculo es más notable en las incómodas escenas en las que Mary y Syrine coinciden, ya que su especial amistad no es nada sencilla de explicar.

Le pregunté a Robinson en una conversación por correo electrónico (en septiembre de 2023) si había eliminado a Frank para dejarle más espacio a Art Nolan, el interés romántico de Mary, y me respondió que los personajes de ficción están sujetos a los mismos eventos arbitrarios que las personas de la vida real. Frank, por lo tanto, simplemente muere. Como Mary le dice a Frank cuando se entera de que sufre un cáncer terminal, «has tenido muy mala suerte» (462). Como lectora, sin embargo, me resisto a aceptar su muerte sobre todo porque Robinson le da a Frank muy poco tiempo para disfrutar de su libertad y compensar esa mala suerte. Después de haber disfrutado de una excursión a las montañas a solas, Frank invita a Mary a hacer una excursión juntos, la primera ocasión en la que se encuentran como personas libres después de su encarcelamiento. Al final de este viaje, Frank cae de bruces, la primera señal de que su tumor cerebral avanza rápido. Mary pronto se encuentra pasando la mayor parte de su tiempo en el hospicio con Frank, unos meses condicionados además por el doloroso recuerdo de su esposo Martin, quien también murió de cáncer, con solo veintiocho años y tras solo cinco años de matrimonio.

Dado que Frank es el catalizador y no un obstáculo en la relación romántica entre Mary y Art Nolan, uno de sus amigos y cuidadores, no hay razón real para poner fin a su presencia en la novela. Como lectora, desearía que Frank May hubiera sobrevivido, no solo por resarcirlo de sus muchas desgracias, o porque podría haber disfrutado de la amistad de Mary, tal vez incluso volver con Syrine, sino también porque se echa de menos un encuentro entre él y Badim. Es posible que Badim no sacara provecho alguno de una conversación con Frank, que para Badim es solo el loco que una vez secuestró a Mary y que ella visita en prisión durante muchos años por razones incomprensibles, pero Frank sí podría haber encontrado en Badim la confirmación de que la violencia política que exigió de Mary la noche en que la secuestró ha permitido que el Ministerio progrese. Ese era su objetivo después de la catástrofe y, aunque los métodos son desatinados, es Badim quien lo cumple.

Ecoterrorismo y masculinidad: Badim, el hermano en la sombra de Frank

A los lectores de *Ministerio* puede sorprenderles que centre la mitad de mi análisis en Badim Bahadur, ya que es un personaje secundario menor, de mucha menos relevancia que Frank. Sin embargo, como estoy argumentando, Badim tiene similar importancia en el esquema retórico de la novela, ya que implementa en la práctica las políticas terroristas que Frank reclama. Una lección que Robinson enseña, así pues, es que la importancia de la protagonista (Mary) y su antagonista (Frank) es relativa, no solo porque pocos capítulos tratan de su

amistad, sino también porque las acciones de fondo que son fundamentales en la trama están controladas por Badim, o eso debemos inferir⁴.

Antes de ofrecer una lectura de las escenas asociadas a Badim, deseo considerar las dudas que puede suscitar el vínculo implícito entre él y Frank, y la conexión entre la masculinidad y el terrorismo o, más bien, el ecoterrorismo. Con respecto a la primera pregunta, tengo algunas dudas sobre la conveniencia de dejar la violencia política en manos de un hombre de color (el padre de Badim es indio y su madre nepalí), cuando los problemas que necesita resolver han sido causados por una élite de hombres mayoritariamente blancos. Es un dilema difícil de resolver: por un lado, Robinson evita el síndrome del salvador blanco, pero, por otro lado, el papel de Badim como coordinador del ala criminal del Ministerio es más prominente en la novela que su papel como jefe de Gabinete. Mis dudas se refieren a si este doble papel es productivo en términos de promover el principio de que los hombres de color deben desempeñar un papel clave para detener el cambio climático, mientras que los hombres blancos deben dar un paso atrás en la solución de la situación catastrófica a la que tanto han contribuido y cederles el poder.

La líder de los Hijos de Kali es una mujer india, y habría sido sin duda muy interesante enfrentarla con Mary. Sin embargo, es Badim quien reclama la autoridad sobre esta mujer, acción que de alguna manera empaña su potencial como líder político. Cuando ella se resiste a obedecer su mandato de que deje de matar a «los malvados» porque entonces «te conviertes en uno de ellos» (390), y de todos modos siempre encuentran reemplazos, él apenas puede contener su ira; cuando uno de los hombres de su banda terrorista insiste en que solo escucharán a su líder, Badim declara con firmeza «Yo soy Kali» (390). «De repente», reflexiona Badim, «sintió el enorme peso de estas palabras, su verdad. Le clavaron la mirada y vieron que lo aplastaba. La Guerra por la Tierra había durado años, tenía las manos ensangrentadas hasta los codos. Por un momento no pudo hablar; y no había nada más que decir» (390). Cuando Mary se jubila, a la edad de setenta y cinco años, y Badim es nombrado nuevo jefe del Ministerio, él declara su aprecio por la fe que ella deposita en él y se lamenta de no tener ningún colaborador en quien pueda confiar de pleno para hacer el «trabajo sucio» (546). La confianza de Mary, no obstante, no es de necesidad una característica positiva de su relación, sino una concesión que hace al tipo de criminalidad supuestamente necesaria que Badim considera imprescindible.

Como parte de mi diferenciación habitual entre patriarcado y masculinidad, señalaré que hay dos discursos paralelos sobre los hombres y la

⁴ En mi intercambio de mensajes electrónicos con Robinson (7 octubre 2023), me comentó que un lector le había indicado que Badim es muy probablemente responsable de los ataques contra el Ministerio, que obligan a las autoridades suizas a protegerlo. El autor encontró la sugerencia convincente.

naturaleza, las masculinidades y el cambio climático. La masculinidad hegemónica patriarcal es responsable del cambio climático antropogénico porque su discurso de apoyo al constante progreso tecnocientífico ha ignorado sus consecuencias para el planeta, tanto en el ámbito capitalista como en otros como el comunismo. Este es el pensamiento feminista estándar, que apoyo plenamente, aunque puede ser confuso si no se distingue entre patriarcado y masculinidad. Bob Pease, por ejemplo, afirma que «los hombres deben cargar con la mayor responsabilidad de hacer frente a los desastres ambientales porque son en gran parte responsables de perpetrarlos», solo para complementar esta declaración con una advertencia: «Debemos tener cuidado, sin embargo, de no ver el poder y el dominio de los hombres como un reflejo de algún tipo de esencia dentro de los varones que es universal e inmutable» (26). Para empezar, tanto el patriarcado como la masculinidad están sujetos a cambios históricos; el grado de poder individual de los hombres es siempre variable. Lo que es transparente es que los hombres patriarcales que más ansían acumular poder son las personas que hacen el mayor daño al planeta. Son los narcisistas que, como Mary piensa, «se enojan mucho cuando les quitan sus privilegios y su sentido del derecho a hacer su voluntad» (MF 298). Por esa razón, como argumenta Nagel, siempre que el cambio climático y el género se debaten juntos, es importante destacar cómo «las habilidades negociadoras de las mujeres y sus conocimientos sobre las dimensiones humanas del cambio climático pueden fortalecer el trabajo de sus colaboradores en la formulación de nuevas políticas y el de los científicos» (4), siempre teniendo cuidado de no convertir el cambio climático en un problema de mujeres. Como añade Nagel, «el papel de los hombres en la causa, comprensión y control del cambio climático» (4) debe ser denunciado y debatido. Esto es tan importante como promover una masculinidad antipatriarcal y solidaria que se oponga a la explotación desaforada del planeta y que valore la capacidad de proteger la naturaleza y el bienestar humano como una característica importante de la masculinidad.

En la introducción a su volumen *Ecomasculinities: Negotiating Male Gender Identity in US Fiction*, Cenamor y Brandt describen cómo en los últimos años, los académicos tanto hombres como mujeres «han cuestionado la comprensión esencialista de la relación entre los hombres y la naturaleza al demostrar cómo los hombres pueden cuidar de la naturaleza y desarrollar una relación más igualitaria y menos biofóbica con ella» (viii). Lo sorprendente de esta afirmación es que el discurso masculino a favor de venerar la naturaleza y en contra de los terribles efectos de la Revolución Industrial lleva en activo más de doscientos años, desde la aparición del Romanticismo, pasando por una renovación importante en la década de 1960 con el movimiento hippie. Podría decirse que la acometida feminista contra la masculinidad patriarcal destructora del planeta, que es absolutamente necesaria, ha debilitado este otro discurso masculino alternativo, que ahora está experimentando un proceso de lenta

reconstrucción. Es muy significativo en este sentido que el icono actual del activismo contra el cambio climático sea una mujer joven (blanca), Greta Thunberg, y no un hombre de color similar a Badim.

En *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*, que sigue siendo hoy el volumen más relevante para entender los vínculos entre los conceptos presentes en el título, Braudy sostiene que el terrorismo moderno (posterior a la década de 1960) «se parece más al asesinato que a la guerra» (545), a pesar de que la mayoría de los terroristas se autoperciben como guerreros y luchadores por la libertad. Escribiendo justo después del 11S, Braudy se preocupa por cómo el terrorismo radical islámico había plantado cara con esa atrocidad a la masculinidad estadounidense progresista desde una posición masculinista ultraconservadora. La respuesta del presidente Bush, la irracional invasión en 2003 del Iraq de Sadam Husein, quien nada tuvo que ver con los atentados, y la autorización por parte del presidente Obama del asesinato en 2011 de Osama Bin Laden, el autor intelectual del 11S, fueron actos de remasculinización que, además, presentaron al Gobierno de Estados Unidos como una organización capaz de llevar a cabo sus propias políticas terroristas de Estado. En este sentido, es importante señalar que el presidente George W. Bush obtuvo una victoria muy estrecha (suponiendo que fuera legítima) en el año 2000 sobre el vicepresidente Al Gore, privando así a Estados Unidos del primer presidente activista contra el cambio climático.

Tras el fin del terrorismo nacionalista europeo en Irlanda con el IRA (en 1998), y en el País Vasco con ETA (en 2010), el terrorismo invade ahora las zonas desfavorecidas del planeta. Asaka advierte que «el cambio climático agrava la vulnerabilidad social existente, lo que permite/impulsa el terrorismo. Por otro lado, el cambio climático alimenta el terrorismo y viceversa a través de una relación compleja caracterizada por bucles de retroalimentación» (90). Por estas razones recomienda prestar atención a las naciones que tienen «una historia de actividades terroristas, como Estados Unidos, Nigeria, Kenia, Pakistán y Somalia, entre otras» (90), y aquellas en las que la xenofobia relacionada con la migración está creciendo, como «la región del Sahel, América Central y los países del Mediterráneo» (90). Asaka advierte además que el cambio climático, «al actuar como un multiplicador de amenazas, solo empeorará las cosas» (90).

El terrorismo, tal como lo abordan Braudy y Asaka, consiste en ataques contra personas vistas como enemigos privilegiados y es, indiscutiblemente, una forma violenta de autoempoderamiento masculino en la que participan muy pocas mujeres, en especial en las áreas en las que los regímenes patriarcales mantienen a las mujeres segregadas. La peculiaridad del ecoterrorismo es que emana del activismo por los derechos civiles, contando con una participación más habitual de las mujeres y centrándose en el frente doméstico. La mayoría de

las organizaciones ecoterroristas, como el Frente de Liberación de la Tierra⁵, tienen una membresía considerable en los EE. UU. y actúan en esta nación y en Canadá. Esta es la razón por la que, como organización ecoterrorista, los Hijos de Kali y otras bandas similares mencionadas en la novela de Robinson son tan peculiares. La banda surge en la India, en un momento en que la nación está dando pasos gigantescos para resolver el cambio climático, y arremete contra individuos occidentales en su mayoría privilegiados, combinando el terrorismo internacional tradicional con las estrategias del ecoterrorismo interno de Estados Unidos.

Milner y Burgman señalan que los protagonistas masculinos de la trilogía *Ciencia en la Capital* —Frank Vanderwal, «un biomatemático y montañero californiano» y el senador (más tarde presidente) Phil Chase, «una amalgama idealizada de un Al Gore que logró ser elegido y un Barack Obama que logró hacer las cosas» (65)—, son «plausibles y atractivos» (65) para los lectores estadounidenses, pero mucho menos para los lectores de otras naciones, lo que explica la falta de traducciones de la trilogía. Especularé que el propio Robinson puede haberse cansado de sus protagonistas estadounidenses, lo que además explicaría la profunda aversión de Frank por su país de origen, y el papel pasivo o más bien inexistente de los EE. UU. en *El Ministerio*. Robinson puede estar explorando con Badim alternativas al salvador blanco, como he argumentado, pero se enfrenta a un dilema irresoluble: se valora al alza privar a los hombres blancos de protagonismo, pero es difícil para los autores blancos poner en primer plano a los hombres de color en su ficción, a menos que estén dispuestos a enfrentarse a las críticas por motivos raciales y de apropiación cultural.

El interés de Robinson por Badim es manifiesto, aunque se exprese en pocas escenas. De entrada, la novela proporciona mucha más información de fondo sobre Badim que sobre Frank, de cuya infancia y primera juventud solo sabemos que es nativo de Jacksonville, Florida, y que pasó un año en Glasgow, donde asistió a la escuela secundaria y se interesó por el teatro (elementos que indican su origen de clase media). Aunque nació en Nepal y se crió en una pequeña aldea montañosa, Badim fue educado en Lucknow, la ciudad donde ocurre la traumática tragedia de Frank. Tras repasar los recuerdos del propio Badim de su infancia y juventud, Robinson subraya que, a lo largo de su notable carrera, Badim siempre ha mantenido la aspereza masculina que adquirió en las calles. El niño Badim es un ladrón salvado de un futuro criminal por Fritz, un misionero alemán y el verdadero ‘salvador blanco’ en el texto, para ser educado en la escuela Montessori de Lucknow City (Robinson incluso señala que esta es

⁵ Recomiendo encarecidamente el documental de Marshall Curry *If a Tree Falls: A Story of the Earth Liberation Front* (2011), que narra la trayectoria del activista Daniel G. McGowan y el ELF, desde sus primeros ataques en 1996 hasta su controvertido arresto por el Departamento de Justicia en 2005 y su posterior condena.

la «escuela más grande del mundo, ganadora de un Premio de la Paz de la UNESCO», 387). Fritz es escéptico sobre el «comportamiento bronco» del niño Badim (387) y este recuerda que a pesar de las «muchas alegrías de Lucknow, no había descontinuado las costumbres de su infancia nepalí, no podía recordar por qué» (387). Esta actitud rebelde cesa tras trasladarse Badim a Delhi donde empieza su carrera trabajando para los gobiernos de la India y Nepal, y para Interpol, entre cuyas filas Mary lo recluta. Este «hombre pequeño y moreno, muy inteligente, muy tranquilo» que había «visto mucho» (109) como reflexiona Mary, mantiene su aspereza callejera toda su vida. Como le dice a la líder de los Hijos de Kali al verse en Lucknow: «Crecí aquí en este vecindario, cuando era mucho más difícil de lo que es ahora» (390). Mary ve en sus ojos al final de la conversación en la que él se queja (como Frank) de que la justicia no está funcionando, una mirada «distante, intensa, calculadora, fría» que «la hizo temblar» (35).

Badim se queja a Mary de que «Lo que estamos haciendo con este Ministerio, te digo que no es suficiente» (34). Sus palabras hallan eco más tarde en la tensa conversación entre Frank y la cautiva Mary, cuando él protesta que las demandas judiciales, sanciones, campañas publicitarias y la determinación de ella de «trabajar dentro de la ley» (99) son insuficientes:

«Pero no está funcionando lo bastante rápido». Trató de recomponerse. «Si te tomaras tu trabajo en serio, estarías procurando hacer que el cambio suceda más rápido. Algunas cosas pueden ir en contra de la ley, pero en ese caso *la ley está mal*. Creo que el principio se estableció en Nuremberg: haces mal al obedecer órdenes que están mal». (99, énfasis original)

De hecho, el grupo criminal que gestiona Badim en el Ministerio y los grupos ecoterroristas a los que ayuda en secreto ya están acelerando el ritmo del cambio político, mientras que el nuevo estilo enérgico de negociación internacional que Mary emplea tras su secuestro despeja el camino para mejorar la legislación, como exige Frank. Mary deja un Ministerio fortalecido en manos de Badim, un hombre claramente antipatriarcal y al tiempo muy capaz de usar la violencia pero que, con suerte, ya no sentirá la necesidad de ser Kali una vez que herede su cargo. O eso espera ella.

Conclusión

En *El Ministerio del Futuro* Kim Stanley Robinson coloca a una mujer en el centro de una historia relativamente utópica sobre cómo salvar el mundo por el bien de los humanos que aún no han nacido. La aversión feminista de Mary hacia las «cerca de quinientas personas (...) hombres, en su mayor parte» (30) que toman la mayoría de las decisiones ejecutivas en la Tierra, es obvia. Ella «no se

hacía ilusiones de que una agobiada burócrata de mediana edad de una organización internacional apática y desdentada» pueda ser para estos hombres «a menudo bastante repugnantes» (240) una figura que inspire respeto, pero los soporta con su feroz «desprecio irlandés» (240) porque «había un propósito superior que perseguir» (240).

Que el feminismo de Mary (y el de Robinson) es antipatriarcal, pero no androfóbico se demuestra con su amistad con Frank y su colaboración con Badim. Ellos la acosan y la asustan, pero a través de estos dos hombres extrañamente complementarios, Robinson obliga a Mary y a sus lectores a considerar el papel de la violencia política, y si el lado oscuro de los hombres buenos puede ser utilizado en apoyo de la justicia. Mary elige para ser su amante a Art Nolan, definido como un buen tipo por Frank porque, según se da a entender, no le gusta la violencia. Frank y Badim son, desde esa perspectiva, malos hombres, aunque son antihéroes en lugar de villanos. Con ellos, Robinson nos dice que el cambio climático, una consecuencia de los excesos patriarcales, está sumiendo a los hombres antipatriarcales en la desesperación, y por ello las soluciones que ofrecen solo pueden ser desesperadas —al menos hasta que nuestra visión colectiva del futuro se vuelva más esperanzadora y por fin pongamos en marcha los planes de futuro que tanto se necesitan.

CONCLUSIÓN

Empecé con esperanza y termino con esperanza. Vivimos en tiempos oscuros, con el fascismo una vez más empoderado en las instituciones políticas, la sociedad, los medios de comunicación y las redes sociales. Como mujer de cincuenta y muchos años, este es el primer año de mi vida en el que me preocupa que las mujeres de las generaciones posteriores puedan perder derechos ganados con tanto esfuerzo, y que la oscura fantasía de Margaret Atwood en *El cuento de la criada* pronto se convierta en realidad. Por eso creo que es muy importante pedir a los escritores masculinos de ciencia ficción, como hago aquí, que imaginen futuros antifascistas y antipatriarcales en que los hombres estén satisfechos con sus masculinidades, rechazando cualquier solución política y todo régimen económico que pasen por la dominación y la acumulación injusta de poder.

Las novelas analizadas indican que los hombres que escriben ciencia ficción hoy en día son conscientes de los mecanismos de opresión patriarcal y a menudo los critican. Los autores no tienen una agenda común porque los hombres en general no están unidos por el mismo espíritu utópico que mantiene a las mujeres feministas constantemente alerta contra la opresión patriarcal. Sin embargo, aunque los hombres antipatriarcales no tengan planes para un futuro colectivo mejor, esto no significa que sean indiferentes a cómo se desarrolla el futuro, comenzando por nuestro presente. Curiosamente, hay un gran aumento de confianza en las capacidades de las mujeres; a menudo ellas resuelven los problemas que hostigan a planetas enteros, ya sean la Tierra u otros, desde la novela de Robert Charles Wilson *Los Cronolitos* a la de Kim Stanley Robinson *El Ministerio del Futuro*, pasando por la trilogía *Luna* de Ian McDonald. Los personajes femeninos que representan las posiciones profeministas y antipatriarcales de los autores son muy críticos con el desastre que han causado los hombres que abusan del poder, desde la Naomi Nagata de James S.A. Corey hasta la Ajewen Cheris de Yoon Ha Lee, pasando por la Jane Sagan de John Scalzi.

En este largo tiempo dedicado a la lectura de ciencia ficción escrita por hombres, no me he encontrado con machos estereotipados. Podría parecer que el Takeshi Kovacs de Richard K. Morgan corresponde a esta descripción, pero detrás de toda la violencia que desata, hay una rabia constante contra la explotación de cualquier tipo, aunque Kovacs puede tener dificultades para ver cómo él mismo es explotado como hombre. Al John Perry de Scalzi no le cuesta tanto percibir su propia explotación y comprender que la Unión Colonial no es

Conclusión

sino una red de acosadores imperialistas. El general Jedao, el no-muerto de Lee, también necesita tiempo, pero al fin ve la luz y contribuye a la caída del régimen patriarcal que primero lo usó como héroe militar y luego abusó de él como el villano que nunca fue. El Vatuéil de Banks pasa por un proceso similar, aunque en su caso sí fue en el pasado un terrible monstruo moral que necesita siglos para adoptar una postura moral sólida.

Ha sido difícil disimular mi desprecio por algunos personajes masculinos, vertido aquí sin ambages contra el Wade Watts de Ernest Cline. Entre los autores de los que he hablado, Cline parece ser el menos sofisticado (aunque también he utilizado esa crítica contra Scalzi, que es mucho más inteligente). Cline no entiende por qué el curso de empoderamiento maniaco en el que cae Wade, en especial al final de *Ready Player Two*, es tan obsceno. La degradación de Wade constituye un ejemplo de lo que los autores de ciencia ficción nunca deberían proponer para sus protagonistas. En otras novelas, en los que los autores hacen poco por caracterizar a sus protagonistas masculinos como seres humanos completos, como ocurre con el Mark Watney de Andy Weir en *El marciano*, ocurre un pequeño milagro y el personaje cobra vida, y es incluso simpático, mucho más allá de lo que Cline consigue con el insufrible Watts. Neal Stephenson también es culpable de que le guste demasiado su protagonista Dodge, pero, al menos, este hombre maduro tiene un pasado que lo hace interesante. Delany, a quien le gustan inmensamente Eric y Shit como ejemplos de hombres libres a los que no les importan las reglas, inventa todo un futuro para ellos solo para colocarlo en un segundo plano y así afirmar que la vida humana ordinaria y feliz es todo lo que debería importar en la ciencia ficción.

Me parece más representativa la ciencia ficción contemporánea en la que los autores masculinos mantienen una cierta distancia recelosa con sus personajes principales. Robert Charles Wilson no disimula la presentación de Scotty Warden como un padre y esposo irresponsable en *Los Cronolitos*. Ty Franck y Daniel Abraham dedican nueve novelas a comunicar la idea de que su héroe James Holden ha cometido demasiados errores para ser perdonado y recompensado con una vida feliz, por lo que lo sacrifican sin homenaje alguno. Colson Whitehead a menudo estudia a Mark Spitz como si fuera un espécimen de joven deprimido en lugar de alguien que le importa, por eso lo deja varado en una calle de Nueva York llena de zombis, a ver si puede salvarse. Ian McDonald no deja a Lucas Corta varado en la Luna, pero desempodera por completo a este hombre ambicioso a través de su no menos ambiciosa hermana, quien lo jubila y lo envía de regreso a casa para por fin ser un buen padre, si es que puede.

Me han desconcertado en especial las novelas en las que los autores someten a tragedias atroces a personajes masculinos interesantes, con el pretexto de que buscan algún tipo de redención para ellos o porque están más allá de cualquier ayuda. Daniel H. Wilson muestra una extraña animosidad contra sus personajes masculinos indígenas, que habría sido criticada con saña si él

Conclusión

mismo no fuera indígena. El soldado cheroki Lark Nube de Hierro queda atrapado por un horrible parásito espinal controlado por la IA Archos que resulta en la putrefacción progresiva de su carne hasta que se convierte en una criatura robótica. Aún menos explicable es la aversión de Tade Thompson por su amable y dócil Kaaro, un hombre que es menospreciado sin cesar por sus colaboradoras femeninas más cercanas sin ninguna objeción por parte del autor, o de Aminata, la mujer que lo ama. Y casi discuto por correo electrónico con el infinitamente paciente y amable Kim Stanley Robinson cuando me contó que su decisión de que Frank May muriera de cáncer en *El Ministerio del Futuro* no es un ataque personal contra este desafortunado hombre, sino parte de la aleatoriedad de la vida. Mi duelo fue tan intenso que empecé sin darme cuenta uno de los mensajes al autor escribiendo 'Dear Frank'.

Concluyo que los personajes masculinos casi nunca son diseñados en la ciencia ficción por los autores aquí analizados para ser idealizados, sin importar lo constante que es la presencia del discurso sobre el heroísmo, sino para ser expuestos sin escrúpulos a la mirada crítica del autor, los otros personajes y el lector. Encuentro en esta actitud una sana intención de dismantelar cualquier mística masculina que aún perdure para reemplazarla con un enfoque mucho más realista sobre la masculinidad. Los hombres unidimensionales de la Edad de Oro de la ciencia ficción se han ido, sustituidos por hombres mucho más vulnerables con defectos menores o mayores, que cometen errores, luchan por sobrevivir en un universo hostil y tratan de mantenerse cuerdos y de funcionar como buenos hombres. Esta representación más cercana y realista de los hombres a veces va demasiado lejos en su cándido examen de la masculinidad, pero los autores se están esforzando por construir personajes masculinos más abiertos a las emociones propias y ajenas, más sinceros acerca de sus defectos, menos ególatras y agresivos. Tal vez un conjunto diferente de novelas de ciencia ficción podría llevar a una conclusión diferente, aunque lo dudo.

El mejor futuro para los hombres, y para toda la humanidad, pasa por un autoexamen honesto y sincero, y creo firmemente que los diecisiete autores aquí analizados (o casi todos) trabajan con gran ahínco en esa dirección positiva, por lo que les doy las gracias sin dejar de pedir que hagan mucho más. Espero que ellos u otros autores encuentren el impulso para hacer nuevos planes para un futuro mucho más brillante, disipando con el uso de la mejor ciencia ficción posible los nubarrones amenazadores que el patriarcado está usando para aterrorizarnos y someternos a su odiosa dominación.

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN. La agenda inexistente

- Attebery, Brian. *Decoding Gender in Science Fiction*. Routledge, 2002.
- Bruzzi, Stella. *Men's Cinema: Masculinity and Mise-en-scène in Hollywood*. Edinburgh UP, 2013.
- Butler, Judith. *Who's Afraid of Gender?* Allen Lane, 2024. [¿Quién teme al género?, trad. Alicia Martorell Linares, Paidós, 2024].
- _____. *Gender Trouble*. Routledge, 1990. [El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad, trad. María Antonia Muñoz García, Paidós, 2023].
- Connell, R.W. *Masculinities*. Polity Press, 2006 (1995). [Masculinidades, trad. Irene María Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003].
- Crenshaw, Kimberlé W. *On Intersectionality: Essential Writings*. The New Press, 2017.
- Hay, Jonathan. *Science Fiction and Posthumanism in the Anthropocene*. Bloomsbury, 2024.
- Kimmel, Michael S. *The Gendered Society*. Oxford UP, 2007.
- Martín, Sara. «Decoding Masculinity in 21st Century Science Fiction by Men: Two Case Studies in Reconceptualizing Patriarchy». *The Routledge Companion to Gender and Science Fiction*, Lisa Yaszek, Sonja Fritzsche, Keren Omry, y Wendy Gay Pearson (eds.). Routledge, 2023. 87–94.
- _____. «In the Shadow of the Culture: The Ethics of Intervention, AI Rights, and Utopia in Iain M. Banks's *The Algebraist*». *Extrapolation* 62.2 (2021): 181–97.
- _____. *Representations of Masculinity in Literature and Film: Focus on Men*. Cambridge Scholars Publishers, 2020b. [Mirando de cerca a los hombres: masculinidades en la literatura y el cine, Universitat Autònoma de Barcelona, 2024. E-book <https://ddd.uab.cat/record/300678>].
- _____. *Masculinity and Patriarchal Villainy in British Fiction: From Hitler to Voldemort*. Routledge, 2020a. [De Hitler a Voldemort: retrato del villano, trad. Sara Martín Alegre, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023].
- _____. «Facing Xenocidal Guilt: Atypical Masculinity in Orson Scott Card's *Ender's Saga*». *Alternative Masculinities for a Changing World*, Àngels Carabí y Josep Maria Armengol (eds.). Palgrave MacMillan, 2014. 145–57.
- Messerschmidt, James W. *Hegemonic Masculinity: Formulation, Reformulation, and Amplification*. Rowman & Littlefield, 2018.
- Pedrolo, Manuel de. *Typescript of the Second Origin*. Trad. Sara Martín. Wesleyan UP, 2018.
- Pitts, Michael. «Complicating the Super Men: Evolving Masculinities in US-American Science Fiction». *The Routledge Companion to Gender and*

- Science Fiction*, Lisa Yaszek, Sonja Fritzsche, Keren Omry y Wendy Gay Pearson (eds.). Routledge, 2023. 358–64.
- _____. *Alternative Masculinities in Feminist Speculative Fiction: A New Man*. Lexington Books, 2021.
- Roberts, David; Andrew Milner y Peter Murphy. *Science Fiction and Narrative Form*. Bloomsbury, 2023.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*, ed. Gerry Canavan. Peter Lang, 2016 (1979). [*Metamorfosis de la ciencia ficción: sobre la poética y la historia de un género literario*, trad. Federico Patán López, Edivisión, 1984].
- Thomas, P.L. «A Case for SF and Speculative Fiction: An Introductory Consideration». *Science Fiction and Speculative Fiction*, P.L. Thomas (ed.). Sense, 2013. 15–34.

CAPÍTULO 1. Cómo detener el patriarcado futuro: *Los Cronolitos* de Robert Charles Wilson

- Bell, Macalester. «Against Simple Removal: A Defence of Defacement as a Response to Racist Monuments». *Journal of Applied Philosophy* 39.5 (2022): 778–92, <https://doi.org/10.1111/japp.12525>.
- Braudy, Leo. *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*. Vintage, 2005 (2003).
- Gevers, Nick. «*The Chronoliths*». *SF Site* 2001, <https://www.sfsite.com/10b/cl114.htm>.
- Inverarity. «Book Review: *The Chronoliths*, by Robert Charles Wilson». *Inverarity Is Not a Scottish Village* 8 abril 2012, <https://inverarity.livejournal.com/136222.html>.
- Isto, Raino. «In the Valley of the Time Tombs: Monumentality, Temporality, and History in Science Fiction». *Science Fiction Studies* 46.3 #139 (noviembre 2019): 490–510. <http://dx.doi.org/10.5621/sciefictstud.46.3.0490>.
- Jesse. «Review of *The Chronoliths* by Robert Charles Wilson». *Speculiction* 1 agosto 2015, <https://speculiction.blogspot.com/2015/08/review-of-chronoliths-by-robert-charles.html>.
- Lalumière, Claude. «Avoiding Disaster». *January Magazine* octubre 2001, <https://www.januarymagazine.com/SFF/chronoliths.html>.
- Mohdin, Aamna y Rhi Storer. «The Reckoning: The Toppling of Monuments to Slavery in the UK». *The Guardian* 21 enero 2021, <https://www.theguardian.com/uk-news/2021/jan/29/the-reckoning-the-toppling-of-monuments-to-slavery-in-the-uk>.
- Murphy, Graham J. «The Affinity for Utopia: Erecting Walls and Building Bridges in Robert Charles Wilson's *The Affinities*». *Canadian Science Fiction, Fantasy, and Horror: Bridging the Solitudes*, Amy J. Ransom y Dominick Grace (eds.). Palgrave Macmillan, 2019. 83–100.
- _____. «Higher Verisimilitude and the Weirdness of the Universe: An Interview with Robert Charles Wilson». *Journal of the Fantastic in the Arts* 20.2 (76) (2009): 210–20.

- _____. «The Profession of Science Fiction, 61: Ideas and Inhabitations: Graham J. Murphy Interviews Robert Charles Wilson». *Foundation* 34.94 (2005): 5–12.
- _____. «Temporal Inoculation in Greg Egan's 'The Hundred-Light-Year Diary' and Robert Charles Wilson's *The Chronoliths*». *Foundation* 33.91 (2004): 72–80.
- Murphy, Peter. «Epic Science Fiction». *Science Fiction and Narrative Form*. David Roberts, Andrew Milner y Peter Murphy. Bloomsbury, 2023. 123–89.
- Pearson, Wendy Gay. «Speculative Fiction and Queer Theory». *Communication* 19 octubre 2022, <https://oxfordre.com/communication/display/10.1093/acrefore/9780190228613.001.0001/acrefore-9780190228613-e-1214>.
- _____. «Alien Cryptographies: The View from Queer (1999)». *Queer Universes: Sexualities and Science Fiction*, Wendy Gay Pearson et al. (eds.). Liverpool UP, 2008. 14–38.
- Platt, Verity. «Why People Are Toppling Monuments to Racism». *Scientific American* 3 July 2020, <https://www.scientificamerican.com/article/why-people-are-toppling-monuments-to-racism/>.
- «Robert Charles Wilson: Alternating Worlds». *Locus* 50.4(507) (abril 2003): 84–86.
- Skardal, Ryan. «*The Chronoliths*: Monoliths from the future». *Fantasy Literature* 16 marzo 2015, <https://fantasyliterature.com/reviews/the-chronoliths/>.
- Wagner, Thomas M. «*The Chronoliths*». *SF Reviews* 2002, <http://www.sfreviews.net/chronoliths.html>.
- Walton, Jo. «Monuments from the Future: Robert Charles Wilson's *The Chronoliths*». *Tor.com* 27 septiembre 2010, <https://www.tor.com/2010/09/27/monuments-from-the-future-robert-charles-wilsons-the-chronoliths/>.
- Wilson, Robert Charles. *The Chronoliths*. Tor, 2001. [Los cronolitos, trad. Isabel Merino Bodes, La factoría de las ideas, 2002]

CAPÍTULO 2. La ciencia ficción *queer* y la búsqueda de la felicidad: *Lust* de Geoff Ryman y *Through the Valley of the Nest of Spiders* de Samuel R. Delany

- Bellin, Roger. «Pornotopia». *LA Review of Books* 21 mayo 2012, <https://lareviewofbooks.org/article/pornotopia/>.
- Bontano, Hedley. «*Through the Valley of the Nest of Spiders*, by Samuel R. Delany». *Lambda Literary Review* 26 junio 2012, <https://lambdaliterary.org/2012/06/through-the-valley-of-the-nest-of-spiders-by-samuel-r-delany/>.
- Calvin, Ritch. «Mundane SF 101». *SFRA review* 289 (verano 2009): 14–16, <https://digitalcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1123&context=sfra>.
- Delany, Samuel R. *Through the Valley of the Nest of Spiders*. Amazon, 2019 (2012).

- _____. «Some Presumptuous Approaches to Science Fiction». *Starboard Wine: More Notes on the Language of Science Fiction*. Matthew Cheney (ed.). Wesleyan UP, 2012. 64–73.
- _____. «On the Unspeakable». *Shorter Views: Queer Thoughts & the Politics of the Paraliterary*. Wesleyan UP, 2000. 58–66.
- DiFilippo, Paul. «Paul Di Filippo Reviews Samuel R. Delany». *Locus Magazine* 22 abril 2012, <https://locusmag.com/2012/04/paul-di-filippo-reviews-samuel-r-delany/>.
- Freedman, Carl. «A Conversation with Samuel R. Delany about Sex, Gender, Race, Writing-and Science Fiction». *Afro-Future Females: Black Writers Chart Science Fiction's Newest New-Wave Trajectory*, Marleen S. Barr (ed.). Ohio State UP, 2008. 191–235.
- Goto, Hiromi. «An Email Conversation with Geoff Ryman». *Extrapolation* 49.2 (2008): 195–210.
- Griffiths, Timothy M. «Queer.Black Politics, Queer.Black Communities: Touching the Utopian Frame in Delany's *Through the Valley of the Nest of Spiders*». *African American Review* 48.3 (2015): 305–17. <http://10.1353/afa.2015.0026>.
- Knabe, Susan. «History and AIDS in *Was* and *Angels in America*». *Extrapolation* 49.2 (2008): 214–239. http://works.bepress.com/susan_knabe/5/.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Editions du Seuil, 1980. [Poderes de la perversión, trad. Nicolás Rosa, Siglo XXI, 2006].
- Lindow, Sandra. «Addiction, Morality and Marriage in Geoff Ryman's *Lust*». *Foundation* 40.113 (2011): 10–19.
- McCleese, Nicole. «Queer Futures and the Anxiety of Anticipation: Literary Masochism in Delany». *African American Review* 48.3 (2015): 359–74.
- Pearson, Wendy Gay. «The Pervert's Guide to Geoff Ryman: Desire, Subjectivity and Identity in *Lust* and *Was*». *Extrapolation* 49.2 (2008): 284–308. <https://doi.org/10.3828/extr.2008.49.2.8>.
- Rosenberg, Jordana. «The Birth of Theory and the Long Shadow of the Dialectic». *PMLA* 130.3 (mayo 2015): 799–808. <https://doi.org/10.1632/pmla.2015.130.3.799>.
- Ryman, Geoff, et al., «The Mundane Manifesto». *SFGenics* 4 July 2013, <https://sfgenics.wordpress.com/2013/07/04/geoff-ryman-et-al-the-mundane-manifesto>.
- _____. «Introduction». *When It Changed: 'Real Science' Science Fiction*, Geoff Ryman (ed.). Carcanet Press, 2010. 1–4.
- _____. *Lust. No Harm Done*. Flamingo/HarperCollins, 2001.
- Shaviro, Steven. «*Through the Valley of the Nest of Spiders*». *The Pinocchio Theory* 25 mayo 2012, <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1050>.
- Wachter-Grene, Kirin. «'On the Unspeakable': Delany, Desire, and the Tactic of Transgression». *African American Review* 48.3 (2015): 333–43.
- Walton, Jo. «A Good Life: Samuel R. Delany's *Through the Valley of the Nest of Spiders*». *Reactor* 31 mayo 2012, <https://reactormag.com/a-good-life-samuel-r-delany-through-the-valley-of-the-nest-of-spiders/>.
- _____. «The Possibility of Knowing Yourself: Geoff Ryman's *Lust*». *Reactor* 21 abril 2010, <https://reactormag.com/the-possibility-of-knowing-yourself-geoff-rymans-lemglustlemg/>.

- Wermer-Colan, Alex. «Stonewall, Before and After: An Interview with Samuel R. Delany». *LA Review of Books* 6 julio 2019, <https://lareviewofbooks.org/article/stonewall-before-and-after-an-interview-with-samuel-r-delany/>.
- Zepke, Stephen. «Peace and Love (and Fuck) as the Foundation of the World: Spinoza's Ethics in Samuel Delany's *Through the Valley of the Nest of Spiders*». *Literature and the Encounter with Immanence*, Brynnar Swenson (ed.). Rodopi-Brill, 2017. 106–29.

CAPÍTULO 3. De cuerpo en cuerpo: la masculinidad espectral en la trilogía de Takeshi Kovacs de Richard K. Morgan

- Breu, Christopher. *Hard-Boiled Masculinities*. University of Minnesota Press, 2005.
- Bukatman, Scott. *Terminal Identity: The Virtual Subject in Postmodern Science Fiction*. Duke UP 1993.
- Empey, Julia A. «'Nothing Is What It Seems': Posthumanism and Late Capitalism in *Altered Carbon*». *Journal of Science & Popular Culture* 4.1 (abril 2021): 77–88. https://doi.org/10.1386/jspc_00026_1.
- Frelik, Pawel. «Woken Carbon: The Return of the Human in Richard K. Morgan's Takeshi Kovacs Trilogy». *Beyond Cyberpunk: New Critical Perspectives*, Graham J. Murphy y Sherryl Vint (eds.). Routledge, 2010. 173–90.
- Flood, Alison. «*Altered Carbon* Author Richard Morgan: 'There's no Limit to My Capacity for Violence'». *The Guardian* 13 febrero 2018, <https://www.theguardian.com/books/2018/feb/13/altered-carbon-author-richard-morgan-violence-netflix>.
- Grantham, Michael. *The Transhuman Antihero: Paradoxical Protagonists of Speculative Fiction from Mary Shelley to Richard Morgan*. McFarland, 2015.
- Hamdan, Shahizah Ismail. «Human Subjectivity and Technology in Richard Morgan's *Altered Carbon*». *3L* 17 (2011): 121–32.
- Harrison, Katherine. «Gender Resistance: Interrogating the 'Punk' in Cyberpunk». *Frontiers of Cyberspace*, Daniel Riha (ed.). Rodopi: 2012. 209–27.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. The University of Chicago Press, 1999.
- Humann, Heather Duerre. «The Embodiment of Law: *Altered Carbon* and *Six Wakes*». *Pólemos* 15.1 (2021): 37–47. <https://doi.org/10.1515/pol-2021-2001>.
- Jewels. «Richard Morgan: The New King of Cyberpunk Fiction». *Jive* 19 septiembre 2005, <https://web.archive.org/web/20071222141626/http://jivemagazine.com/article.php?pid=3718>.
- Martín, Sara. «Decoding Masculinity in 21st-Century Science Fiction by Men: Two Case Studies in Reconceptualizing Patriarchy». *The Routledge Companion to Gender and Science Fiction*, Lisa Yaszek et al. (eds.). Routledge, 2023. 87–94.

- _____. «The Antipatriarchal Male Monster as Limited (Anti)Hero in Richard K. Morgan's *Black Man/Thirteen*». *Science Fiction Studies* 44.1 [131] (marzo 2017): 84–103. <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.44.1.0084>.
- Morgan, Richard K. *Woken Furies*. Gollancz, 2005. [*Furias desatadas*, trad. Juanma Barranquero Ríos, Ediciones Gigamesh, 2022].
- _____. *Broken Angels*. Gollancz, 2003. [*Ángeles rotos*, trad. Juanma Barranquero Ríos, Ediciones Gigamesh, 2021].
- _____. *Altered Carbon*. Gollancz, 2002. [*Carbono modificado*, trad. Juanma Barranquero Ríos, Ediciones Gigamesh, 2020].
- Schwetman, John D. «Romanticism and the Cortical Stack: Cyberpunk Subjectivity in the Takeshi Kovacs Novels of Richard K. Morgan». *Pacific Coast Philology* 41 (2006): 124–40.
- Shaviro, Steven. «*Woken Furies*». *The Pinocchio Theory* 7 junio 2007, www.shaviro.com/Blog/?p=446.
- Silva, Sofia Matos. «Eternity Is Nothing But a Second: A Reflection». *Aging Experiments: Futures and Fantasies of Old Age*, João Paulo Guimarães (ed.). Transcript: 2023. 175–98.
- Wagner, Thomas M. «*Woken Furies*: Review». *SFF180* 2005, https://sff180.com/reviews/m/morgan/woken_furies.html.
- Wally, Johannes. «Narrative Conflict and Implied Value Conflict: An Analysis of Aspects of the Implied Worldview of Richard Morgan's *Altered Carbon* (2002) and Hanif Kureishi's *The Body* (2002)». *Anglia* 140.1 (marzo 2022): 71–92. <https://doi.org/10.1515/ang-2022-0005>.

CAPÍTULO 4. El hombre doméstico: la serie *La vieja guardia* de John Scalzi

- Armengol, Josep M. «Aging as Emasculation? Rethinking Aging Masculinities in Contemporary U.S. Fiction». *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 59.3 (2018): 355–67, <https://doi.org/10.1080/00111619.2017.1386157>.
- Blackmore, Tim. «War and Posthumanism». *War and American Literature*, Jennifer Haytock (ed.). Cambridge UP, 2021. 330–44.
- Cerny, Philip G. *Rethinking World Politics: A Theory of Transnational Neopluralism*. Oxford UP, 2010.
- Coontz, Stephanie. *Marriage a History: How Love Conquered Marriage*. Penguin, 2005.
- Falcus, Sarah y Maricel Oró-Piqueras. «Introduction». *Age and Ageing in Contemporary Speculative and Science Fiction*, Falcus, Sarah y Maricel Oró-Piqueras (eds.). Bloomsbury Academic, 2023. 1–8.
- Gleason, Christopher M. «The Surprising Political Evolution of American Polyamory». *Time (History)* 13 noviembre 2023, <https://time.com/6331379/polyamory-history/>.
- Grewell, Greg. «Colonizing the Universe: Science Fictions Then, Now, and in the (Imagined) Future». *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 55.2 (2001): 25–47.
- Kupperman, Karen Ordahl. «How [Not] to Run a Colony in the Distant Past and the Future». *History and Speculative Fiction*, John L. Hennessey (ed.). Palgrave Macmillan, 2024. 101–19.

- Lahti, Janne. «Settler Colonial Solutions to Settler Colonial Problems: Settler Cinemas and the Crisis of Colonization of Outer Space». *History and Speculative Fiction*, John L. Hennessey (ed.). Palgrave Macmillan, 2024. 65–81.
- Lampton, Christopher. «Stranger in a Strange Body: *Old Man's War* by John Scalzi». *52 Books 52, A Book Every Week or Not* 11 julio 2012, <http://52books52.wordpress.com/2012/07/11/stranger-in-a-strange-body-old-mans-war-by-john-scalzi/#comments>.
- Langer, Jessica. *Postcolonialism and Science Fiction*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Mateos-Aparicio Martín-Albo Ángel. «The Frontier Myth and Racial Politics». *The Postnational Fantasy: Essays on Postcolonialism, Cosmopolitics and Science Fiction*, Masood A. Raja, Jason W. Ellis y Swaralipi Nandi (eds). McFarland, 2011. 100–24.
- McGrath, Martin. «After Heinlein: Politics in Scalzi's *Old Man's War* Universe». *Welcome to my World...* 7 marzo 2011, <http://www.mmcgrath.co.uk/?p=1020>.
- Monk, Patricia. «The Future Imperfect of Conjugation: Images of Marriage in Science Fiction». *Mosaic* 17.2 (1984): 207–22.
- Peleg, Hila. «Smashing Expectations for Fun and Profit: Intertextuality and 'Rip-Off' in the Novels of John Scalzi». *Science Fiction Beyond Borders*, Shawn Edrei and Danielle Gurevitch (eds.). Cambridge Scholars Publishing, 2016. 165–78.
- Rieder, John. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Wesleyan UP, 2008.
- Scalzi, John. *The End of All Things*. Tor, 2015. [*El final de todas las cosas*, trad. Simón Saitó Navarro, Booket, 2024].
- _____. *The Human Division*. Tor, 2013. [*La humanidad dividida*, trad. Simón Saitó Navarro, Booket, 2024].
- _____. *Zoe's Tale*. Tor, 2009. [*La historia de Zoe*, trad. Rafel Marín Trechera, Minotauro, 2024].
- _____. *The Last Colony*. Tor, 2007. [*La colonia perdida*, trad. Rafel Marín Trechera, Minotauro, 2024].
- _____. *The Sagan Diary*. Subterrean Press, 2007.
- _____. *The Ghost Brigades*. Tor, 2006. [*Las Brigadas Fantasma*, trad. Miguel Antón Rodríguez, Minotauro, 2022].
- _____. *Old Man's War*. Tor, 2005. [*La vieja guardia*, trad. Rafael Marín Trechera, Minotauro, 2024].
- _____. «Lessons from Heinlein». *Whatever* 5 abril 2003, <https://whatever.scalzi.com/2003/04/05/lessons-from-heinlein/>.
- Smith, Cameron M. and Evan Davies. *Emigrating Beyond Earth Human Adaptation and Space Colonization*. Springer and Praxis, 2012.

CAPÍTULO 5. El soldado, el villano y el infierno: *Surface Detail* de Iain M. Banks

- Baker, Timothy C. «Scottish Utopian Fiction and the Invocation of God». *Utopian Studies* 21.1 (2010): 91–117. <https://doi.org/10.1353/utp.0.0009>.

Bibliografía

- Banks, Iain M. *Surface Detail*. Corgi, 2011 (2010).
- _____. *Use of Weapons*. Corgi, 1998 (1990). [*El uso de las armas*, trad. Albert Solé, La factoría de ideas, 2009]
- _____. «A Few Notes on the Culture» (1994). *Vavatch* <http://www.vavatch.co.uk/books/banks/cultnote.htm>.
- Brown, Carolyn. «Utopias and Heterotopias: The 'Culture' of Iain M. Banks». *Impossibility Fiction: Alternativity, Extrapolation, Speculation*, Derek Littlewood y Peter Stockwell (eds.). Rodopi, 1996. 57–74.
- Campbell, Ian. «From the Editor». *SFRA Review* 52.2 (primavera 2022), <https://sfrareview.org/2022/04/25/from-the-editor-6/>.
- Caroti, Simone. *The Culture Series of Iain M. Banks: A Critical Introduction*. McFarland, 2015.
- Connell, R.W. *Masculinities*. Polity Press, 2006 (1995). [*Masculinidades*, trad. Irene María Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003].
- Guerrier, Simon. «Culture Theory: Iain M. Banks's 'Culture' as Utopia». *Foundation* 28.76 (verano 1999): 28–38.
- Hardesty, William H. «Mercenaries and Special Circumstances: Iain M. Banks's Counter-Narrative of Utopia, *Use of Weapons*». *Foundation* 28.76 (1999): 39–47.
- Hubble, Nick. «'Once Upon a Time, over the Gravity Well and Far Away ...': Fairy-Tale Narratives in Iain M. Banks's Science Fiction». *The Science Fiction of Iain M. Banks*, Nick Hubble et al. (eds.). Gylphi, 2018. 61–78.
- _____. «Poems by Iain Banks and Ken MacLeod». *Strange Horizons* 12 octubre 2015, <http://strangehorizons.com/non-fiction/reviews/poems-by-iain-banks-and-ken-macleod/>.
- Kincaid, Paul. *Iain M. Banks*. University of Illinois Press, 2017. Epub.
- Martín, Sara. *Masculinity and Patriarchal Villainy in the British Novel: From Hitler to Voldemort*. Routledge, 2019. [*De Hitler a Voldemort: retrato del villano*, trad. Sara Martín Alegre, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023].
- Nolan, Val. «'Utopia Is a Way of Saying We Could Do Better': Iain M. Banks and Kim Stanley Robinson in Conversation». *Foundation* 43.119 (2014): 65–76.
- Norman, Joseph S. *The Culture of «The Culture»: Utopian Processes in Iain M. Banks's Space Opera Series*. Liverpool UP, 2021.
- _____. «'Books of Truth': Iain M. Banks-Atheist, Secularist, Humanist». *Foundation* 42.116 (2012): 37–50.
- Nussbaum, Abigail. «*Surface Detail* by Iain M. Banks». *Strange Horizons* 13 junio 2011, <http://strangehorizons.com/non-fiction/reviews/surface-detail-by-iain-m-banks/>.
- Parsons, Michael. «Interview: Iain M Banks talks *Surface Detail* with *Wired*». *Wired* 14 octubre 2010, <https://www.wired.co.uk/article/iain-m-banks-interview>.
- Roberts, Jude. «Iain M. Banks' Culture of Vulnerable Masculinities». *Foundation* 43.117 (2014): 46–59.
- VanderMeer, Jeff. «Book Review: *Surface Detail* by Iain M. Banks». *Los Angeles Book Review* 1 enero 2011, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2011-jan-01-la-et-transition-review-20110101-story.html>.
- Wilson, Andrew. «Iain Banks Interview». *Textualities* 1994, <http://textualities.net/andrew-wilson/iain-banks-interview>.

Winter, Jerome. *Science Fiction, New Space Opera, and Neoliberal Globalism: Nostalgia for Infinity*. University of Wales Press, 2016.

CAPÍTULO 6. De nerds y geeks: *Ready Player One* y *Ready Player Two* de Ernest Cline

Alexander, Jonathan. «The Uses and Abuses of Pop Culture in *Ready Player One* and *Grandmother's Gold*». *The Journal of Popular Culture* 53.3 (junio 2020): 525–46, <https://doi.org/10.1111/jpcu.12924>.

Alphin, Caroline. *Neoliberalism and Cyberpunk Science Fiction: Living on the Edge of Burnout*. Routledge, 2021.

Burrsettles. «On 'Geek' Versus 'Nerd.'» *Slackpropagation* 3 junio 2013, <https://slackprop.wordpress.com/2013/06/03/on-geek-versus-nerd/>.

Cline, Ernest. *Ready Player Two*. Ballantine Books, 2020. [*Ready Player Two*, trad. David Tejera Expósito, Nova, 2021].

_____. *Ready Player One*. Arrow Books, 2012 (2011). [*Ready Player One*, trad. Juanjo Estrella, Nova, 2011]

Condis, Megan. *Gaming Masculinity: Trolls, Fake Geeks, and the Gendered Battle for Online Culture*. University of Iowa Press, 2018.

_____. «Playing the Game of Literature: *Ready Player One*, the Ludic Novel, and the Geeky 'Canon' of White Masculinity». *Journal of Modern Literature* 39.2 (2016): 1–19, <https://doi.org/10.2979/jmodelite.39.2.01>.

Fernbach, Amanda. «The Fetishization of Masculinity in Science Fiction: The Cyborg and the Console Cowboy». *Science Fiction Studies* 27.2 #81 (julio 2000): 234–55.

Haar, Rebecca y Anna McFarlane. «Simulation and Simulacra». *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture*, Anna McFarlane, Lars Schmeink y Graham Murphy (eds.). Routledge, 2020. 255–63.

Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, 1999.

Hendrix, Howard V. «Millions Seek the Egg: Replicative Technofuturism in *Ready Player One* and *Armada*». *Science Fiction and the Dismal Science: Essays on Economics in and of the Genre*, Gary Westfahl et al. (eds.). McFarland, 2020. 67–77.

Heuser, Sabine. *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*. Brill-Rodopi, 2003.

Hudson, Laura. «*Ready Player Two* Is a Horror Story but Doesn't Know It». *Slate* 1 diciembre 2020, <https://slate.com/culture/2020/12/ready-player-two-review-ernest-cline-sequel.html>.

Kendall, Lori. «'White and Nerdy': Computers, Race, and the Nerd Stereotype». *Journal of Popular Culture* 44.3 (junio 2011): 505–24, <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2011.00846.x>.

Little, Ben y Alison Winch. *The New Patriarchs of Digital Capitalism Celebrity Tech Founders and Networks of Power*. Routledge, 2021.

McQuaig, Linda y Neil Brooks. *The Trouble with Billionaires: How the Super-Rich Hijacked the World and How We Can Take It Back*. Viking Canada, 2010.

- Murphy, Graham J. «Cyberpunk and Post-Cyberpunk». *The Cambridge History of Science Fiction*, Gerry Canavan y Eric Carl Link (eds.). Cambridge UP, 2019. 519-36.
- Paez-Pumar, Luis. «Should Parents Buy *Ready Player One* for Young Adult Readers? Oh Hells No!». *Fatherly* 30 marzo 2018, <https://www.fatherly.com/entertainment/dont-read-ready-player-one>.
- Stanford, Claire. «*Ready Player One* and the Reassertion of US Economic and Technological Supremacy». *Modern Fiction Studies* 68.2 (2022): 201–18, <https://doi.org/10.1353/mfs.2022.0009>.
- Stuart, Keith. «*Ready Player One*: Ernest Cline on how his gamer fantasy became a Spielberg film». *The Guardian* 28 marzo 2018, <https://www.theguardian.com/games/2018/mar/28/ready-player-one-ernest-cline-on-how-his-gamer-fantasy-became-a-spielberg-film>.
- Wired. «Every Video Game in *Ready Player One* Explained By Author Ernest Cline». YouTube, 30 marzo 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=zglevXKpJGY>.

CAPÍTULO 7. El capitán espacial quijotesco: la serie *The Expanse* de James S.A. Corey

- Bellamy, Brent Ryan y Sean O'Brien. «Solar Accumulation: The Worlds-Systems Theory of *The Expanse*». *Science Fiction Studies* 45.3 [136] (noviembre 2018): 515–29, <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.45.3.0515>.
- Bro, Lisa Wenger. «Anarchy in the OPA: Sovereignty, Capitalism, and Bare Life». *The Expanse and Philosophy: So Far Out Into the Darkness*, Jeffrey L. Nicholas (ed.). Wiley-Blackwell, 2021. 111–24.
- Cerqueira Lazer, Tiago. «How to Be a Hero: Hannah Arendt and Naomi Nagata on Making and Doing Politics». *The Expanse and Philosophy: So Far Out Into the Darkness*, Jeffrey L. Nicholas (ed.). Wiley-Blackwell, 2021. 163–70.
- Corey, James S.A. *Leviathan Falls*. Orbit, 2021. [*La caída del Leviatán*, trad. David Tejera Expósito, Nova, 2024].
- _____. *Tiamat's Wrath*. Orbit, 2020 (2019). [*La cólera de Tiamat*, trad. David Tejera Expósito, Nova, 2023].
- _____. *Persepolis Rising*. Orbit, 2018 (2017). [*El alzamiento de Persépolis*, trad. David Tejera Expósito, Nova, 2022].
- _____. *Babylon's Ashes*. Orbit, 2017 (2016). [*Las cenizas de Babilonia*, trad. David Tejera Expósito, Nova, 2021].
- _____. *Nemesis Games*. Orbit, 2016 (2015). [*Los juegos de Némesis*, trad. David Tejera Expósito, Nova, 2020].
- _____. *Cibola Burn*. Orbit, 2014. [*La quema de Cibola*, trad. David Tejera Expósito, Nova, 2019].
- _____. *Abaddon's Gate*. Orbit, 2014 (2013). [*La puerta de Abadón*, trad. David Tejera Expósito, Nova, 2018].
- _____. *Caliban's War*. Orbit, 2013 (2012). [*La guerra del Calibán*, trad. David Tejera Expósito, Nova, 2017].
- _____. *Leviathan Wakes*. Orbit, 2012 (2011). [*El despertar del Leviatán*, trad. David Tejera Expósito, Nova, 2016].

- Crago, Ezekiel. «Expanding the Possibilities of Manhood: Competing Masculinities in *The Expanse*». *SFRA Review* 52.4 (otoño 2022): 79–85, <https://sfrareview.org/2022/10/23/expanding-the-possibilities-of-manhood-competing-masculinities-in-the-expanse/>
- De Armas, Frederick. «Rocinante in Flight, Dulcinea Infected: Quixotic Moves in James S.A. Corey's *Leviathan Wakes*». *Cervantes* 40.2 (2020): 141–57, <https://doi.org/10.3138/cervantes.40.2.141>.
- Elvi, Craig. «Why *The Expanse* Ended With Season 6 and Whether There Will Be More». *ScreenRant* 13 abril 2013, <https://screenrant.com/expanse-season-6-ending-cancelled-reason-explained/>.
- Gennis, Sadie. «*The Expanse* Authors Were Always Building Toward *Leviathan Falls*' World-altering Ending». *Polygon* 4 diciembre 2021, <https://www.polygon.com/22816216/expanse-leviathan-falls-ending-james-sa-corey-interview>.
- Nicholas, Jeffrey L. «Can't We Try Something Else?» Is James Holden a Hero?» *The Expanse and Philosophy: So Far Out Into the Darkness*, Jeffrey L. Nicholas (ed.). Wiley-Blackwell, 2021. 125–32.
- Smith, Mary B. «Heroism in *The Expanse*». *The Expanse Expanded: A Special Issue of Red Futures*, James Woodcock (ed.). Internet: Red Futures, 2023. 26–32, <https://www.redfuturesmag.com/the-expanse-expanded/>.
- Trenkwill-Eiser, Horst. «*The Expanse* or: How Holden Kept Worrying and Learned to Embrace Disunity». *The Expanse Expanded: A Special Issue of Red Futures*, James Woodcock (ed.). Internet: Red Futures, 2023. 33–46, <https://www.redfuturesmag.com/the-expanse-expanded/>.
- Yost, Kimberly. *From Starship Captains to Galactic Rebels: Leaders in Science Fiction Television*. Rowman & Littlefield, 2013.

CAPÍTULO 8. Ante el desastre: Zona Uno de Colson Whitehead y *El marciano* de Andy Weir

- Caracciolo, Marco. «Negative Strategies and World Disruption in Postapocalyptic Fiction». *Style* 52.3 (2018): 222–41, <http://10.1353/sty.2018.0032>.
- Carroll, Siobhan. «Lost in Space: Surviving Globalization in *Gravity* and *The Martian*». *Science Fiction Studies* 46.1 [137] (marzo 2019): 127–42, <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.46.1.0127>.
- «Competence Porn». *TV Tropes*, sin fecha, <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/CompetencePorn>.
- Cvek, Sven. «Surviving Utopia in *Zone One*». *Facing the Crises: Anglophone Literature in the Postmodern World*, Ljubica Matek y Jasna Poljak Rehlicki (eds.). Cambridge Scholars Publishing, 2014. 2–14.
- deGrasse Tyson, Neil. «Ready for Launch: Our New Q&A With Neil deGrasse Tyson». *National Geographic* (diciembre 2016): 26–29, 27, <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/star-talk-andy-weir-space-geek>.
- «Edisonade». *The Encyclopedia of Science Fiction* sin fecha, <https://sf-encyclopedia.com/entry/edisonade>.

Bibliografía

- Fassler, Jor. «Colson Whitehead on Zombis, *Zone One*, and His Love of the VCR». *The Atlantic* 18 octubre 2011, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/10/colson-whitehead-on-zombis-zone-one-and-his-love-of-the-vcr/246855/>.
- Fish, David. «Weir». *Medium* 6 marzo 2017, <https://dsfish.medium.com/book-review-the-martian-by-andy-weir-c26b76bbebb>.
- Goble, Corban. «The GQ&A: Colson Whitehead». *GQ* 18 octubre 2011, <https://www.gq.com/story/colson-whitehead-zone-one-interview>.
- Harper's Magazine*. «Zone One: Six Questions for Colson Whitehead». *Harper's Magazine* 17 octubre 2011, <https://harpers.org/2011/10/six-questions-for-colson-whitehead/>.
- Hicks, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century: Modernity Beyond Salvage*. Palgrave Macmillan, 2016.
- Hille, Carl B. «The Fact and Fiction of Martian Dust Storms». NASA 18 septiembre 2015, <https://www.nasa.gov/solar-system/the-fact-and-fiction-of-martian-dust-storms/>.
- Hurley, Jessica. «History Is What Bites: Zombis, Race, and the Limits of Biopower in Colson Whitehead's *Zone One*». *Extrapolation* 56.3 (2015): 311–33, <https://doi.org/10.3828/extr.2015.17>.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.
- Leslie, Christopher Leslie. *From Hyperspace to Hypertext: Masculinity, Globalization, and Their Discontents*. Palgrave Macmillan Singapore, 2023.
- Maksel, Rebecca. «Andy Weir, Author of *The Martian*». *Smithsonian Magazine* 23 julio 2014, <https://www.smithsonianmag.com/air-space-magazine/andy-weir-author-martian-180950383/>.
- Martín, Sara. «Rewriting the American Astronaut from a Cross-cultural Perspective: Michael Lopez-Alegria in Manuel Hueriga's Documentary Film *Son & Moon*». *Representations of Masculinity in Literature and Film: Focus on Men*. Cambridge Scholars Publishers, 2020. 164–89.
- Maus, Derek C. *Understanding Colson Whitehead*. University of South Carolina Press, 2021 (2014).
- Moran, Alexander. «The Genrefication of Contemporary American Fiction». *Textual Practice* 33.2 (marzo 2019): 229–44. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2018.1509272>.
- Moss-Wellington, Wyatt. «Individual and Collaborative Labour in the Space Crisis Movie: From *Apollo 13* to *The Martian*». *Quarterly Review of Film & Video* 37.7 (octubre 2020): 634–57, <https://doi.org/10.1080/10509208.2020.1731274>.
- NPR Staff. «Sandstorms, Explosions, Potatoes, Oh My: *Martian* Takes Its Science Seriously». *NPR* 27 diciembre 2015, <https://www.npr.org/2015/09/27/443192327/sandstorms-explosions-potatoes-oh-my-martian-takes-its-science-seriously>.
- Phillips, Michael. «*The Martian* Review: Matt Damon Tries to MacGyver His Way Back to Earth». *The Chicago Tribune* 2 octubre 2015, <https://www.chicagotribune.com/2015/10/02/the-martian-review-matt-damon-tries-to-macgyver-his-way-back-to-earth/>.

- Ridley, Glynis. «*The Martian*: Crusoe at the Final Frontier». *Robinson Crusoe after 300 Years*, Andreas K. E. Mueller y Glynis Ridley (eds.). Bucknell UP y Rowman & Littlefield, 2021. 11–25.
- Smith, Philip. «The American Yeoman in Andy Weir's *The Martian*». *Science Fiction Studies* 46.2 [138] (julio 2019): 322–41, <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.46.2.0322>.
- Strychacz, Thomas. «The Political Economy of Potato Farming in Andy Weir's *The Martian*». *Science Fiction Studies* 44.1 [131] (marzo 2017): 1–20, <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.44.1.0001>.
- Swanson, Carl Joseph. «'The Only Metaphor Left': Colson Whitehead's *Zone One* and Zombi Narrative Form». *Genre* 47.3 (2014): 379–405, <https://doi.org/10.1215/00166928-2797225>.
- The Geek's Guide to the Galaxy. «Interview: Andy Weir». *Lightspeed Magazine* diciembre 2015, <https://www.lightspeedmagazine.com/nonfiction/interview-andy-weir/>.
- Weir, Andy. *The Martian*. DelRey, 2014 (2013, 2011). [*El marciano*, trad. Javier Guerrero Gimeno, Nova, 2014].
- Whitehead, Colson. *Zone One*. Doubleday, 2011. [*Zona Uno*, trad. Mireia Carol Gres, Destino, 2017].
- Wolfe, Tom. *The Right Stuff*. Picador 2008 (1979).

CAPÍTULO 9. El 'Archivo de los héroes' y las malvadas IAs: *Robopocalipsis* y *Robogenesis* de Daniel H. Wilson

- Anderson, Eric Gary. «Native American Horror, Fantasy, and Speculative Fiction». *The Cambridge History of Native American Literature*, Melanie Benson Taylor (ed.). Cambridge UP, 2020. 431–46.
- «Cultures of War». National Museum of the American Indian <https://americanindian.si.edu/static/why-we-serve/topics/cultures-of-war/>.
- Dillon, Grace. «Imagining Indigenous Futurisms». *Walking the Clouds: An Anthology of Indigenous Science Fiction*, Grace Dillon (ed.). University of Arizona Press, 2012. 1–12.
- Grech, Marija. «Technological Appendages and Organic Prostheses: Robo-Human Appropriation and Cyborgian Becoming in Daniel H. Wilson's *Robopocalypse*». *Word and Text* 3.2 (diciembre 2013): 85–95.
- Haraway, Donna. «A Cyborg Manifesto». *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Routledge, 1991. 149–81.
- Higgins, David M. «Survivance in Indigenous Science Fictions: Vizenor, Silko, Glancy, and the Rejection of Imperial Victimry». *Extrapolation* 57.1–2 (enero 2016): 51–72, <http://dx.doi.org/10.3828/extr.2016.5>.
- Knight, Will. «This is How the Robot Uprising Finally Begins». *Technology Review* 121.4 (2018): 64–69.
- Lenhardt, Corinna. «Indigenous Futurisms». *The Routledge Companion to Cyberpunk Culture*, Anna McFarlane, Lars Schmeink y Graham Murphy (eds.). Routledge, 2019. 344–52.
- Nelson, Joshua B. *Progressive Traditions: Identity in Cherokee Literature and Culture*. University of Oklahoma Press, 2014.

- Nilges, Mathias. «The Temporal Imagination of Indigenous Futurisms». *College Literature* 50.2 (2023): 432–56, <https://doi.org/10.1353/lit.2023.a902225>.
- Roanhorse, Rebecca. «Postcards from the Apocalypse». *Uncanny* 20 (2018), <https://www.uncannymagazine.com/article/postcards-from-the-apocalypse/>.
- Rifkin, Mark. *Fictions of Land and Flesh: Blackness, Indigeneity, Speculation*. Duke UP, 2019.
- Roberts, Kathleen Glenister. «War, Masculinity, and Native Americans». *Global Masculinities and Manhood*, Ronald L. Jackson et al. (eds.). Illinois UP, 2011. 141–60.
- Sanchez-Taylor, Joy. *Diverse Futures: Science Fiction and Authors of Color*. Ohio State UP, 2021.
- Sims, Christopher A. *Tech Anxiety: Artificial Intelligence and Ontological Awakening in Four Science Fiction Novels*. McFarland, 2013.
- Soofastaei, Elaheh; Hardev Kaur y Sayyed Ali Mirenayat. «Technocentrism and Technological Dehumanization in Daniel H. Wilson's *Robopocalypse*». *Theory and Practice in Language Studies* 6.1 (enero 2016): 34–39, <http://dx.doi.org/10.17507/tpls.0601.04>.
- Spiers, Miriam C. Brown. *Encountering the Sovereign Other: Indigenous Science Fiction*. Michigan State UP, 2021.
- Spry, Adam. «Decolonial Eschatologies of Native American Literatures». *Apocalypse in American Literature and Culture*, John Hay (ed.). Cambridge UP, 2020. 55–67.
- Vizenor, Gerald. *Fugitive Poses: Native American Indian Scenes of Absence and Presence*. University of Nebraska Press, 1998.
- Viola, Herman J. *Warrior Spirit: The Story of Native American Heroism and Patriotism*. University of Oklahoma Press, 2022.
- Weaver, Jace. «Robogenesis by Daniel H. Wilson». *Studies in American Indian Literatures* 27. (2015): 117–20.
- Wilson, Daniel H. «The Truth Is Out There». *Tribal College* 31.1 (otoño 2019): 40–41.
- _____. *Robogenesis*. Vintage, 2015 (2014).
- _____. *Robopocalypse*. Simon & Schuster, 2011. [*Robocalipsis*, trad. Ignacio Gómez Calvo, Plaza & Janés, 2012].
- _____. *How to Build a Robot Army: Tips on Defending Planet Earth Against Alien Invaders, Ninjas, and Zombis*. Bloomsbury, 2008.
- _____. «How to Survive a Robot Uprising». *The Futurist* 42.2 (marzo-abril 2008): 19.
- _____. *How To Survive a Robot Uprising: Tips on Defending Yourself Against the Coming Rebellion*. Bloomsbury, 2005.

CAPÍTULO 10. El capitalista en el satélite: la trilogía *Luna* de Ian McDonald

- Banerjee, Suparno. «Crossing the Border: The Depiction of India in Ian McDonald's *River of Gods* and *Cyberabad Days*». *Science Fiction Studies* 43.3 [130] (noviembre 2016): 496–513, <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.43.3.0496>.

Bibliografía

- Barrett, Mary y Ken Moores. «Spotlights and Shadows: Preliminary Findings about the Experiences of Women in Family Business Leadership Roles». *Journal of Management and Organization* 15.3 (julio 2009): 363–377. <https://doi.org/10.5172/jmo.2009.15.3.363>.
- Baxter, Stephen «The Birth of a New Republic: Depictions of the Governance of a Free Moon in Science Fiction». *Human Governance Beyond Earth: Implications for Freedom*, Charles S. Cockell (ed.). Springer, 2015. 63–79.
- Bertoldi, Bernardo. *Entrepreneurial Essence in Family Businesses: Continuity in Family Capitalism*. Springer, 2021.
- Brown, Eric. «A Brave New World». *The Guardian* 4 agosto 2007, <https://www.theguardian.com/books/2007/aug/04/featuresreviews.guardianreview13>.
- Fennell, Jack. *Irish Science Fiction*. Liverpool UP, 2014.
- Held, Virginia. *The Ethics of Care: Personal, Political and Global*. Oxford UP, 2006.
- Johns-Putra, Adeline. «‘My Job Is to Take Care of You’: Climate Change, Humanity, and Cormac McCarthy’s *The Road*». *MFS: Modern Fiction Studies* 62.2 (otoño 2016): 519–40. <http://dx.doi.org/10.1353/mfs.2016.0041>.
- Johnson, Olive Skene. *The Sexual Spectrum: Exploring Human Diversity*. Raincoast Books, 2005.
- Kurtz, Malisa. «Nomadic Figurations: Reorienting the Colonial Gaze in Ian McDonald». *Science Fiction Studies* 41.3 [124] (noviembre 2014): 579–96, <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.41.3.0579>.
- Martín, Sara. «Entrevista amb Ian McDonald». CatCon 25 noviembre 2019, https://www.youtube.com/watch?v=DzDg_BxJZ1A.
- McConaghy, Neil. «Heterosexuality/homosexuality: Dichotomy or Continuum». *Archives of Sexual Behavior* 16.4 (1987): 412–24.
- McDonald, Ian. *Luna: Moon Rising*. Gollancz, 2019. [*Luna: Luna ascendente*, trad. Natalia Cervera, Nova, 2019].
- _____. «5 Must-Read Books About the Moon». *IEEE Spectrum* 28 junio 2019, <https://spectrum.ieee.org/5-mustread-books-about-the-moon>
- _____. *Luna: Wolf Moon*. Gollancz, 2017. [*Luna: Luna de lobos*, trad. José Heisenberg, Nova, 2017].
- _____. *Luna: New Moon*. Gollancz, 2015. [*Luna: Luna nueva*, trad. José Heisenberg, Nova, 2016].
- O’Connell, Hugh C. «The Novums of Fiscalmancy: Speculative Finance and Speculative Fiction in Ian McDonald’s *The Dervish House*». *CR: The New Centennial Review* 19.1 (2019): 129–54.
- _____. «Banking on the Future: Ian McDonald’s *Luna: Moon Rising*». *Los Angeles Review of Books* 16 septiembre 2019, <https://lareviewofbooks.org/article/banking-on-the-future-ian-mcdonalds-luna-moon-rising/>.
- Pak, Chris. «Terraforming and Geoengineering in *Luna: New Moon*, 2312, and *Aurora*». *Science Fiction Studies* 45.3 [136] (noviembre 2018): 500–14, <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.45.3.0500>.
- Savin-Williams, Ritch C. «An Exploratory Study of the Categorical Versus Spectrum Nature of Sexual Orientation». *The Journal of Sex Research*

- 51.4, Annual Review of Sex Research Special Issue (mayo-junio 2014): 446-53, <https://doi.org/10.1080/00224499.2013.871691>.
- Sloan, Kate. *200 Words to Help you Talk about Sexuality & Gender*. Laurence King Publishing, 2022.
- Soderstrom, Mark. «Future Fluctuations: Economy, Exchange, and Subjectivity in Recent English-Language Speculative Fiction». *CR: The New Centennial Review* 19.1 (2019): 105–28, <https://doi.org/10.14321/crnewcentrevi.19.1.0105>.
- Tronto, Joan. *Moral Boundaries: A Political Argument for an Ethic of Care*. Routledge, 1993.
- Westfahl, Gary. *The Stuff of Science Fiction: Hardware, Settings, Characters*. McFarland, 2022.
- Urie, Chris. «Howling at the Lunar Landscape: A Conversation with Ian McDonald». *Clarkesworld* 126 (marzo 2017), https://clarkesworldmagazine.com/mcdonald_interview_2017/.
- Winter, Jerome. «Question & Answer with Ian McDonald». *Journal of the Fantastic in the Arts* 26.1 (2015): 27–36.

CAPÍTULO 11. El general renacido y la mujer masculina: *Machineries of Empire* de Yoon Ha Lee

- Calvin, Ritch. «Queer SF». *The Routledge Companion to Gender and Science Fiction*, Lisa Yaszek et al. (eds.). Routledge, 2023. 49–56.
- Chu, Seo-Young. «Science Fiction and Postmemory Han in Contemporary Korean American Literature». *MELUS* 33.4 (2008): 97–121, <https://doi.org/10.1093/melus/33.4.97>.
- Coleman, Christian A. «Interview: Yoon Ha Lee». *Lightspeed Magazine* 85 (junio 2017), <https://www.lightspeedmagazine.com/nonfiction/interview-yoon-ha-lee/>.
- Halberstam, Jack J. *Trans*: A Quick and Quirky Account of Gender Variability*. University of California Press, 2018.
- _____. *Female Masculinity*. Duke UP, 1998. [*Masculinidad femenina*, trad. Alberto Poza Poyatos, Egales, 2008].
- Keegan, Cael M. «Transgender Studies, or How to Do Things with Trans*». *The Cambridge Companion to Queer Studies*, Siobhan B. Somerville (ed.). Cambridge UP, 2020. 66-78.
- Lee, Yoon Ha. «Glass Cannon». *Hexarchate Stories*. Solaris, 2019. 155–230. Epub.
- _____. *Revenant Gun*. Solaris, 2018.
- _____. «Oops, I Accidentally wrote a Trilogy – Yoon Ha Lee on the *Machineries of Empire*». *The Book Smugglers* 4 junio 2018, <https://www.thebooksmugglers.com/2018/06/oops-i-accidentally-wrote-a-trilogy-yoon-ha-lee-on-the-machineries-of-empire.html>.
- _____. *Raven Stratagem*. Solaris, 2017.
- _____. *Ninefox Gambit*. Solaris, 2016.

- _____. «SFF in Conversation: Yoon Ha Lee on Being Trans». *The Book Smugglers* 16 junio 2016, <https://www.thebooksmugglers.com/2016/06/sff-in-conversation-yoon-ha-lee-on-being-trans.html>.
- Locus Magazine*. «Yoon Ha Lee: Axioms & Theorems». *Locus Magazine* 7 septiembre 2014, <https://locusmag.com/2014/09/yoon-ha-lee-axioms-theorems/>.
- Pearson, Wendy Gay. «Trans without Trans? Gender Identity and the Relationship between Transness and Sex Changing in the Works of John Varley». *The Routledge Companion to Gender and Science Fiction*, Lisa Yaszek et al. (eds.). Routledge, 2023. 175–82.
- _____. «Alien Cryptographies: The View from Queer». *Queer Universes: Sexualities and Science Fiction*, Wendy Gay Pearson et al. (eds.). Liverpool UP, 2008. 14–38. See also: <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/77/pearson77.htm>.
- _____. «Towards a Queer Genealogy of SF». *Queer Universes: Sexualities and Science Fiction*, Wendy Gay Pearson et al. (eds.). Liverpool UP, 2008. 72–100.
- Ryan, Hugh. «What Does Trans* Mean, and Where Did It Come From?» *Slate* 10 enero 2014, <https://slate.com/human-interest/2014/01/trans-what-does-it-mean-and-where-did-it-come-from.html>.
- Sohn, Stephen Hong. «‘Perpetual War’: Korean American Speculative Fiction, Militarized Technogeometries, and Yoon Ha Lee’s ‘Wine.’» *Dis-Orienting Planets: Racial Representations of Asia in Science Fiction*, Isiah Lavender III (ed.). UP of Mississippi, 2017. 56–70.
- Stryker, Susan. «(De)Subjugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies». *The Transgender Studies Reader*, Susan Stryker y Stephen Whittle (eds.). Routledge, 2006. 1-18.
- Vicente, Marta V. «Transgender: A Useful Category? Or, How the Historical Study of ‘Transsexual’ and ‘Transvestite’ Can Help Us Rethink ‘Transgender’ as a Category». *TSQ* 8.4 (noviembre 2021): 426–42, <https://doi.org/10.1215/23289252-9311032>.

CAPÍTULO 12. El héroe cobarde que no gusta a nadie: la trilogía *Ajenjo* de Tade Thompson 131

- Adejunmobi, Moradewun. «Introduction: African Science Fiction». *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry* 3.3 (septiembre 2016): 265–72, <https://doi.org/10.1017/pli.2016.28>. Special Issue: African Science Fiction.
- Anderson, Reynaldo y Charles E. Jones. «Introduction». *Afrofuturism 2.0: The Rise of Astro-Blackness*. Lexington Books, 2016. vii-xviii.
- Bould, Mark. «‘The Ships Landed Long Ago. Afrofuturism and Black SF». *Science Fiction Studies* 34.2 (julio 2007): 177-86, https://www.depauw.edu/sfs/abstracts/a102.htm#bould_intro. Special issue: Afrofuturism.
- Crane, Kylie. «Fungi Functions: Cross-Species Imaginaries in Tade Thompson’s *Wormwood* Trilogy». *LiLi* 52.3 (2022): 461–476, <https://doi.org/10.1007/s41244-022-00261-3>.

- Crowley, Dustin. «The Planet Already Turned Black: Colonization and Networked Subjectivities in Tade Thompson's *Wormwood* Trilogy». *Extrapolation* 62.1 (2021): 63–82, <https://doi.org/10.3828/extr.2021.4>. Special issue: Beyond Afrofuturism.
- Dery, Mark. «Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose». *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Mark Dery (ed.). Durham, NC: Duke UP, 1994. 179–222.
- Dunyó, Tatiana y Miquel Codony. «Entrevista a Tade Thompson». *El Biblionauta* 6 August 2019, <https://elbiblionauta.com/ca/2019/08/06/si-vius-a-una-societat-opressiva-el-millor-que-pots-fer-es-escriure-ciencia-ficcio-entrevista-a-tade-thompson/>.
- FitzPatrick, Jessica. «Seeds of Catastrophe: *The Rosewater Insurrection* and *The Rosewater Redemption*». *Los Angeles Review of Books* 29 febrero 2020, <https://lareviewofbooks.org/article/seeds-of-catastrophe-the-rosewater-insurrection-and-the-rosewater-redemption/>.
- Hanchey, Jenna N. y Godfried Asante. «How to Save the World from Aliens, Yet Keep Their Infrastructure: Repurposing the 'Master's House' in *The Wormwood Trilogy*». *Feminist Africa* 2.2 (2021): 11–28.
- Lavender, Isiah, et al. «Author Roundtable on Afrofuturism». *Literary Afrofuturism in the Twenty-First Century*, Isiah Lavender y Lisa Yaszek (eds.). Ohio State UP, 2020. 23–37.
- Lavender, Isiah. *Afrofuturism Rising: The Literary Prehistory of a Movement*. Ohio State UP, 2019.
- Lavender, Isiah, III. «Critical Race Theory». *The Routledge Companion to Science Fiction*, Mark Bould et al. (eds.). Routledge, 2009. 185–93.
- Myman, Francesca. «Tade Thompson: Unified Field Theory». *Locus Magazine* octubre 2021, <https://locusmag.com/2021/10/tade-thompson-unified-field-theory/>.
- Nussbaum, Abigail. «*The Rosewater Redemption* by Tade Thompson Review – Stunning Conclusion». *The Guardian* 22 noviembre 2019, <https://www.theguardian.com/books/2019/nov/22/the-rosewater-redemption-by-tade-thompson-review-stunning-conclusion>.
- O'Connell, Hugh Charles. «Tade Thompson, *Wormwood* Trilogy (2016–2019): Africanfuturism's Salvage Utopianism». *Uneven Futures: Strategies for Community Survival from Speculative Fiction*, Ida Yoshinaga, Sean Guynes, Gerry Canavan (eds.). MIT, 2022. 47–56.
- _____. «'Everything Is Changed by Virtue of Being Lost' African Futurism between Globalization and the Anthropocene in Tade Thompson's *Rosewater*». *Extrapolation* 61.1–2 (2020): 109–30, <https://doi.org/10.3828/extr.2020.8>. Special issue: Beyond Afrofuturism.
- Sinker, Mark. «Loving the Alien: In Advance of the Landing». *The Wire* 96 (febrero 1992): 30–33, http://web.archive.org/web/20060209100352/http://www.thewire.co.uk/archive/essays/black_science_fiction.html.
- Thompson, Tade. *The Rosewater Redemption*. Orbit, 2019. [La redención de Rosalera, trad. Raúl García Campos, Alianza-Runas, 2020].
- _____. *The Rosewater Insurrection*. Orbit, 2019. [La insurrección de Rosalera, trad. Raúl García Campos, Alianza-Runas, 2020].

- _____. *Rosewater*. Orbit, 2018 (2016). [Rosalera, trad. Raúl García Campos, Alianza-Runas, 2019].
- _____. «Please Stop Talking About the ‘Rise’ of African Science Fiction». *Literary Hub* 19 septiembre 2018, <https://lithub.com/please-stop-talking-about-the-rise-of-african-science-fiction/>.
- Womack, Ytasha. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Lawrence Hill Books, 2013.
- Yaszek, Lisa. «Rethinking Apocalypse in African SF». *Paradoxa* 25 (2013): 47–64. Special issue: Africa SF.
- _____. «Afrofuturism and Ralph Ellison’s *Invisible Man*». *Rethinking History* 9.2-3 (2005): 297–313.

CAPÍTULO 13. El multimillonario en el más allá digital: *Fall; or, Dodge in Hell* de Neal Stephenson

- Boehm, Carl. «‘Hiro’ of the Platonic: Neal Stephenson’s *Snow Crash*». *Journal of the Fantastic in the Arts* 14.4 [56] (2004): 394–408.
- Chan, Melanie. *Virtual Reality: Representations in Contemporary Media*. Bloomsbury Academic, 2014.
- Deutsch, David. *The Fabric of Reality: The Science of Parallel Universes and Its Implications*. Viking, 1997. [La estructura de la realidad, trad. David Sempau, Anagrama, 2006].
- «*Fall; or, Dodge in Hell: A Novel*, Neal Stephenson». Talks at Google 23 julio 2019, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Q6NEOzLmnGs>.
- «*Fall; or, Dodge in Hell*». *Publishers Weekly* sin fecha, <https://www.publishersweekly.com/978-0-06-245871-1>.
- Galati, Gabriela. «San Junipero: On Disembodied Paradises and Their Transhumanist Fallacies». *Reading Black Mirror: Insights into Technology and the Post-Media Condition*, German A. Duarte y Justin Michael Battin (eds.). Transkript Verlag für Kommunikation, Kultur und Soziale Praxis, 2021. 291–308.
- Grady, Constance. «In Fall, Neal Stephenson Does *Paradise Lost* with Computers». *Vox* 25 junio 2019, <https://www.vox.com/culture/2019/6/25/18715636/fall-neal-stephenson-review-dodge-in-hell>.
- Hanson, Robin. *The Age of Em: Work, Love, and Life When Robots Rule the Earth*. Oxford UP, 2016.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. The University of Chicago Press, 1999.
- Heuser, Sabine. *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*. Brill-Rodopi, 2003.
- Jussim, Matthew. «Books and Brews: Neal Stephenson on His New Novel and Why He Hates Hops». *Men’s Journal* 31 octubre 2019, <https://www.mensjournal.com/entertainment/books-and-brews-neal-stephenson-on-his-new-novel-and-why-he-hates-hops>.
- Lewis, Jonathan P. «‘Nonexistence Seems Preferable’: Post-Truth, Feed Identity, and the NPC Afterlife in Neal Stephenson’s *Fall; or, Dodge in Hell*». *Los*

- Angeles Review of Books* 7 junio 2019, <https://lareviewofbooks.org/article/nonexistence-seems-preferable-post-truth-feed-identity-and-the-npc-afterlife-in-neal-stephensons-fall-or-dodge-in-hell/>.
- Little, Ben y Alison Winch. *The New Patriarchs of Digital Capitalism: Celebrity Tech Founders and Networks of Power*. Routledge, 2021.
- McFarlane, Anna. «Neal Stephenson's *Reamde*: A Critique of Gamification». *Foundation* 45.123 [1] (2016): 24–36.
- Miller, Laura. «The Mind-Body Solution». *Slate* 3 junio 2019, <https://slate.com/culture/2019/06/neal-stephenson-fall-book-review-dodge-in-hell.html>.
- Norman, Joseph. «Digital Souls and Virtual Afterlives in the Culture Series». *The Transgressive Iain Banks: Essays on a Writer Beyond Borders*, Martyn Colebrook et al. (eds.). McFarland, 2013. 150–64. Epub
- Smith, Suzette. «Neal Stephenson Interview: Tech Moguls, Brain Science, and *Fall: or, Dodge in Hell*». 22 mayo 2019 *The Stranger*, <https://www.thestranger.com/books/2019/05/22/40277284/neal-stephenson-interview-tech-moguls-brain-science-and-fall-or-dodge-in-hell>.
- Stephenson, Neal. *Fall; or, Dodge in Hell*. The Borough Press, 2019.
- _____. *Reamde*. William Morris, 2011. [*Reamde, o el mundo a la velocidad de juego*, trad. Rafael Marín Trechera, B de Books, 2012].
- Vorda, Allan. «The Spatial Lattice of Consciousness: An Interview with Neal Stephenson». *Rain Taxi* Fall 2019, <https://raintaxi.com/the-spatial-lattice-of-consciousness-an-interview-with-neal-stephenson/>.
- Vrtačić, Eva y Anamarija Šporčić. «Digital Death in the Age of Narcissism». *ELOPE* 7 (2010): 101–110, <https://doi.org/10.4312/elope.7.2.101-110>.

CAPÍTULO 14. Hombres desesperados: *El Ministerio del Futuro* de Kim Stanley Robinson

- Asaka, Jeremiah O. «Climate Change - Terrorism Nexus? A Preliminary Review/Analysis of the Literature». *Perspectives on Terrorism* 15.1 (2021): 81–92, <https://doi.org/10.1177/27538796231191719>.
- Booker, M. Keith y Isra Daraiseh. «The Political Form of Postmodernism: Bakhtin, Jameson, and Kim Stanley Robinson's *The Ministry for the Future*». *Science Fiction Studies* 50.2 [150] (julio 2023): 251–70, <https://doi.org/10.1353/sfs.2023.a900283>.
- Braudy, Leo. *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*. Knopf, 2003.
- Buell, Frederick. «Global Warming as Literary Narrative». *Philological Quarterly* 93.3 (2014): 261–294.
- Canavan, Gerry. «Ice-Sheet Collapse and the Consensus Apocalypse in the Science Fiction of Kim Stanley Robinson». *The Cambridge Companion to Literature and Climate*, Adeline Johns-Putra y Kelly Sultzbac (eds.). Cambridge UP, 2022. 179–90.
- _____. «Of Course They Would: On Kim Stanley Robinson's *The Ministry for the Future*». *LA Review of Books* 27 octubre 2020,

- <https://lareviewofbooks.org/article/of-course-they-would-on-kim-stanley-robinsons-the-ministry-for-the-future/>.
- _____. y Kim Stanley Robinson. «Afterword: Still, I'm reluctant to Call This Pessimism». *Green Planets: Ecology and Science Fiction*, Gerry Canavan y Kim Stanley Robinson (eds.). Wesleyan UP, 2014. 243–60.
- Cenamor, Rubén y Stefan Brandt. «Introduction». *Ecomasculinities: Negotiating Male Gender Identity in U.S. Fiction*, Rubén Cenamor y Stefan Brandt (eds.). Lexington Books, 2019. vii–xvi.
- Christiansen, Dorte M. y Emma T. Berke. «Gender- and Sex-Based Contributors to Sex Differences in PTSD». *Current Psychiatry Reports* 22.4 (2020), article 19, <https://doi.org/10.1007/s11920-020-1140-y>.
- Crane, Katelin; Linda Li, Peal Subramanian, Elizabeth Rovit y Jianghong Liu. «Climate Change and Mental Health: A Review of Empirical Evidence, Mechanisms and Implications». *Atmosphere* 13.2 (2022): 2096, <https://www.mdpi.com/2073-4433/13/12/2096>.
- Gomes, Anderson Soares. «Crise Climática e Reconfiguração Do Romance Contemporâneo Em *The Ministry for the Future*, de Kim Stanley Robinson». *Matraga* 29.55 (2022): 130–42, <https://doi.org/10.12957/matraga.2022.61116>.
- Hammett, Everett. «Odd Couples, Carbon Coins, and Narrative Scopes: An Interview with Kim Stanley Robinson». *LA Review of Books* 8 diciembre 2020, <https://lareviewofbooks.org/article/odd-couples-carbon-coins-and-narrative-scopes-an-interview-with-kim-stanley-robinson/>.
- Hamming, Jeanne. «Nationalism, Masculinity, and the Politics of Climate Change in the Novels of Kim Stanley Robinson and Michael Crichton». *Extrapolation* 54.1 (2013): 21–45. <https://doi.org/10.3828/extr.2013.3>.
- Markley, Robert. *Kim Stanley Robinson*. University of Illinois Press, 2019.
- Martín, Sara. «A Celebration of Mature Love: Posthuman Sexuality, Gender, and Romance in Kim Stanley Robinson's *2312*». *Science Fiction Studies* 49.3 [148] (noviembre 2022): 459–75, <https://doi.org/10.1353/sfs.2022.0047>.
- Milner, Andrew. «Ecoterrorism in Recent Climate Fiction». *Jednak Książki* 15 (2022): 22–30, <https://doi.org/10.26881/jk.2022.15.02>.
- _____. y J.R. Burgmann (eds.). *Science Fiction and Climate Change: A Sociological Approach*. Liverpool UP, 2020.
- Nagel, Joane y Trevor Scott Lies. «Re-gendering Climate Change: Men and Masculinity in Climate Research, Policy, and Practice». *Frontiers in Climate* 4:856869 (2022), <https://doi.org/10.3389/fclim.2022.856869>.
- Pease, Bob. «From Ecomasculinity to Profeminist Environmentalism: Recreating Men's Relationship with Nature. «*Men, Masculinities, and Earth: Contending with the (m)Anthropocene*, Paul M. Pulé y Martin Hultman (eds.). Palgrave Macmillan, 2021. 537–57.
- Robinson, Kim Stanley. *The Ministry for the Future*. Orbit, 2020. [*El Ministerio del Futuro*, trad. Simón Saitó Navarro, Minotauro, 2021].
- _____. «Remarks on Utopia in the Age of Climate Change». *Utopian Studies* 27.1 (2016): 1–15, <https://doi.org/10.5325/utopianstudies.27.1.0001>.
- Tejero-Marín, Ana. «Projecting Utopian Thought: The Conceptualization of the 'Good Anthropocene' in Kim Stanley Robinson's *The Ministry for the*

Bibliografia

Future (2020)». *Ilha do Desterro* 76.2 (2023): 313–31,
<http://dx.doi.org/10.5007/2175-8026.2023.e92559>.

ÍNDICE

- 11S 13, 14, 215
- afrofuturismo 134, 177-180, 182
- Altered Carbon* (serie de TV) 51
- amistad 22, 24, 94, 205, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 218
- amor 33, 39, 45, 62, 64, 65n1, 66, 91, 110, 117-118, 119, 143, 155, 157, 159, 160, 184, 185, 189, 190, 195, 200, 203, 208; amor avuncular 193; amor paternal 160; amor perdido 44; amor platónico 115; amor romántico 20, 45, 62, 210; historia de amor 9, 35, 40, 64, 66, 73, 101
- androfobia 185
- antagonista 200, 202, 205, 221
- antihéroe (véase héroe)
- astronauta(s) 121, 126-129, 131-132; astronautas del Apolo 129
- Banks, Iain M. 1, 6, 8, 9, 11 137, 193, 75-88, 220; «A Few Notes on the Culture» 75; *A barlovento* 75, 76; *Contra la oscuridad* 75n1; *El algebrista* 75n1; *El artefakto* 75n1; *El jugador* 75; *El uso de las armas* 9, 75, 77-81, 78n1; *Excesión* 75; *Inversiones* 75; *Materia* 75, 78; *Pensad en Flebas* 75; *Poems* 78n1; *Surface Detail* 9, 11, 75-77, 79-81, 81-87, 88; *The Hydrogen Sonata* 75; *The State of the Art* 75; *Transition* 75n1
- Baxter, Stephen 6, 149
- Bear, Greg 6
- Bezos, Jeff 84, 94
- Biblia, La 90, 193
- Bigelow, Kathryn *Días extraños* 96
- Bin Laden, Osama 14, 215
- binario (sistema de género) 44, 154, 155, 161, 208
- Black Lives Matter (campana) 15
- Black Mirror* “San Junipero” 199
- Black Panther* 180
- Black Panther: Wakanda Forever* 180
- Blade Runner* 43
- Blomkamp, Neil *District 9* 180
- Bova, Ben *Moonrise* 149; *Moonwar* 149
- Bush, George W. 14, 215
- cambio climático 205-209, 213-216, 218
- Cameron, James *The Terminator* 137n3
- Čapek, Karel *R.U.R.* 136n2
- Card, Orson Scott *El juego de Ender* 50, 165
- celibato 96, 130
- Chandler, Raymond 44
- ciberespacio 89n1, 99, 198
- ciberpunk 42-45, 49, 51, 89, 95, 98-99, 179, 181, 192-193; post-ciberpunk 8, 90n1; post-post-ciberpunk 90n1
- cíborg; anatomía ciborgiana 142; cíborg adolescente 137; cíborg hipermasculino 99; cíborg masculino 99; cíborg robótico 143; cíborg zombi 142; cíborg zombificado 147; mundo cíborg 142; tecnologías cíborg 182; zombi ciborgiano 147
- clase 156; clase baja 37; clase media 21, 24, 44, 123, 126, 156, 216; clase obrera 26; clase trabajadora 34, 37, 41, 93
- Cline, Ernest 6, 9, 45, 89-103, 191, 198, 220; *Ready Player One* 9, 89-101, 198; *Ready Player Two* 9, 89-102, 191, 198, 203, 220
- clon(es) 53, 68, 173; autoclon 42, 60; cuerpos clonados 64
- colonización 59, 62, 69, 106n3, 129, 149, 180, 183; anticolonial 46, 69, 72
- Coppola, Francis Ford *El padrino* (trilogía de películas) 149, 150
- Corey, James S.A. (Ty Franck y Daniel Abraham) 5, 6, 7, 9, 104-119, 177n1; *El alzamiento de Persépolis* 104n1, 105n2, 117; *El despertar del Leviatán* 104n1, 105,

- 109; *La caída del Leviatán* 104n1, 109; *La cólera de Tiamat* 104n1; *La guerra de Calibán* 104n1, 118; *La puerta de Abadón* 104n1; *La quema de Cíbola* 104n1; *Las cenizas de Babilonia* 104n1, 105n2; *Los juegos de Némesis* 104n1, 111, 114; *Memory's Legion* 104n1, 114; *The Expanse* (serie de novelas) 5, 6, 7, 9, 104-119
cowboy(s) 140; cowboy de consola 98, 99; vaquero 140, 143
Crichton, Michael *La amenaza de Andrómeda* 182
Cruz Smith, Martin *The Indians Won* 139
cuerpo(s) 2, 8, 9, 10, 42, 45, 49, 50-55, 56, 60, 66, 70, 80, 81n3, 85, 86, 96, 97, 98n5, 102, 112, 114, 115, 118, 131, 141, 142, 143, 150, 150, 160, 163, 164, 165, 166, 168, 169, 171, 173, 174, 175, 186, 187, 188, 196, 197, 200, 204, 207, 210; cuerpo adolescente 99; cuerpos adultos 61; cuerpo alado 203; cuerpos clonados (véase clon); cuerpo criogenizado 191; cuerpos humanos 11, 181, 188; cuerpo(s) masculino(s) 34, 45, 51, 80; cuerpo mortal 163; cuerpo musculoso 64; cuerpo sintético 42; cuerpo sobrehumano 74
cuidado (de los demás) 28, 151, 156-157, 211
Curry, Marshall *If a Tree Falls: A Story of the Earth Liberation Front* 216n5

Dallas 149, 152
Delany, Samuel R. 6, 7, 8, 26-28, 33, 34-40, 41, 203, 220; *Hogg* 35; *Through the Valley of the Nest of Spiders* 6, 7, 8, 26-28, 33, 34-40, 41, 203, 220
deseo 34, 35, 39, 41, 55, 185
distopía 92, 95
domesticidad 74. Véase también masculinidad doméstica (en masculinidad)
Don Quijote 105; hombre quijotesco 113; inmadurez quijotesca 109; romanticismo quijotesco 113

Due, Tananarive *African Immortals* 136n2
Dungeons & Dragons 91n3

ecoterrorismo. Véase terrorismo
Egan, Greg *Permutation City* 198; "The Hundred-Light-Year Diary" 15
envejecimiento 54, 60, 65; antienvjecimiento 105n2
Estudios Críticos de los Hombres y las Masculinidades 1, 7
Estudios de las Masculinidades 1

familia 10, 13, 19, 20, 24, 32, 43, 63, 64, 70, 72, 73, 79, 110, 124, 149-161, 171, 187, 188, 195, 198, 200, 211; corporación familiar 161; empresa familiar 153n3, 156; hombre de familia 22, 57
fantaciencia 4, 30n5, 26, 178. Véase también CFF
fascismo 111, 219; fascismo posthumano 191
feminidad 1, 18; feminidad masculina 173
feminismo 3, 218; feminismo radical 3

Garland, Alex *Guerra civil* 14
Garriott, Richard 91, 91n3
Gates, Bill 91, 91n3, 94
gay 35, 155, 166; (anti)héroe gay 43n1; comunidad gay 36, 40; comunidad literaria gay 27n3; comunidad pro-gay 26; hombre(s) gay(s) 10, 28, 35, 65n1, 161; masculinidad gay 28, 41; pareja gay 184; personaje gay 65; sexo gay 107; silencio gay 34; vida gay 35
género 1-5, 7, 10, 13, 14, 16, 43, 44, 51, 52, 62, 85, 115, 135, 148, 150-156, 161, 165-167, 173, 175, 208, 214; discurso de género 80, 87, 88, 137; género neutro 68, 87, 137, 154; igualdad de género 5, 178; performatividad de género 2, 3; política de género igualitaria 49
genocidio 11, 165n5, 180, 186, 188, 189
Gernsback, Hugo 128. Véase también héroe

Índice

- Gibson, William 6, 43; *Neuromante* 96, 136n2; «Quemando cromos» 89n1
- Gore, Al 215, 216
- guerra 50, 69, 70, 72, 76, 86, 88, 108, 111, 138, 145, 158, 165, 170-172; guerra civil 14, 21, 79; Guerra de Afganistán 208; Guerra de Corea 165n5; guerra digital 9, 83; Guerra Fría 182; Guerra de Vietnam 194, 208; guerra virtual 75; señor de la guerra 8, 12, 17, 174
- Gygax, Gary 91, 91n3
- Haldeman, Joe *La guerra interminable* 36, 50
- Hammett, Dashiell 43
- Heinlein, Robert 59-62, 64, 73, 131, 149; *Forastero en tierra extraña* 62; *Friday* 62; *La luna es una cruel amante* 62, 149; *Time Enough for Love* 62; *Tropas del espacio* 50, 61
- Hernandez, Carlos «The Assimilated Cuban's Guide to Quantum Santería» 136n2
- héroe(s) 4, 8, 9, 10, 13, 24, 61, 67, 70, 73, 79, 83, 92, 97, 101, 104-109, 115, 116, 117, 119, 123, 126, 134-138, 145, 176, 176n1, 177, 190, 200, 220; héroe accidental 104; héroe afroamericano 126; héroe altruista 113; héroe cobarde 10, 176; héroe duro 44; héroe de Gernsback 128; héroe de guerra 66; héroe inventor 131; héroe militar 220; héroe monstruoso 9; héroe necesario 186-189, 190; héroe sacrificial 11, 104, 180; héroe superfluo 24; héroe(s) tradicional(es) 119, 146; héroe valiente 186. Véase gay
- heroísmo 9, 10, 24, 88, 92, 105, 113, 115, 119, 137, 146, 209, 221
- heteronormatividad 54
- heterosexual(es) 6, 18, 34, 107, 130, 209
- hipermasculinidad 14, 115
- homosexual(es) 6, 65n1, 161; chicos homosexuales 35; hombres homosexuales 28, 29, 34, 35, 36, 37; homosexualidad 17, 155, 168, 176; (homo)sexualidad 28. Véase matrimonio
- Hopkinson, Nalo *Brown Girl in the Ring* 136n2
- IA(s) 10, 75, 80, 99, 102, 134, 135, 136, 137, 137n3, 142, 144, 144n7, 146, 147, 150, 200, 221; IA autónoma 99; IA marciana 48n3, 56; inteligencia artificial 137n3
- incel 96n4
- incesto 8, 26-28, 33, 41; incesto padre-hijo 8, 34-40
- infancia 38, 54, 98, 123, 148, 157, 203, 216, 217
- inmortalidad 45, 60, 80, 81, 85, 92, 102, 112, 115, 163, 164, 170, 175, 198, 199, 203
- Jobs, Steve 93, 94
- Jones, Stephen Graham *The Bird Is Gone* 139
- Kagara, Muhammadu Bello *Gandoki* 178
- King, Stephen 6; *Under the Dome* 181n5
- Lee, Yoon Ha 6, 10, 162-173, 220; «Glass Cannon» 162, 164, 174; *Hexarchate Stories* 163; *Machineries of Empire* 163-175; *Ninefox Gambit* 163, 163n2, 164, 166, 168; *Raven Stratagem* 162, 164, 171, 173; *Revenant Gun* 162n2, 162, 164, 173, 174
- lesbiana(s) 10, 14, 18, 20, 24, 97, 162, 166, 168; personaje lésbico 18
- Leverage* (serie de TV) 127
- LGTBIQ+ 7, 18, 28, 44, 63, 75, 178, 189; LGTBIQ+fóbico 8
- libertarismo poliamoroso 62
- magnate de la tecnología 75-76
- masculinidad(es) 1-6, 9, 11, 12, 14, 17, 20, 29, 39, 40, 43, 43n1, 44, 52, 61, 72, 76, 98, 98n5, 102, 107, 111, 119, 121, 133, 138, 143, 147, 151, 156, 161, 168, 180, 193, 195, 197, 203, 206, 208, 209, 212-214,

Índice

- 215, 219, 221; masculinidad antipatriarcal 214; masculinidad arrogante 103; masculinidad 'cruda' 41; masculinidad descarriada 91; masculinidad doméstica 9, 62, 63, 67, 70, 73, 74; masculinidad estadounidense 44, 107, 208, 215; masculinidad espectral 8, 42, 81n3; masculinidad femenina 168-175, 176; masculinidad *geek* 93, 94; masculinidad *hard-boiled* 44; masculinidad(es) hegemónica(s) 3, 37, 38, 78, 96, 115, 214; masculinidad honorable 68, 73, 74; masculinidad humana 74, 143; masculinidad ideal 115; masculinidad ingeniosa 128; masculinidad liberada 11; masculinidad moderna 24; masculinidad narcisista 33; masculinidad negra 44; masculinidad *nerd* 93, 95; masculinidad patriarcal 3, 14, 16, 17, 24, 111, 119, 155, 208; masculinidad *queer* 41; masculinidad tenaz 119; masculinidad violenta 77; masculinidad vulnerable 143. Véanse también gay, hipermasculinidad
- matrimonio 9, 29, 32, 63-65, 67, 110, 154; matrimonio colectivo 107; matrimonio dinástico 151, 155, 156, 161; matrimonio forzado 157; matrimonio heteronormativo 63, 73; matrimonio homosexual 29
- McCarthy, Cormac *La Carretera* 122, 156
- McDonald, Ian 2, 6, 10, 148-161, 219, 220; «5 Must-Read Books About the Moon» 149; *Brasyl* 148, 152n2; *Chaga* (a.k.a. *Evolution's Shore*) 148; *Cyberabad Days* 148; *King of Morning, Queen of Day* 148; *Kirinya* 148; *Luna* (trilogía) 10, 148-161, 219; *Luna: Luna nueva* 149; *Luna: Luna de lobos* 149; *Luna: Luna ascendente* 149; *River of Gods* 148; *The Dervish House* 148
- McGyver, Angus 128
- Medu, Jean-Louis Njemba *Nnanga Kon* 178
- metaverso(s) 89n1, 204
- Mfolo, Thomas *Chaka* 178
- misoginia 91, 156
- Morgan, Richard K. 1, 2, 6, 8, 42-57, 70, 219-226; *Ángeles rotos* 8, 42, 46-48, 55; *Black Man/Thirteen* 43n1; *Carbono modificado* 8, 42, 44, 45, 47, 49-56; *El gélido mando* 43n; *Furias desatadas* 8, 42, 44, 47-50, 52, 55; *La impía oscuridad* 43n1; *Leyes de mercado* 43n1; *Solo el acero* 43n1; *Thin Air* 43n1; *Tierra de héroes* (trilogía) 43n1
- multimillonario 47, 97, 191-204
- Musk, Elon 84, 94
- narcisismo 32, 108, 198
- NASA 126, 128, 130, 131, 132, 133
- necrofilia 38
- neoliberalismo 95, 98, 101, 102, 103, 130, 155
- Obama, Barack 215, 216
- ópera espacial 8, 10, 19, 44, 104, 117, 118, 162
- Paraíso perdido* 193
- Parin d'Aulaire, Ingri y Edgar *Book of Greek Myths* 196; *Norse Gods and Giants* 196
- paternidad 64, 100, 153, 160. Véanse también cuidado, incesto
- patriarcado 2-5, 8, 10, 12, 83, 119, 150, 199, 213, 214, 221; patriarcado guerrero 8; privilegio patriarcal 206; régimen patriarcal 24, 203, 220
- poder 3, 5, 9, 10, 11, 46, 69, 78, 81, 83, 84, 88, 92, 94, 95, 97, 111, 116, 143, 151, 155, 158, 160, 161, 163, 173, 175, 180, 183, 188, 193n2, 196-197, 199, 202, 202, 209, 213, 214, 219; poder absoluto 17; poder estadounidense 14; poder indígena 142; poder mágico 30n5; poder patriarcal 16, 18, 19, 48, 97, 144, 208; poder político 149, 151
- Puzo, Mario 153

- queer* 7, 166n8, 167-168, 180, 188, 189; autores *queer* 7, 40; ciencia ficción *queer* 25-41, 166, 167-168; deseo *queer* 25-27; felicidad *queer* 35, 188; hombre(s) *queer* 25, 28; personajes *queer* femeninos 187; personajes *queer* masculinos 25, 28; pro-*queer*; *queer/trans**; romance *queer* 174; sexualidad *queer* 173, 175; teoría *queer* 18; textos *queer* 18, 25
- raza; 6, 35n8, 121, 123, 126, 156; raza blanca 51, 179; racismo 126, 140, 141, 146
- realidad virtual 95, 96, 101, 102, 192, 199
- Reynolds, Alasdair 6
- Roanhorse, Rebecca 135; *The Trail of Lightning* 139
- Robinson Crusoe (personaje) 10, 128
- Robinson, Kim Stanley 1, 2, 4, 6, 11, 205-218, 219, 221; *Ciencia en la capital* 205, 205n1, 208, 216; *Marte azul* 204n1; *Señales de lluvia* 205n1; *Fifty Degrees Below* 205n1; *Green Earth* 205n1; *Marte verde* 205n1; *New York 2140* 205n1; *Marte rojo* 205n1; *El Ministerio del Futuro* 2, 11, 205-218, 219, 221
- robot(s) 134, 135, 136, 137, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 163, 170, 164; robot ciborg (véase ciborg); robot zombificado 140; soldados robóticos 144
- Romero, George *La noche de los muertos vivientes* 122, 126
- Ryman, Geoff 4, 6, 7, 8, 26-28, 28-33, 40, 41, 224; *Lust* 4, 6, 7, 8, 26-28, 28-33, 40, 41, 224; «The Mundane Manifesto» 27; *Was* 30; *When It Changed: 'Real Science' Science Fiction* 27
- Scalzi, John 4, 6, 59-74, 219-220; «Lessons from Heinlein» 61-62; *Camisas rojas* 60; *El final de todas las cosas* 59, 61, 69; *El sueño del androide* 60; *La colonia perdida* 59, 61, 62, 62n2, 63, 68, 70, 71; *La historia de Zoe* 59, 63, 62n2, 71; *La humanidad dividida* 59, 61, 62, 69, 72; *La vieja guardia* (novela) 59, 60, 61, 63, 64, 67, 70, 73; *La vieja guardia* (serie) 59-74; *Las Brigadas Fantasma* 59, 61, 63, 66, 68;
- sexismo 7, 96n4
- sexualidad 39, 55, 64, 114, 151, 155, 161, 166, 174, 175, 201; asexualidad 96n4, 201; autosexualidad 155n4; pansexualidad 155. Véanse también heterosexual, homosexual, *queer*
- SIDA 28, 29, 29n4, 32, 33, 31
- Simmons, Dan 6; *Los Cantos de Hyperion* 16
- Slaughterbots* 136n2
- soldado(s) 9, 20, 36, 46, 51, 53, 54, 56, 60-167, 69, 70, 73, 75-76, 77-82, 135, 139n6, 142, 143, 145, 146, 163, 166, 169, 221; soldados estadounidenses 208; soldados parásitos 145; soldado(s) posthumano(s) 60; soldados transhumanos 61, 65, 69; supersoldado(s) 8, 9; supersoldado transhumana 73. Véase también robot (soldados robóticos)
- Solomon, Rivers *An Unkindness of Ghosts* 136n2
- Soy leyenda 126
- Spielberg, Steven *Ready Player One* (película) 90; *La guerra de los mundos* (película) 19
- Stephenson, Neal 11, 90n1, 193-204, 220; *Fall; or, Dodge in Hell* 11, 193-204; *Reamde* 11, 193-195, 202, 203; *Snow Crash* 89n1, 192
- Stross, Charles 6
- Tchaikovsky, Adrian 6
- tecnobillonario(s) 9, 11, 84, 87, 92, 93, 94, 191, 199, 204
- TEPT 208, 209
- Terminator* (franquicia) 136n2
- terrorismo 11, 14, 206, 213, 215; ecoterrorismo 206, 212, 213, 215, 216; ecoterrorista(s) 209, 216, 217; terrorismo internacional 216; terrorismo islámico 14, 215;

Índice

- terrorismo nacionalista 215;
terrorista islámico 194; violencia
terrorista 210
The Expanse (TV series) 105n2
The Warrior Tradition 138n4
Thompson, Tade 6, 10, 11, 177-190,
221; *Ajenjo* (trilogía) 10, 177-190;
«Please Stop Talking About the
'Rise' of African Science Fiction»
178; *Rosalera* 176, 183, 184-185,
186, 187, 187n7, 189; *La*
insurrección de Rosalera 176, 181,
181n5, 186; *La redención de*
Rosalera 176, 181, 186, 187,
187n7, 189
tío 11, 123, 152, 154, 157, 193-197,
201, 204
Tolkien, J.R.R. 2; *El Señor de los*
Anillos 202
trans 162-168; mujer trans 3; persona
trans* 167n8, 173; personaje(s)
trans 10, 166; trans* 162-168;
trans*/queer 167, 171, 175
transgenerismo 165, 166, 167, 176;
Estudios Transgénero 166;
transgénero 167, 167n1;
transhumano(s) 46, 56; persona
transhumana 44. Véase también
soldado
trauma 20, 28, 33, 35, 39, 68n2, 73,
119, 152, 207, 208, 209, 210.
Véase también TEPT
Trump, Donald 14, 111, 119

utopía 75, 76, 77, 92, 95, 103, 139,
180; utopianismo 182, 208

vaquero. Véase cowboy
Viagra 31
villanía 73, 83, 119, 146; villanía
patriarcal 14, 116
villano(s) 5, 10, 75, 77, 82-87, 88, 92,
94, 95, 98, 108, 109, 110n5, 111,
119, 112, 119, 143, 144, 150, 162,
170, 173, 174, 192, 200, 218, 220;
villana 47, 49; villano(s)
patriarcal(es) 9, 82, 168, 192;
villano posthumano 122
violación 171, 172; violador(es) 87,
97
violencia 11, 24, 43, 44, 49, 55, 70,
78, 79, 80, 81, 105, 108, 113-114,
129, 152, 206, 209-213, 217, 218,
219; violencia política 212, 213,
218; violencia sexual 152;
violencia terrorista (véase
terrorismo)

Warcraft: Orcs & Humans 194
Watts, Peter 6
Weir, Andy 7, 10, 119-121, 126-132,
220; *Artemisa* 119; *Proyecto Hail*
Mary 119; *El marciano* 7, 10, 119-
121, 126-132, 220
Whitehead, Colson 6, 7, 10, 220; *Los*
chicos de la Nickel 120; *El*
ferrocarril subterráneo 120; *Zona*
Uno 119-121, 121-126, 132, 133,
220
Wilson, Daniel H. ; *How To Survive a*
Robot Uprising: Tips on Defending
Yourself Against the Coming
Rebellion 136; *Robopocalipsis* 10,
134-138, 140, 144, 149n7, 146;
Robogenesis 10, 134-138, 140,
141, 144, 146, 147
Wilson, Robert Charles 8, 12-25, 219,
220; *Axis* 12n1; *Spin* 12; *Los*
Cronolitos 8, 12-25, 219, 220;
Vortex 12n1
World of Warcraft 89n1, 94

zombi(s) 10, 121-126, 220; ciborg
zombificado (véase ciborg)
Zuckerberg, Mark 84, 94, 96, 199

SIN PLANES DE FUTURO:

MASCULINIDAD Y CIENCIA FICCIÓN SEGÚN LOS HOMBRES

Sin planes de futuro: masculinidad y ciencia ficción según los hombres es el primer estudio exhaustivo de la auto-representación de los hombres en las novelas de ciencia ficción publicadas en el siglo XXI por autores masculinos. Explorando una amplia selección de escritores y obras, los catorce capítulos presentan una visión panorámica de las contribuciones de los hombres a la ciencia ficción actual y exploran su lento pero notable progreso en la representación del género. El impacto del feminismo y los estudios de género, y las exigencias de los lectores, han transformado profundamente la ciencia ficción masculina, que ahora presenta personajes masculinos mucho más solidarios y vulnerables. Los viejos estereotipos están siendo reemplazados por una reflexión colectiva sobre cómo los hombres y la masculinidad están cambiando, aunque la falta de una agenda común da como resultado novelas que, si bien son emocionantes y a menudo desafiantes, a veces pierden la oportunidad de imaginar un futuro mejor, antipatriarcal y profeminista para los hombres y para todos los seres humanos. Entre los autores analizados se encuentran Robert Charles Wilson, Geoff Ryman, Samuel R. Delany, Richard K. Morgan, John Scalzi, Iain M. Banks, Ernest Cline, James S.A. Corey, Colson Whitehead, Andy Weir, Daniel H. Wilson, Ian McDonald, Yoon Ha Lee, Tade Thompson, Neal Stephenson y Kim Stanley Robinson.

“Una contribución crucial y oportuna a los estudios sobre la masculinidad, *Sin planes de futuro*, al examinar la ficción especulativa escrita por hombres, ilumina cómo dichos escritores han desafiado inadecuadamente los elementos patriarcales del género. Martín lanza una llamada de atención a los escritores masculinos que se nutre del panorama político global actual: hay que imaginar mundos mejores y antifascistas y usar las herramientas de la ciencia ficción para resistir al autoritarismo”.

Michael Pitts, autor de *Alternative Masculinities in Feminist Speculative Fiction: A New Man*

“Un soplo de aire fresco académico y un nuevo ángulo de enfoque muy necesario. En su crítica a la ciencia ficción masculina, Sara Martín toma el camino menos transitado, y todos salimos ganando por ello. En lugar de una crítica fatua de la masculinidad en general, lo que Martín ofrece aquí es una curiosidad entusiasta sobre *lo que están haciendo los hombres* y un compromiso basado en firmes principios y apasionado sobre el *porqué*”.

Richard K. Morgan, autor

“De una manera similar a *The Political Unconscious* de Fredric Jameson, esta obra explora el ‘inconsciente de género’ en la ciencia ficción de muchos escritores recientes, mostrando cómo sus textos, de manera obvia u oculta, se revelan como declaraciones en el mundo rápidamente cambiante (o no) de las masculinidades contemporáneas. Extremadamente estimulante; os enviaré de vuelta a los libros con una nueva mirada”.

– Kim Stanley Robinson

Sara Martín es profesora de Literatura Inglesa y Estudios Culturales en la Universitat Autònoma de Barcelona. Su investigación aplica los estudios de género al estudio de las ficciones populares en inglés.