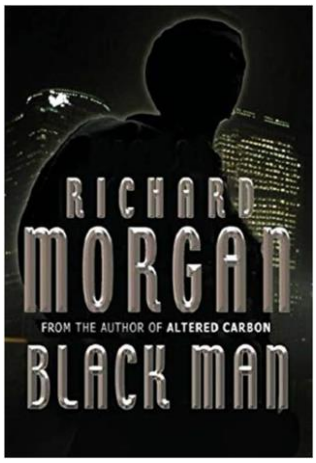
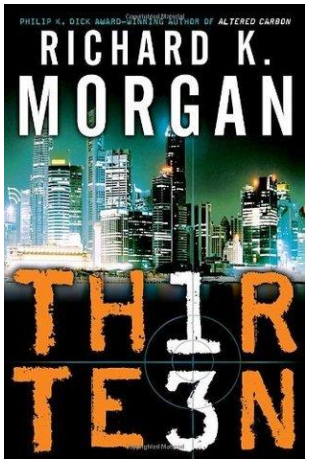


El monstruo antipatriarcal como (anti)héroe limitado en *Black Man/Thirteen* de Richard K. Morgan

Sara Martín Alegre



NOTA: ofrezco aquí mi propia traducción de mi artículo «The Anti-patriarchal Male Monster as Limited (Anti)Hero in Richard Morgan's *Black Man*.» *Science Fiction Studies* #131, 44.1 (marzo 2017): 84-103. Las traducciones de todas las citas originalmente en inglés son mías, incluidas las de la novela.

RESUMEN El análisis de género en la ciencia ficción tiende a centrarse en las mujeres. Aquí, en cambio, me centro en las cuestiones de género relativas a la masculinidad planteadas en *Black Man / Thirteen*, una novela del escritor inglés Richard K. Morgan. Utilizando el marco de los Estudios de las Masculinidades, sostengo que, si bien Morgan lanza un ataque exhaustivo contra la masculinidad patriarcal a través de su personaje principal, Carl Marsalis, tanto el autor como su (anti)héroe no logran construir una alternativa. Morgan utiliza en su novela las convenciones del *thriller* detectivesco, un subgénero que suele narrar cómo un hombre extremadamente individualista resuelve un caso concreto sin corregir realmente la injusticia social. Morgan caracteriza a Marsalis de esta manera, presentándolo como el monstruoso producto de la ingeniería militar y complicando su monstruosidad haciendo que Carl esté racializado. La novela funciona bien como narrativa, y el (anti)héroe es indudablemente atractivo, siendo el discurso de Morgan notablemente sólido. Sin embargo, se llega a un cierto callejón sin salida en cuanto al uso de la ciencia ficción por parte del escritor al faltar una visión de futuro como alternativa a los males sociales causados por el patriarcado.

Buscando masculinidades alternativas en la ciencia ficción

Aunque *Black Man* (2007), de Richard K. Morgan (conocida como *Thirteen* en los Estados Unidos por razones de corrección política) es menos popular que sus otras novelas de ciencia ficción, tal como la trilogía sobre Takeshi Kovacs (*Altered Carbon* [*Carbono modificado*, 2002], *Broken Angels* [*Ángeles Rotos*, 2003] y *Woken Furies* [*Furias desatadas*, 2005]) o *Market Forces* [*Leyes de mercado*, 2004]), merece atención particularmente por su aún poco común posicionamiento antipatriarcal.[1] Como señala Lewis, es «dudoso» que Morgan sea nominado alguna vez al Premio James Tiptree (hoy Otherwise) por sus novelas «tenazmente masculinas»;[2] sin embargo, como él mismo añade, Morgan es uno de los pocos escritores masculinos que valora indefectiblemente cómo «la concepción de la justicia social está ligada a [la] concepción del género». De hecho, el Premio Tiptree decía honrar la ciencia ficción y la fantasía «que expande o explora nuestra comprensión del género» y prometía considerar no solo el trabajo «imaginativo y que invita a la reflexión», sino también los textos «tal vez incluso exasperantes».[3] *Black Man*, la novela de la que Morgan está más orgulloso, podría ser

juzgada como «exasperante» desde un punto de vista estrictamente feminista.[4] Sin embargo, plantea cuestiones de género que son clave sobre la construcción de la masculinidad contemporánea.

Hay abundantes análisis en los estudios de la ciencia ficción sobre las mujeres y el feminismo, pero la exploración de la masculinidad sigue siendo escasa.[5] Esto se debe no sólo al impacto relativamente bajo de los estudios sobre las masculinidades en general, sino también a la falta de atención prestada dentro de los estudios de género, supuestamente más inclusivos, a los escritores masculinos como hombres y como generadores de personajes masculinos. En el indispensable volumen *Decoding Gender in Science Fiction* (2002), Brian Attebery subraya que «una vez que las mujeres comienzan a demostrar su existencia independiente, los hombres también adquieren género» (7). Sin embargo, su propio análisis sobre la masculinidad en la ciencia ficción se reduce a unas pocas páginas (7-8) y a examinar el trabajo de solo «unos pocos escritores masculinos influenciados por el feminismo» (114), los tres queer: Samuel R. Delany, John Varley y Geoff Ryman. Attebery olvida a quienes escriben ciencia ficción desde posiciones profeministas (y heterosexuales), como Kim Stanley Robinson o el ya fallecido Iain M. Banks.

El uso de metodologías feministas separadas (incluso separatistas) que aíslan el estudio del género en la obra de las escritoras de ciencia ficción del de sus pares masculinos puede haber sido una estrategia necesaria. Sin embargo, las corrientes feministas que estudian la ciencia ficción a menudo pasan por alto el impacto del feminismo en la escritura de los hombres, desde la corrección política hipócrita hasta el compromiso sincero. En *The Secret Feminist Cabal (*2009), Helen Merrick proclama la necesidad de «mirar más allá del género solamente» poniendo en primer plano los «progresos radicales y emocionantes» en «la teoría crítica sobre la raza, la teoría queer y los estudios de la ciencia feminista» (281). Sin embargo, como muestra la novela de Morgan *Black Man*, todavía hay mucho que explorar en la ciencia ficción con respecto al género en relación con los hombres (de cualquier identidad) y la masculinidad. Los escritores masculinos de ciencia ficción y sus personajes masculinos no son inmunes a la influencia de los debates en torno al género. Como mujer feminista que trabaja en los Estudios Críticos de los Hombres y de las Masculinidades, creo que necesitamos pasar de una metodología crítica negativa centrada en denunciar ejemplos tóxicos de sexismo (todavía demasiado extendidos, incluso en ciencia ficción) a un modelo más positivo y constructivo. Este debería animar a los escritores masculinos a producir no sólo menos personajes femeninos sexualizados, sino también más personajes masculinos antipatriarcales.

La mía no es de ninguna manera una posición obvia dentro del enmarañado campo de los Estudios de las Masculinidades. Desde sus inicios en la década de 1980 inspirados en posiciones profeministas, el avance de este área del conocimiento se ha complicado por su falta de una agenda política clara. Se ha dedicado mucha energía, y presumiblemente se seguirá dedicando, al molesto problema de cómo definir la masculinidad hegemónica, un concepto clave desarrollado por Raewyn Connell para explicar cómo el patriarcado se reproduce. Connell distingue entre «masculinidades cómplices» con las dominantes y hegemónicas, y «masculinidades subordinadas y marginadas» (181), etiquetas inestables que generan controversia.

En mi opinión, a medida que se empoderan las llamadas masculinidades subordinadas (no blancas, homosexuales, maduras, etc.) y las mujeres, el patriarcado se revela menos condicionado por el género y más por la dominación económica y política, de ahí la presencia en el pasado reciente de hombres birraciales como Barack Obama y de mujeres como Angela Merkel en sus filas. El objetivo feminista más deseable, por

consiguiente, no debería ser la abolición del patriarcado solo por parte de las mujeres, sino asegurar la colaboración de los hombres progresistas en la construcción de un orden social igualitario que evite la jerarquía, la discriminación, la violencia y, sobre todo, el sentido del derecho al poder. Sin embargo, la frecuente confusión entre patriarcado y masculinidad (que no tiene por qué ser patriarcal) a menudo resulta en la exclusión de los debates de género de los hombres que se presentan a sí mismos como antipatriarcales, e incluso como feministas.[6]

Este es, sin duda, el principal problema que aqueja a la búsqueda de personajes masculinos antipatriarcales, antihegemónicos y alternativos en la ficción: los hombres no los crean para alterar sustancialmente la forma en que opera la masculinidad en la actualidad sino como casos aislados. Las escritoras feministas de la Segunda Ola, por el contrario, se propusieron producir una literatura para el cambio dirigida a las mujeres a partir de la década de 1960. Cuando estos pocos personajes masculinos alternativos se encuentran en la ficción masculina, son o bien una creación accidental o bien el producto de una política de género difusa. Por lo tanto, soy plenamente consciente de que al analizar *Black Man* desde una perspectiva feminista positiva puedo estar adoptando una postura crítica ingenua, ya que ciertamente albergo las mismas dudas que el crítico Jacob Schmidt: ¿es esta novela «un libro altamente sexista, un libro sobre el sexismo, o ambos?» Sus muchas ambigüedades hacen que sea difícil juzgar dónde ubicarla en este espectro.

Con todo, hay que afrontar el reto de determinar la naturaleza contradictoria de este controvertido libro y de la resbaladiza política de género de su autor, empezando por el énfasis de Morgan en la violencia. Al comentar el disgusto de algunos lectores con las escenas brutales de *Altered Carbon*, Morgan declara que «la violencia debería ser repugnante. No tengo tiempo para el enfoque aséptico que se encuentra en tanta literatura y cine contemporáneos» (en Bullock). Sus protagonistas masculinos ultraviolentos son antihéroes monstruosos, incluido Chris Faulkner en *Market Forces*, un ejecutivo que sobresale en los duelos de carretera que se libran para ascender en la escalera corporativa. Más elocuentes que Faulkner, Takeshi Kovacs y Carl Marsalis, el protagonista de *Black Man*, son profesionales de la violencia genéticamente modificados que son lo suficientemente conscientes de su naturaleza como para criticar su propia monstruosidad masculina. La narración en primera persona de Kovacs incluye muchos comentarios sobre sus psicopatologías, mientras que Marsalis, cansado de su vida de paria social, se dice a sí mismo: «*Ya no quiero ser esto*» (25; cursivas originales). Este autodesprecio expresa una posición antipatriarcal paradójicamente resaltada por las crudas escenas violentas de Morgan.

Es necesario dar una visión general de la trama, ya que *Black Man* es relativamente desconocida (y carece de traducción al castellano). Inspirada en el legado de *Frankenstein* (1818, 1831) y de su descendiente, la película *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, la novela de Morgan está moldeada por el clásico debate entre naturaleza y crianza, con prevalencia de la segunda. Carl Marsalis, de 41 años, es un producto de Osprey, un proyecto de ingeniería genética militar británico iniciado a finales de la década de 2020 para crear super-soldados; proyectos similares fueron llevados a cabo por Estados Unidos (Proyecto Lawman) y Francia. Los «treces», conocidos peyorativamente como «*twists*» (o marañas), reciben su denominación del número del área del cerebro que inhibe la agresividad; estos hombres carecen de inhibiciones con respecto a la violencia y el miedo, y son por ello herramientas valiosas en las guerras internacionales de la década de 2080, que tienen como fin pacificar los muchos puntos calientes de la Tierra. Entre 2089 y 2094, sin embargo, los treces son desplegados en áreas urbanas problemáticas del mundo occidental y, al considerar esta tarea inapropiada por no ser militar, dejan de obedecer órdenes. Pronto estallan disturbios en

todo el mundo mientras la población exige medidas legales represivas contra los super-soldados, a los que temen y odian.

En 2091 el *Informe Jacobsen* encargado por la ONU concluye que los treces son demasiado peligrosos, lo que resulta en la suspensión de sus derechos como seres humanos. De este modo, los treces pasan a ser de «héroes encubiertos a monstruos públicamente denigrados en menos de cinco años» (*BM* 553). Acto seguido, se les ofrece la posibilidad de elegir entre el internamiento en los «*tracts*» (que son campos de concentración) o la emigración a la colonia marciana, dirigida por COLIN (Western National Colonial Initiative) desde 2082. Carl elige Marte, descubriendo, como la mayoría de los treces migrantes, que sus duras condiciones no ofrecen ninguna esperanza de libertad. Después de un regreso lleno de incidentes a la Tierra, se las arregla para convertirse en un «agente de licencias genéticas» (20) que trabaja por cuenta propia para la UNGLA, una rama de la ONU encargada de controlar a los treces restantes (muchos de ellos se suicidan). El trabajo de Carl como cazarrecompensas genera una «topografía cambiante de antipatía» (11) a su alrededor: él es odiado por los humanos comunes y también por sus treces compañeros, que lo consideran un traidor.

En la sociedad utópica de 2107 que Morgan imagina, «Globalmente, las cosas están mejorando» (430), indica Marsalis, bajo el liderazgo mundial pacífico de China. Se da a entender que esta cuasi utopía ha sido el resultado de la ruptura de los Estados Unidos en la década de 2070 en tres naciones independientes: la Unión del noreste, los Estados de la Cuenca del Pacífico occidental y la República Confederada de Jesusland, en el centro-sur (etiqueta inspirada por el famoso meme de G. Webb de 2004). La escisión es provocada por la «escoria idiota, odiosa y temerosa» de la sociedad estadounidense (255), encarnada sobre todo por los fundamentalistas racistas y religiosos de la República. Carl colabora en la caza de treces retornados ilegalmente de Marte, ya que la ola de asesinatos que han desatado amenaza con causar el pánico. Sin embargo, lo que realmente está en juego es un último intento desesperado por parte de un sistema corporativo/político estadounidense corrupto de contrarrestar la presencia emergente de los chinos en el hostil entorno marciano. Mientras que la UNGLA lucha contra la experimentación genética ilegal para producir colonos resistentes y adecuados en los «laboratorios negros» occidentales (93), los chinos continúan en secreto sus experimentos sin tener en cuenta los derechos humanos de sus sujetos.

Carl lucha constantemente por demostrar que, más allá de su manipulación genética original, su entrenamiento militar desde los siete años y su «adaptación biológica sistémica al entorno de Marte» (212), es un ser humano único como cualquier otro «caraganado» (*cudlip*), que es como los treces llaman a los humanos sin modificar. Diseñado como un sociópata implacable incapaz de empatía humana, la inteligencia poco común de Carl y su profunda consciencia de sí mismo pueden provocar, si no simpatía, al menos algún aprecio básico por parte de los lectores. Además, la caracterización de Carl no solo como un hombre negro (según el título británico original) sino también como un monstruo coloca al (anti)héroe de Morgan en el centro de los debates en curso sobre la raza, complicados por la propia identidad del inglés Morgan, que es blanco.

La postura antipatriarcal del autor es sólida, pero queda igualmente claro que Morgan carece de una agenda que exija que Carl se convierta, como desean otros treces, en el líder capaz de enseñar a los seres humanos «lo que realmente significa la libertad» (626). Los treces son de hecho los hombres prehistóricos que se constituyeron como los machos jerárquicos que construyeron el patriarcado. Al recuperar sus genes de la prehistoria, los hombres patriarcales gobernantes modernos buscan deshacer la supuesta emasculación (o feminización) de los hombres occidentales de finales del siglo

XXI. Carl entiende perfectamente lo destructivos que son los hombres patriarcales, pero Morgan limita su potencial antihegemónico dado que es demasiado individualista como para convertirse en una alternativa estimulante y un líder justiciero. Las limitaciones del género dentro de las cuales opera la novela de Morgan como un *thriller* de ciencia ficción limitan el papel de Carl al de un vengador bárbaro; se trata de una estrategia conveniente mediante la cual Morgan evita llevar a su (anti)héroe a una arena política compleja en la que simplemente el autor no quiere entrar. El final abierto sugiere que, si bien Morgan dudó en sacrificar a su héroe potencialmente revolucionario, finalmente no vio la necesidad de transformar a este hombre atípico en un modelo a seguir verdaderamente alternativo.

Genética y género: el «hombre» y los límites de la naturaleza

La peculiar visión que Morgan ofrece de la antigüedad pre-patriarcal recuerda las obras clásicas de Sigmund Freud *Tótem y tabú* (1913) y *El malestar de la civilización* (1929). Según argumenta Freud, quien desobedece los tabúes «se convierte en tabú él mismo» y debe ser rechazado, ya que su ejemplo «contagioso» fomenta la «imitación» (*TT* 32). Aquellos que tienen el derecho público de romper tabúes, como los verdugos o los super-soldados genéticamente mejorados de Morgan, provocan una mezcla de asombro y odio. Los individuos que imponen las restricciones contra ellos se vuelven neuróticos porque, inconscientemente, desean violar los tabúes, como los hombres patriarcales que fabrican los treces. En *El malestar de la civilización,* un Freud pesimista afirma que «la tendencia a la agresión es una disposición innata, independiente e instintiva en el hombre» (102). Dado que mantener la civilización contra la atracción de los impulsos violentos instintivos implica un sacrificio constante, el hombre moderno, un término que Freud usa como genérico para todos los humano, envidia al hombre primitivo feliz, que «no conocía ninguna restricción de sus instintos» (91). Morgan, no obstante, nos lleva a pensar en el uso que hace Freud del término «hombre» como un término específico de género. Los treces «primitivos» son individuos supuestamente mejor adaptados que sus pares masculinos del siglo XXII, tal vez porque no son humanos. Carl, sin embargo, se siente derrotado por el éxito de los hombres patriarcales de hace 20.000 años: «La cooperación grupal y la reverencia ante un matón con barba funcionaban mejor que estar [hoy] solo como trece» (454).

A pesar de llegar a esta lúcida conclusión sobre las razones por las que triunfó el patriarcado y a pesar de saber, por lo tanto, que el individualismo extremo de los treces es contraproducente, Carl es incapaz de formar una alianza con ninguno de los personajes secundarios que lo rodean. Paradójicamente, este puede ser un rasgo que Morgan respalda, independientemente de las posibles contradicciones y ambigüedades que este aislamiento genera en su novela. Carl se siente obligado a reconsiderar su identidad masculina debido a su contacto con otros personajes, pero finalmente descarta a todos sus posibles aliados antipatriarcales debido a su incapacidad fundamental de transcender su propio individualismo. Entre estos personajes destacan tres: la compañera detective de Carl en COLIN, Sevgi Ertekin, que es también su amante; la trece Carmen Ren, y el compañero profesional y amigo de Sevgi, Tom Norton.

Sevgi, una neoyorquina turco-musulmana y antigua miembro del Departamento de Policía de Nueva York, había estado involucrada en una trágica relación con su compañero policía Ethan Conrad, un trece huido de la justicia sin que ella lo supiera. Cuando Ethan es eliminado, Sevgi es obligada a abortar su feto de seis meses. El amor de Sevgi por Ethan es la razón por la que ella «humaniza a Carl», dándole con su apoyo «algo que él teme perder» (Clarke). Lamentablemente, aunque Sevgi es un personaje

sólido, solo existe «en última instancia al servicio de la caracterización de Carl» (Nussbaum, «Further»). Su frío romance revela la limitada empatía de Marsalis y acaba cuando, frustrada, Sevgi comprende que él no puede entender lo que ha sufrido como mujer. A pesar de su respeto y admiración por Sevgi, Carl finalmente convierte su muerte accidental en una excusa para su furia vengativa, revelando las limitaciones de Morgan tanto respecto a su agenda antipatriarcal como a sus personajes femeninos. Para Morgan, la función de Sevgi es demostrar que «la violencia machista, independientemente de la intención, casi invariablemente crea daños colaterales femeninos» (en Martín 8). Esta postura, desafortunadamente, disminuye su potencial para ser una gran aliada antipatriarcal de Carl, a pesar de su experiencia común como víctimas de discriminación.

Carmen Ren tampoco está bien desarrollada porque «a Morgan no se le ocurre ninguna idea persuasiva de cómo sería una trece mujer» (Nussbaum, «Further»). Variante china ilegal de los treces, Ren dinamita la creencia de Carl de que los treces son «la esencia de la masculinidad» (Clarke). Sin embargo, no queda claro qué aporta Carmen a la representación de la feminidad en la ciencia ficción dada su belleza euroasiática estereotipada, su uso pragmático de la sexualidad y su destreza física en el combate. Ren es en el peor de los casos una encarnación más de la popular heroína guerrera de los videojuegos y las películas de acción. Su función específica en *Black Man*, no obstante, es proporcionar una explicación pseudo-feminista al fracaso del Proyecto Lawman: «¿Se te ha ocurrido», bromea con Carl, «que tal vez meter las tendencias violentas masculinas ampliadas genéticamente en un chasis masculino mejorado genéticamente es sobrecargar un poco al burro?» (542). Sin estar convencido, Carl ve una extraña esperanza posthumana en el anuncio de Carmen de que está embarazada, sea de su amante trece o de su amante humano. Cometiendo el clásico error de Victor Frankenstein, los fabricantes de los treces olvidan la vasectomía, lo que lleva al *Informe Jacobsen* a imponer la castración química. Del mismo modo, aunque tanto sus fabricantes como el autor podrían haber evitado fácilmente el embarazo de Ren, el cliché de la novia monstruosa resurge con ella, reduciendo la alternativa más potente a la monstruosa masculinidad de Carl (y su mejor aliado potencial) a un mero útero funcional.

Carl es inferior como hombre no solo al difunto novio de Sevgi, Ethan, sino también, más explícitamente, al muy bien equilibrado Tom Norton. Mientras que los villanos (el hermano de Tom, Jeff, y su jefe común, Joaquín Ortiz) son hombres que anhelan el poder para demostrar su hombría patriarcal, Tom, como afirma Sevgi, no tiene «nada que demostrar» (157). Carl concede que Tom está muy cerca de ser el ciudadano perfecto y, viéndolo en la televisión manejando hábilmente la crisis de poder causada por la derrota final de los villanos, comprende que Tom es «el héroe reacio finalmente llamado a las armas» (594). El comportamiento de Tom, sin embargo, no siempre es heroico: literalmente mira hacia otro lado cuando Carl tortura a Jeff y ejecuta a Ortiz. El final abierto nos impide saber si Tom se convertirá en el reemplazo patriarcal de los villanos cleptocráticos o en el aliado masculino antipatriarcal de Carl, ambigüedad que «podría ser la declaración final de *Black Man* sobre la hombría y su cambiante definición» (Nussbaum, «Further»). Esta situación se complica aún más por el contraste entre la racialización de Carl y los «rasgos caucásicos bronceados de futuro candidato presidencial» y los «ojos azul pálido» del estadounidense Tom (50). Siendo blanco, Norton tiene más posibilidades que Carl de alterar el equilibrio del poder patriarcal, pero también de mantenerlo. La conclusión abierta de la novela, señal de la falta de una agenda clara para la resistencia antipatriarcal por parte de Morgan, deja tan varado en tierra de nadie a Norton como a Marsalis.

Esta aparente reticencia a comprometerse con una agenda particular contrasta con el buen conocimiento de Morgan de los debates actuales en torno a la masculinidad, a los que contribuye con el concepto de virilicidio. Morgan cita como su principal inspiración *Stiffed: The Betrayal of the American Man* (2000) de Susan Faludi, una estimación sincera pero problemática de la masculinidad estadounidense de finales de siglo XX. Su investigación convenció a Faludi de que la crisis que afectaba a los hombres estadounidenses no era causada únicamente «por algo que los hombres estaban *haciendo*» (7, énfasis original), sino también por lo que se les estaba haciendo y que hace que los hombres reaccionen de manera (auto)destructiva. Faludi, que nunca menciona el patriarcado, no reconoce que los hombres son victimarios y víctimas, y que la raíz de su crisis puede ser su incapacidad de adaptarse a las nuevas condiciones exigidas por el feminismo y las mujeres.

Morgan, por el contrario, ofrece una crítica mucho más directa del fracaso de los hombres para hacer frente al cambio histórico. El virilicidio es un concepto inspirado, aclara Morgan, por su comprensión de «cuán profundamente inadecuada es la mentalidad masculina básica para la modernidad pacífica» (en Jared). Las chicas menos privilegiadas, según señala, se las apañan razonablemente bien a la hora de salir adelante por sus propios medios (sin que, añado, sean necesariamente conscientes del feminismo). En contraste, opina Morgan, la necesidad de alcanzar «la hipermasculinidad desfigura a las comunidades de inmigrantes y a las clases sociales con bajos niveles de educación o éxito social», situación que las «grandes religiones patriarcales» aprovechan para ganar adeptos (en Jared). Desde el punto de vista de Morgan, los hombres incapaces de aceptar los nuevos tiempos cada vez menos violentos, reaccionan violentamente a su supuesta privación de derechos en un vano intento de remasculinizarse. Esta violencia a menudo autoinducida, que implica altas tasas de suicidio y adicciones letales, es lo que Morgan llama virilicidio.

El virilicidio es una noción ambigua: puede leerse desde una posición pro-masculinista como un resultado lamentable de la victimización feminista de los hombres o, desde una postura opuesta, como el resultado patético de la incapacidad de los hombres para luchar por el cambio que los libre del patriarcado. Como señala Schmidt, Morgan es «lo suficientemente inteligente como para presentar todas las declaraciones antropológicas como posiciones de sus personajes (...) y no como verdades absolutas». Siguiendo esta táctica, Morgan carga al personaje (y villano) secundario Jeff Norton, hermano de Tom, con el discurso neomasculinista sobre el virilicidio que justifica la creación de los treces. Morgan, aunque británico, sitúa el debate sobre esta figura en los EUA previos a la secesión de 2070, muy parecidos a su versión actual. Jeff, un ex-ejecutivo corporativo reciclado como jefe de una ONG dedicada a ayudar a los refugiados de los laboratorios clandestinos asiáticos, parece ser un hombre liberal. Sin embargo, encarna tanto en privado como en público la hipócrita masculinidad patriarcal atacada en *Black Man*. Desde el punto de vista de Jeff, en los Estados Unidos anteriores a la Secesión, la masculinidad estaba «pasando de moda» bajo una «ola de avances de la sociedad feminizada» (100). Jeff concede que «el jurado académico todavía está deliberando sobre el virilicidio» (100), pero no tiene ninguna duda de que el hecho de que los machos alfa estuvieran «sacrificándose a sí mismos con drogas suicidas y supervirilidades que sus corazones no podían soportar» (100), justo cuando enemigos implacables que exudaban «odio por todo lo que representamos» (101) amenazaban la civilización occidental, fue catastrófico. Los robots, demasiado caros y vulnerables, eran inútiles como solución militar y reemplazo de los machos alfa perdidos. El Proyecto Lawman ofrecía, por el contrario, una solución barata y eficiente. Nadie preguntó quiénes eran los super-soldados surgidos del proyecto: «Lo que cuenta es que estos tipos son

soldados estadounidenses, están luchando por nosotros y, al fin, están ganando la batalla» (103).

La aparición de los treces conecta con la lectura de Leo Braudy del terrorismo islámico radical como un «combate entre una sociedad guerrera 'pura' (masculina) y la sociedad comercial 'impura' (y femenina)» (547) de Occidente. Braudy ve el atractivo del hipermasculino «mito del guerrero», encarnado en la visión de Jeff de los treces, pero advierte que el «esfuerzo por renovar los rasgos positivos del guerrero (honor, integridad, autosacrificio, camaradería, apertura) mientras se purgan los negativos» todavía está «construido sobre una masculinidad y feminidad polarizadas» (522). En manos de Morgan, este discurso va aún más lejos, ya que el sueño patriarcal de una remasculinización exitosa por delegación genera, literalmente, monstruos. También es un discurso extremadamente contradictorio, ya que si bien expone las inseguridades de hombres patriarcales como Jeff (y Ortiz), también atribuye el nuevo orden mundial pacífico a la derrota de las fuerzas del odio, en palabras de Jeff, gracias a los treces. Morgan (y Carl) ven las debilidades de los hombres patriarcales, insinuando que, si hombres como Jeff estuvieran más seguros de sí mismos, no habría necesidad de monstruos. La hipervirilidad paradójicamente idealizada de Carl proviene, por lo tanto, del «sentimiento permanente de inseguridad» (Badinter 133) que aqueja a los hombres que no están a la altura de su propia idea de lo que deberían ser los hombres patriarcales poderosos. Al mismo tiempo, Morgan está demasiado atrapado en su propio mito guerrero para rechazar a Carl como un monstruo, revelando de esta manera algunas de las mismas inseguridades.

Morgan ha estado renovando el mito del guerrero en todas sus novelas, tanto reconociendo los rasgos negativos asociados a la masculinidad violenta como disminuyendo las ansiedades de sus héroes con respecto a la feminidad. A pesar de que no le gustan los héroes «sin aristas» actuales que encuentra «insípidos, dóciles, amistosos con los adolescentes, morales y americanos hasta el extremo» (en Liptak), sus super-soldados Kovacs y Marsalis son héroes «en el sentido de la palabra en los mitos griegos y saga nórdicas, no del tipo de Hollywood» (en Martín 7). Estos hombres son «buenos para tener a tu lado en un aprieto, claro, pero totalmente impredecibles e inmanejables en un contexto más amplio» (en Martín 7). Esta es la razón por la que Carl provoca reacciones tan encontradas, ya que «admiramos su fuerza» pero «aborrecemos sus acciones» (Nussbaum, «Clarke Award»). El trágico destino de Carl como héroe, en palabras de Gil Calvo sobre esta figura, consiste en tener que ser simultáneamente «justo e injusto, un héroe limpio y sucio» (191).

Morgan, sin embargo, resta importancia a los aspectos menos admirables de su monstruo y optimiza sus mejores rasgos, asumiendo que Carl puede superar su condicionamiento genético. Citando entre sus fuentes obras clave en psicología evolutiva y biología—*Nature Vs. Nurture* (2003) de Matt Ridley, *Redesigning Humans* (2002) de Gregory Stock, *Small World* (2002) de Mark Buchanan y, más directamente, *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature* (2002) de Steven Pinker—, Morgan explica que en *Black Man* Imaginó una sociedad diferente a la nuestra en la que la genética tiene la carga exclusiva de explicar el comportamiento.[7] En otra de sus contradictorias decisiones autorales, defiende la idea, encarnada por Carl, de que «no estás hecho por tus genes, pero tus genes te darán las predisposiciones, y el entorno las marcará de una forma u otra» (en Jones). Esta posición aparentemente moderada sigue siendo potencialmente peligrosa, ya que presenta nuestra composición genética como el principal obstáculo para el cambio social: los tradicionalistas siempre pueden afirmar que no podemos alterar la naturaleza humana. No niega, en todo caso, la posibilidad de una alternativa.

Morgan insinúa que los treces originales derrotados en tiempos primitivos podrían haber llevado a una sociedad menos autoritaria, al parecer apoyando la idea de que, dado que la evolución darwiniana no es teleológica, «el hombre tal como es ahora podría haber sido mejor» (Mansfield 87). Mansfield rechaza tanto la psicología social como la biología evolutiva porque «no consideran el fenómeno de la asertividad varonil» (x), conectado en su opinión con la exigencia de justicia, un tema en el que la filosofía subyacente de Morgan se estanca. Carl es varonil y asertivo, pero no está interesado en exigir justicia para sí mismo, los treces o la sociedad debido a su individualismo profundamente arraigado y su empatía limitada. Mansfield duda de si en el caso de que la ciencia produjera «un hombre artificial como el monstruo de Frankenstein» la virilidad podría batirse en retirada «hacia la debilidad» o «avanzar como una loca» (87), y esta es una duda que *Black Man* no resuelve.

Esta indecisión sobre el potencial de Carl no impide que Morgan tenga claro qué es lo que hace que su monstruo sea un tipo de hombre superior: su capacidad para superar sus rasgos de personalidad (inducidos genéticamente). La mejor cualidad del (anti)héroe de Morgan es que, como demuestra Carl, incluso un hombre creado específicamente para la violencia puede desarrollar una conciencia moral y aprender a controlar su capacidad de hacer daño. Carl aprende esta lección crucial de dos maestros: una mujer fantasmal y otra trece. Elena Aguirre se materializa a bordo del *Felipe Souza,* en tránsito desde Marte, cuando la criocápsula de Carl tiene una avería, despertándolo demasiado pronto en el largo viaje. Tratando desesperadamente de reprimir el impulso de sobrevivir consumiendo la carne de la tripulación y los pasajeros, las conversaciones de Carl con Elena, una «compañera subconsciente imaginaria» (330), le permiten controlarse. Años después del horrible viaje, Elena reaparece cada vez que Carl se siente moralmente perdido. La influencia del trece Sutherland también es duradera: entrenador de Carl en tanindo (un arte marcial marciano adaptado a la baja gravedad) y su «sensei» espiritual (331), este hombre le enseña a Carl cómo manejar su ira: «*Si nos gobernamos por cómo hemos sido entrenados* (...) *entonces no somos más ni mejores que el arma que esperaban hacer de nosotros*» (319, cursivas originales).

La lucha de Carl por liberarse de la carga de su composición genética está en desacuerdo con las tendencias dominantes en lo que el sociólogo estadounidense Michael Kimmel ha llamado el «descenso masculinista a lo primitivo» (213). Kimmel rastrea este proceso hasta la década de 1960, cuando se inicia la actual proliferación «del monstruo como bestia hipermasculinista» (213), sobre todo en las películas de género populares de las décadas de 1980 y 1990 de las que desciende la novela de Morgan. En la década de 1960, la «mística masculina», «esa síntesis imposible de sostén de la familia sobrio y responsable, dueño estoico e imperturbable de su destino y héroe de capa y espada» (173), se derrumbó después del desenmascaramiento de la brutalidad patriarcal estadounidense en Vietnam. Los movimientos de liberación masculina de la década de 1980 denunciaron este ideal en obras como *The Masculine Myth* (1981) de Joseph Pleck. Sin embargo, en lugar de generar estilos de masculinidad antipatriarcales más seguros de sí mismos, flexibles y variados, el patriarcado en la década de 1980 generó la reacción antifeminista descrita en *Backlash* (1991) de Susan Faludi . Las nuevas ansiedades, también alimentadas por la cultura posmodernista que, al desestabilizar la identidad, «simultánea y paradójicamente volvió a cuestionar la relevancia de las diferencias de género» (Aziz 201), dieron lugar a una misoginia y homofobia desenfrenadas. La cultura audiovisual norteamericana exportó a todo el mundo el ideal masculinista del tipo duro, transformándolo del «vaquero en el Terminator, (...) [de] un hombre de carne y hueso a una máquina» (Badinter 131). La popularidad de la masculinidad mitopoética difundida por el controvertido volumen *Iron John* (1990) de Robert Bly y la aparición de la biología y la psicología evolutivas

completaron la retórica neomasculinista en defensa del lado oscuro «natural» de los hombres. El escandaloso libro de Randy Thornhill y Craig Palmer *A Natural History of Rape* (1999), escrito abiertamente con la intención de prevenir la violencia sexual, en realidad presenta la violación como una respuesta irremediable a un impulso masculino natural y genéticamente condicionado. Morgan niega vehementemente este discurso al hacer que sus hombres neo-primitivos genéticamente modificados mantengan un control total de su violencia, sobre todo la sexual. Como explica Carl, el trece huido al que persigue no está «dañado (...) Simplemente está llevando a cabo un plan de acción, y se siente *cómodo* con él» (238, énfasis original). Cómodo con su propia habilidad para matar de acuerdo con su propio plan de acción, Carl está disgustado por la violencia injustificada de los hombres patriarcales, especialmente las violaciones relacionadas con la guerra que presenció y que fueron cometidas por soldados humanos.

A diferencia de los hombres patriarcales que usan todo tipo de justificaciones espurias para excusar su violencia, Carl entiende las raíces de su violencia, está dispuesto a reducirla y es capaz de controlarla. Esta predisposición lo caracteriza como una alternativa antipatriarcal válida más allá de su monstruosidad (o, irónicamente, debido a ella). Por otro lado, su desempoderamiento social como hombre monstruoso parece estar conectado no solo con sus aberrantes modificaciones genéticas, sino también con su color de piel, que en última instancia señala su estatus subordinado en el discurso de la novela.

Género y raza: el significado inestable del color de la piel

Si bien los estudios recientes basados en los Estudios Poscoloniales y los Estudios Críticos de la Raza han inspirado el estudio de la raza en la ciencia ficción—por ejemplo, en *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film* (2008) de Adilifu Nama y *Race in American Science Fiction* (2011) de Isaiah Lavender III—, no se ha prestado atención a la raza blanca. El influyente estudio de Richard Dyer, *White* (1996), demuestra que la representación de la raza blanca también debe ser objeto de crítica; no obstante, sigue habiendo mucha renuencia a considerar el trabajo de los escritores blancos como racialmente caracterizado y bastante resistencia contra los personajes de color creados por ellos. Quizás haya buenas razones. Las novelas racistas de ciencia ficción, como *Farnham's Freehold* (1964) de Robert Heinlein, son realmente dolorosas de leer. Representaciones mucho más positivas de la masculinidad negra, como el melancólico androide Spofforth en *Mockingbird* (1980) de Walter Tevis, revelan, además, las dificultades que tienen los escritores blancos para desvincular la piel negra de la masculinidad atípica.

Morgan se enfrenta a un problema similar en *Black Man*. Como observa Elisabeth Anne Leonard,

> «cuando los escritores de ciencia ficción, blancos o no, incluyen cuestiones raciales en su ficción, entran en un territorio delimitado, por un lado, por lectores que sienten que la obra no va lo suficientemente lejos como para abordar los males sociales de la cultura en la que escriben, y por el otro, por lectores que piensan que va demasiado lejos». (254)

Parece obvio, sin embargo, que no se gana nada impidiendo que los escritores blancos creen personajes negros. Como subraya Nancy Pickard, autora blanca estadounidenses de ficción policíaca, es posible que los escritores blancos «nunca entiendan 'bien' la experiencia negra, pero la alternativa, dejar a los negros fuera de nuestros libros por completo, parece (...) una solución infeliz» (en Bailey 130). La escritora británica negra

Andrea Levy aconseja a los escritores blancos que están tratando de evitar el racismo que «defiendan su terreno» (en Fischer 131). Esta es la postura del propio Morgan.

Black Man ciertamente obligó a Morgan a luchar, aunque no contra los lectores negros: «las personas que me criticaron por hacer negro a Carl *eran casi exclusivamente liberales blancos*» (en Martín 4, cursivas originales). Destaca una reseña positiva de la escritora negra Nisi Shawl, quien elogió las «magníficas robusteces» de la obra a pesar de las «debilidades momentáneas». En realidad, Shawl también se quejó de que algunos detalles físicos incorrectos le impedían «creer en la negritud [de Carl] a veces». Lo que es más importante, aunque Shawl acepta que «la educación de Marsalis como experimento de laboratorio hace creíble la ausencia de comportamientos culturales propios de la diáspora africana», señala que su aislamiento de su Gran Bretaña natal hace que su caracterización racial sea incompleta. La objeción de Caryl Phillip de que «la responsabilidad de representar a una Gran Bretaña multirracial ha seguido recayendo sobre los hombros de escritores no blancos» (223) se confirma así. Además, aunque estoy de acuerdo con Morgan en que «es colosalmente estúpido empezar a trazar líneas en torno a lo que la gente debe o no debe escribir» (Martín 3), el hecho es que «las historias de la vida de los negros escritas por blancos» reciben «abundante atención» en comparación con «la anémica atención prestada a las palabras de los propios negros» (García, Young y Pimentel 3).

Morgan defiende su libertad para caracterizar a Carl como no normativo, contra el dictado implícito de que los hombres negros «deben ser emblemas, abanderados, objectos de lecciones didácticas» (en Martín 4). Incluso critica el racismo de sus lectores, ya que aquellos que aceptaron sin problema la violencia de Takeshi Kovacs encontraron ofensivo el comportamiento de Carl; Morgan concluye que la ofensa radica en la piel negra de Carl. Irónicamente, la respuesta de los lectores pasa por alto el hecho de que Kovacs, nacido euroasiático, ocupa cuerpos de diversas etnicidades a lo largo de la trilogía, incluido una afrocaribeño. En cuanto a la defensa de Morgan de la caracterización de Carl como progresista en términos raciales, la simpatía por su libertad de elección puede flaquear en vista de la advertencia de Stuart Hall en su artículo fundacional «New Ethnicities» (1989). El racismo, explica Hall, construye al sujeto negro como «noble salvaje y vengador violento. Y en el desdoblamiento, el miedo y el deseo se duplican el uno al otro y juegan a través de las estructuras de la alteridad, complicando su política» (445). El miedo y el deseo por Carl, presentado en gran medida como «noble salvaje y violento vengador», complican la política identitaria y racial de *Black Man*; además, aviso que mi propia adscripción a la raza blanca me convierte tal vez en cómplice del (posible) racismo encubierto de Morgan.

A pesar de las advertencias de los activistas académicos de que la raza, «al menos como se usa en la mayoría de los debates no científicos, no se refiere a nada que la ciencia reconocería como real» (Appiah 277), vivimos inmersos en «conflictos sociales y políticos que se basan en la raza, o que usan el disfraz de la misma» (Janis). Morgan afirma que inicialmente no atribuyó ningún significado particular a la negritud de Carl, pero finalmente se dio cuenta de que su raza era una «metáfora temática integral en toda la novela», ya que el prejuicio al que se enfrenta Carl «está impulsado exactamente por el mismo tipo de miedo y odio excluyente que impulsa el racismo hoy en día» (en Martín 5). El novio de Sevgi, Ethan Conrad, que también es negro, es parte de esta metáfora. La América dividida de Morgan en 2107 está hostigada por un racismo desenfrenado, particularmente en la atrasada República Confederada, que actúa como una advertencia para los reveses en la lucha contra el racismo que puede traer el futuro. Condenado por las autoridades republicanas de Miami por uno de sus muchos asesinatos sancionados por la ONU, Carl es encarcelado. Y aunque consigue ocultar su identidad como trece su

color de piel es suficiente para ganarse muchos enemigos entre la banda dominante en prisión, los Arios. La «actitud imperturbable» de Carl hacia «los viejos vituperios raciales» (129) que recibe, como «*nigger*», se transforma en «ira que despierta lentamente» (129). Su único aliado, un guatemalteco negro, se burla de Carl, de piel más clara y elegante acento británico, como el único prisionero negro que «no parece darse cuenta de qué color de piel tiene» (149). Cuando Carl responde que en Gran Bretaña «hay muchas formas diferentes de ser negro» (149)—el único comentario sobre las relaciones raciales británicas en la novela—, el guatemalteco se burla de él: «entonces eres un puto negro afortunado» (149). Su alianza racial con Carl termina cuando este revela que es un trece, lo que sugiere que su monstruosidad se ubica por encima del color de la piel en la escala de los prejuicios humanos.

Como producto de la tecnociencia militar (británica), el cuerpo de Carl también está moldeado por el discurso médico occidental racista del siglo XIX. Esta rama de la ideología masculinista supremacista blanca construyó «una gramática» para controlar la apariencia física de los cuerpos masculinos negros y «cómo se comporta y se expresa la masculinidad negra» (Saint-Aubin). La obsesión por diferenciar los cuerpos masculinos negros de los blancos llevó paradójicamente a una creciente ansiedad sobre sus similitudes. Esta preocupación aumentó el racismo de los hombres blancos de modo que desde la abolición de la esclavitud los hombres negros han respondido a su falta de poder reafirmando la masculinidad patriarcal. El título del libro de Phillip B. Harper *Are We Not Men?: Masculine Anxiety and the Problem of African-American Identity* (1996) se explica por sí mismo. En contraste, Morgan socava el discurso patriarcal tanto blanco como negro al dotar a Carl de una total despreocupación con respecto a su propia masculinidad. Como Sevgi ve cuando se conocen, su confianza en sí mismo «emanaba de su cuerpo» masculino y «empapaba de su poderosa tranquilidad las estancias en las que entraba» (137). Carl es un hombre que se niega a ser controlado en términos de género o de raza.

El carisma *cool* de Carl tiene raíces culturales transatlánticas asociadas a tensiones raciales fundamentales, que giran en torno a la masculinidad negra aún hoy. Las películas de los subgéneros *Black Power* y *blaxploitation* surgieron en los Estados Unidos de la década de 1970 para expresar «una fantasía de liberación (...) el hombre negro finalmente llegando a la mayoría de edad en la imaginación americana» (Bausch 263). Los hombres afroamericanos, sin embargo, nunca fueron realmente empoderados y permanecen atrapados en una dinámica perniciosa: sus auto-representaciones masculinistas y agresivas, destinadas a «desafiar las construcciones hegemónicas de la raza blanca (…) reescriben y reproducen formas de autoridad patriarcal» (Gray 402) que les son vedadas, generando así una gran frustración.[8] La activista feminista bell hooks hace por ello un llamamiento a un retorno al *cool* auténtico, definido por la forma en que «los hombres negros se enfrentaron a las dificultades de la vida sin permitir que su espíritu fuera destruido» (138). La autora insiste que «El auténtico *cool*» consistía en «estar intensamente conectado, en ser consciente y capaz de elegir la acción correcta en toda circunstancia» (143); era «potenciador de la vida» (145) y sus iconos eran hombres «que se atrevían a autodefinirse» (138), como Louis Armstrong y B.B. King. Lamentablemente, según ella, el «desprecio» por el legado del *cool* masculino negro anterior a los Derechos Civiles difundido por el masculinista partido Black Power ha dado lugar al «*cool* mortífero» (145) de la cultura actual. Curiosamente, Christopher Breu conecta este *cool* negro original con el auge de la masculinidad blanca dura en la ficción detectivesca (entre 1920 y 1945) como una «fantasía cultural» (1). Breu reconoce el «préstamo secreto de la iconografía de la masculinidad negra» como «vital y violentamente primitiva» (2) que, aunque inicialmente racista, también abrió «un espacio para la producción de masculinidad negra dura» (15), como la de Carl. La descripción

de Breu del hombre blanco duro también encaja con el (anti)héroe de Morgan: cada uno de ellos se «caracteriza por tener un exterior duro, parecido a un caparazón, una dureza profiláctica organizada en torno a la rigurosa supresión del afecto y reflejada en sus expresiones distantes y lacónicas y sus acciones instrumentalizadas, aparentemente amorales» (1).[9]

Aunque Carl parece estar desempoderado principalmente debido a sus modificaciones genéticas más que por el color de su piel, este último juega un papel importante en la condena de Morgan contra el racismo y su construcción de una masculinidad atractiva y segura de sí misma. Aunque no está totalmente libre de matices racistas, la decisión de Morgan de proporcionar a Carl el «verdadero *cool*» descrito por bell hooks le da a su (anti)héroe una dignidad inusual. La experiencia de Carl de sufrir una doble discriminación como hombre negro manufacturado, su masculinidad serena, su análisis inteligente de cómo funciona la sociedad patriarcal y su capacidad para controlar su propia rabia lo caracterizan como un héroe, listo para el empoderamiento y la acción política. Sin embargo, como mostraré a continuación, Morgan evita dar el paso final en su representación de Carl porque prefiere en última instancia ofrecer mero entretenimiento en lugar de reflexión.

Género y género: la despolitización del (anti)héroe monstruoso

Como señala Meehan, «la ficción de detectives en que se lleva a cabo la investigación de un asesinato en una megaciudad del futuro» (11) deriva de la novela de Isaac Asimov *The Caves of Steel* (*Las bóvedas de acero*, serializada en 1953, publicada en rústica en 1954).[10] La película *Blade Runner* (1982), basada en la novela de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?,* 1969), ha generado gran interés académico, centrado sobre todo en su atractiva combinación de ciencia ficción y *hard-boiled noir*.[11] Con *Altered Carbon* Morgan renovó sin duda esta fusión de géneros para el siglo XXI.

Black Man ha sido llamada un «*thriller* de acción sobre un lobo solitario» (Nussbaum, «The Arthur C. Clarke Award Shortlist») pero también, de manera creativa, «ciencia ficción paramilitar, en un punto en el espectro que va del *thriller* a la ficción de guerra, en algún lugar entre el ciberpunk y la ciencia ficción militar» (Lewis). Morgan admite que «tomó prestado mucho, pero no conscientemente», del estilo *noir*, al opinar que en esencia es «bastante introspectivo» (citado en Jones). Moore explica que la introspección creció en el período de transición de la novela negra *hard-boiled* (mediados de la década de 1960 a finales de la década de 1970), cambiando «no tanto el impacto sino la sensación producida por la violencia en las narrativas» (113). La principal duda que problematiza la caracterización del introspectivo héroe *noir* de *Black Man*, si aceptamos la etiqueta, es por qué Carl no cambia a pesar de su auto-consciencia (Hartland). Una respuesta es que, aunque las novelas de Morgan, como él mismo explica, «tienden a estar más bien orientadas a los personajes» (en Martín 2), la «trama escandalosamente enrevesada» (Wagner) típica del *thriller* absorbe en esta obra demasiada energía del autor y de los personajes. Hay en *Black Man* una tensión entre la acción constante y la necesidad de los personajes de procesar sus pensamientos e interactuar en conversación, surgida de la necesidad del autor de sobrecargar su *thriller* con más ideas de las que el subgénero puede soportar. No estoy criticando a Morgan por ser un mal escritor de *thrillers*, ya que no lo es, pero sí cuestiono cómo su inflexible adherencia a los principios de este subgénero lo limita a él y a sus personajes, sobre todo a Carl Marsalis, impidiendo que se desarrolle su ideario social y político.

El investigador *hard-boiled* masculino creado por Dashiell Hammett y Raymond Chandler ha sido reescrito como investigadora femenina en las últimas décadas por autoras feministas como Sara Paretsky, Sue Grafton y Marcia Muller (Walton y Jones).[12] Sin embargo, este género sigue siendo esencial para comprender la evolución de la representación de la masculinidad. Cada novedad en la ficción detectivesca delata «una preocupación por investigar al héroe y (...) por la masculinidad de ese mismo héroe» (Gates 5). Mezclando a Freud con un análisis material del contexto que dio forma a la masculinidad posterior a la Segunda Guerra Mundial, Krutnik argumenta que los «*thrillers* duros» de la década de 1940, como *The Blue Dahlia* (*La dalia azul*, 1946), «están marcados por, y buscan reordenar, las complicaciones y cismas en la identidad masculina» (64). El contexto hace al hombre, y en la época de Carl el contexto enfatiza, sobre todo, el uso político del cuerpo masculino. Como argumenta Yvonne Tasker en *Spectacular Bodies,* a partir de la década de 1980, una vez que emergieron estrellas como Sylvester Stallone y Arnold Schwarzenegger, el hombre duro quedó vinculado estrechamente con lo que ella llama «musculinidad» (132). La variedad menos musculosa, encarnada por Bruce Willis, tendía a ser presentada como el «tipo listo», especializado en frases ingeniosas (Tasker 77). La propia «musculinidad» de Carl mezcla ambos elementos. Su cuerpo musculoso es fundamental en su caracterización mientras que su personalidad irónica se manifiesta a través de sus muchos comentarios mordaces sobre lo que hace para ganarse la vida. Así, cuando Sevgi le presenta el caso de los treces asesinos sin aclarar qué quiere de él, Carl comenta sin pestañear:

> «No soy conocido por mis arreglos florales. Así que voy a ver si me equivoco, ¿de acuerdo? Diría que quieres localizar a alguien. Alguien como yo. Vale, eso es lo que hago. La única parte que no tengo clara es si quieres que lo traiga vivo o no».
>
> «No somos asesinos, señor Marsalis».
>
> «Pues yo sí». (138)

Todos los (anti)héroes duros presentan, no obstante, el mismo defecto: dado que son hombres solitarios en los márgenes de la sociedad, su capacidad personal para alterar significativamente el equilibrio del poder patriarcal es nula. Los héroes duros tienden a resolver situaciones particulares vinculadas a los crímenes que investigan, contribuyendo en última instancia a mantener el *statu quo* que aborrecen. En *Blade Runner* (1992), el duro detective Rick Deckard quiere principalmente escapar para vivir con la mujer (artificial) que ama. Las acciones heroicas que pueden alterar la sociedad quedan en manos de su oponente, el valiente replicante Roy Batty, quien lidera una revuelta antiesclavista condenada al fracaso. Aun así, los códigos del *thriller* (y la excusa melodramática proporcionada por su condición terminal) obligan a Batty a gastar su menguante energía en vengarse de su creador. Del mismo modo, Carl, que tiene conexiones evidentes con Batty, también elige la venganza en lugar de la acción política cuando Sevgi, en otro giro melodramático, es asesinada por una bala destinada a él. El razonamiento generalmente lúcido de Carl se ve así sobrepasado por los requisitos que le impone la adhesión de Morgan a las convenciones genéricas del *thriller*.

La escena clave en la que las convenciones del *thriller* abruman el potencial personal y político de Carl es la ejecución de Ortiz. Tom y Carl finalmente se unen para enfrentarse a los villanos principales y, después de que Jeff se mate de un disparo, Ortiz pasa a ser su objetivo. Ortiz trata frenéticamente de protegerse, ofreciendo débiles excusas para justificar sus deplorables actividades como jefe de un laboratorio clandestino para modificar seres humanos genéticamente, pero todo es en vano. Carl lo observa «como si fuera un bicho tras el cristal en un vivero de insectos. *Mira a los*

humanos. Observa cómo el varón patriarcal justifica sus actos ante sus semejantes y ante sí mismo» (578, cursivas originales). Disgustado, Carl le dice a Ortiz, «hubieras sido un buen trece» (582), y procede a romperle el cuello, con la aquiescencia de Tom Norton. Dado que Norton logra disfrazar la ejecución de Ortiz como consecuencia del atentado anterior de Jeff contra su propia vida, el principal acto de justicia de Carl, por brutal que sea, queda encubierto y permanece secreto. Él no cuestiona esta decisión ya que la alternativa obvia, llevar a Jeff y Ortiz ante la justicia, simplemente no encaja en la trama.

Al concluir su historia, Carl no ha adquirido nuevas ideas más allá de la creencia de que la brutalidad es «un hecho de la vida» (506). Esta conclusión es insuficiente porque Morgan les ha pedido a sus lectores que admiren la inteligencia sobrehumana y la resistencia contra la autoridad arbitraria de Marsalis. Si la principal objeción al potencial de Carl como héroe es su excesiva violencia, hay dos formas de resolver este dilema: una es afirmar que Carl, al fin y al cabo, causa menos sufrimiento humano directo que hombres patriarcales como Ortiz y Jeff Norton; la otra es la idea de que, dado que Carl usa la violencia profesionalmente, un cambio de profesión lo convertiría literalmente en un hombre diferente. Convertirse en un héroe cívico en busca de justicia en lugar de venganza, en compañía de Tom Norton (y de una Sevgi superviviente), parecería una solución mejor, incluso más plausible, pero las exigencias genéricas del *thriller* no permiten ese final. *Black Man* es el texto que Morgan deseaba escribir y es inútil protestar porque no tomó otras decisiones como autor. Es importante, no obstante, animarlo a él y a cualquier otro escritor masculino (de ciencia ficción y otros géneros) a desarrollar el potencial político de héroes como Carl, convirtiéndolos finalmente de casos atípicos en modelos alternativos, más allá de las necesidades del género narrativo y abrazando plenamente una agenda de género antipatriarcal, que también beneficie a los hombres.

Conclusión: el potencial del (anti)héroe limitado

Black Man, de Richard Morgan, es una novela controvertida que merece más atención desde el punto de vista de los estudios de género. Morgan ofrece con Carl Marsalis mucho que considerar con respecto a la representación de la masculinidad contemporánea desde una posición antipatriarcal, y también con respecto al debate en torno a la naturaleza y la crianza. Como personaje negro creado por un escritor blanco, Carl también plantea cuestiones clave sobre representación e identidad. El uso contradictorio que Morgan hace de la piel negra de Carl pone de relieve la tensión entre la monstruosidad agresiva y la victimización, así como las tensiones en la representación en ficción de la raza. Morgan hace, además, hincapié en la falta de atención prestada a la masculinidad británica específicamente negra en contraste con la atención prestada a la masculinidad negra estadounidense. A pesar de crear un (anti)héroe sólido, antipatriarcal y políticamente consciente con el potencial de ofrecer un mensaje significativo, la elección de Morgan del *thriller* como el subgénero que domina *Black Man* lleva a Carl a una trama de venganza melodramática e ineficaz que socava su caracterización. Esto puede responder al deseo conservador de Morgan de ocultar su propio mensaje político, a su voluntaria subordinación del contenido político en *Black Man* a la emoción proporcionada por el *thriller*, o, y esto es lo que subrayaría, a las dificultades a las que se enfrenta cualquier escritor masculino que intente transformar el gastado mito del guerrero patriarcal en un renovado mito cívico antipatriarcal. Es mérito de Morgan que en *Black Man* al menos intente hacer frente a este desafío. En cuanto a la ciencia ficción, la novela de Morgan demuestra que es un género poderoso que proporciona la flexibilidad necesaria para que los escritores masculinos exploren nuevos tipos de masculinidad y nuevos tipos de hombres, como espero haber demostrado.

Notas

1. *Black Man* recibió el premio Arthur C. Clarke en 2008. Morgan ya había recibido el premio Philip K. Dick en 2003 por *Altered Carbon* y el premio John W. Campbell Memorial Award en 2005 por *Market Forces*. Sobre la trilogía en torno a Takeshi Kovacs, véanse Schwetman, Frelik y Hamdan.
2. En la trilogía fantástica de Morgan *A Land Fit for Heroes* (*Tierra de héroes*) que comprende *The Steel Remains* (*Solo el acero* 2008), *The Cold Commands* (*El gélido mando* 2011) y *The Dark Defiles* (*La impía oscuridad* 2014), el héroe, Ringil Eskiath, es gay. Por ello es condenado al ostracismo por su familia y casi ejecutado. Sin embargo, también es un personaje violento capaz de matar incluso a niños.
3. Consúltese el sitio web del antiguo premio Tiptree, hoy Otherwise (https://otherwiseaward.org/).
4. Morgan ha declarado en correspondencia por correo electrónico con la autora, en abril de 2015, y en entrevista en septiembre de 2016, que esta es la novela de la que está más orgulloso. Recuerdo la advertencia de Justine Larbalestier: «El premio sirve para mostrar también que el feminismo no es un monolito, como tampoco lo es la ciencia ficción, que hay muchas feministas y feminismos» (220).
5. *Masculinity in Fiction and Film* (2006) de Baker considera algunas novelas de ciencia ficción: *Gladiator-at-Law* (1955) de Pohl y Kornbluth y *Starship Troopers* (*Tropas del Espacio* 1959) de Robert Heinlein.
6. El volumen *Alternative Masculinities for a Changing World* (2014) sostiene que el camino a seguir en la lucha antipatriarcal pasa por la búsqueda de modelos positivos en la ficción. Los editores aclaran que una masculinidad alternativa no debe ser entendida como un «modelo ideal (fijo)» sino como un «proceso transformador a lo largo del tiempo» (Carabí y Armengol 12). Mi contribución a este volumen analiza la presentación contradictoria que Orson Scott Card ofrece de su héroe Ender Wiggins como un hombre atípico, en lugar de alternativo.
7. Los agradecimientos en *Black Man* (629-630) incluyen una lista.
8. Sobre la representación de los hombres negros estadounidenses y la masculinidad, véanse también Majors y Bilson, Ronald Jackson, Cassandra Jackson, Slatton y Spates.
9. La popularidad internacional de la ficción *hard-boiled* estadounidense tiene consecuencias sorprendentes. Morgan confirmó mi intuición de que Carl se inspiró en el elegante actor inglés Idris Elba, famoso gracias a su papel del gángster de Baltimore Russell «Stringer» Bell en la serie de televisión estadounidense *The Wire* (2002-2008). Morgan aclaró, sin embargo, que el «muy poderoso sentido de la fisicalidad» y la «feroz inteligencia focal» que buscaba para Carl también estaban presentes en el papel de Elba como Vaughan Rice en *Ultraviolet* (1998), una miniserie británica de Channel 4 escrita y dirigida por Joe Ahearne (en Martín 5). La masculinidad británica negra ha recibido no obstante escasa atención académica (véase Alexander). Por lo tanto, no es sorprendente que no haya comentarios sobre Elba en *Representing Black Britain: A History of Black and Asian Images on British Television* (2002) de Malik.
10. Asimov empareja al detective de la policía de Nueva York Lije Baley y al robot R. Daneel Olivaw. El primer análisis académico de la ficción detectivesca de ciencia ficción apareció en la década de 1980 (véanse Baker y Nietzel, Mead).
11. Para el inmenso legado *de Blade Runner*, véanse Kerman y Brooker. El papel de los guionistas Hampton Fancher y David Peoples aún no ha recibido suficiente atención, a pesar de que la película de Ridley Scott difiere sustancialmente de la novela de Dick.
12. El enfoque de Moore en *Cracking the Hard-Boiled Detective: A Critical History from the 1920s to the Present* es inclusivo en cuanto al género, teniendo en cuenta una variedad de autoras de ficción detectivesca.

Obras citadas

Alexander, Claire. «Black Masculinity.» *Black British Culture and Society: A Text Reader.* Ed. Kwesi Owusu. Londres: Routledge, 2006. 407–18.

Appiah, Kwame Anthony. «Race.» *Critical Terms for Literary Study*. Eds. Frank Lentricchia y Thomas McLaughlin. Chicago: U of Chicago P, 2010. 274–87.

Attebery, Brian. *Decoding Gender in Science Fiction*. Nueva York: Routledge, 2002.

Aziz, Jamaluddin. «From Science Fiction to Future Noir: The Voyage Begins.» *Transgressing Women: Space and The Body in Contemporary Noir Thrillers*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars, 2012. 187–270.

Badinter, Elisabeth. *XY: On Masculine Identity*. Trans. Lydia Davis. Nueva York: Columbia UP, 1995.

Baker, Brian. *Masculinity in Fiction and Film: Representing Men in Popular Genres 1945-2000*. Londres: Continuum, 2006.

Baker, Robert A. y Michael T. Nietzel. «The Science Fiction Detective Story: Tomorrow's Private Eyes.» *Armchair Detective* 18.2 (1985): 140-50.

Bailey, Frankie Y. «Symposium: Writers' Views on Creating Black Characters.» *Out of the Woodpile: Black Characters in Crime and Detective Fiction*. Nueva York: Greenwood, 1991. 121–42.

Bausch, Katharine. «Superflies into Superkillers: Black Masculinity in Film from Blaxploitation to New Black Realism.» *Journal of Popular Culture* 46.2 (abril 2013): 257–76.

Bly, Robert. *Iron John: A Book about Men*. Nueva York: Addison-Wesley, 1990.

Braudy, Leo. «Parting Words: Terrorism as a Gender War.» *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*. Nueva York: Knopf, 2003. 542–55.

Breu, Christopher. «Hard-boiled Masculinity and the Work of Cultural Fantasy.» *Hard-Boiled Masculinities*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2005. 1–22.

Brooker, Will, ed. *The Blade Runner Experience: The Legacy of a Science Fiction Classic*. Londres: Wallflower, 2005.

Buchanan, Mark. *Small World: Uncovering Nature's Hidden Networks*. Londres: Weidenfeld & Nicolson, 2002.

Bullock, Saxon. «From The Vault: Richard Morgan Interview (2002).» *Saxon Bullock* 18 abril 2014, https://saxonbullock.com/2014/04/18/never-mind-the-cyberpunks-an-interview-with-richard-morgan-2002/.

Carabí, Àngels y Josep Maria Armengol. «Introduction.» *Alternative Masculinities for a Changing World*. Eds. Àngels Carabí y Josep Maria Armengol. Nueva York: Palgrave, 2014. 1–13.

Clarke, Nic. «Boxed In.» *Eve's Alexandria* 23 abril 2008.

Connell, R.W. *Masculinities*. Cambridge, UK: Polity, 2005 (1995).

Dyer, Richard. *White*. Londres: Routledge, 1996.

Faludi, Susan. *Backlash: The Undeclared War against American Women*. Nueva York: Crown, 1991.

_____. *Stiffed: The Betrayal of the American Man*. Nueva York: Perennial, 2000.

Fischer, Susan Alice. «Andrea Levy in Conversation with Susan Alice Fischer (2005 and 2012).» *Andrea Levy: Contemporary Perspectives*. Eds. Jeanette Baxter y David James. Londres: Bloomsbury, 2014. 121–38.

Frelik, Pawel. «Woken Carbon: The Return of the Human in Richard K. Morgan's Takeshi Kovacs Trilogy.» *Beyond Cyberpunk: New Critical Perspectives*. Eds. Graham Murphy y Sherryl Vint. Nueva York: Routledge, 2010. 173–90.

Freud, Sigmund. *Totem and Taboo: Some Points of Agreement between the Mental Lives of Savages and Neurotics*. Trans. James Strachey. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1975.

_____. *Civilization and Its Discontents.* Trans. Joan Riviere. Londres: Hogarth, 1939.

Garcia, Claire O., Vershawn A. Young y Charise Pimentel. «What's at Stake When White Writes Black?» *From Uncle Tom's Cabin to The Help: Critical Perspectives on White-Authored Narratives of Black Life*. Eds. Claire O. Garcia, Vershawn A. Young y Charise Pimentel. Nueva York: Palgrave, 2014. 1–14.

Gates, Philippa. *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*. Albany, NY: SUNY UP, 2006.

Gil Calvo, Enrique. *Máscaras masculinas: héroes, patriarcas y monstruos*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Gray, Herman. «Black Masculinity and Visual Culture.» *Callaloo* 18 (primavera 1995): 401–05.

Hall, Stuart. «New Ethnicities.» *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies*. Eds. David Morley y Kuan-Hsing Chen. Londres: Routledge, 1996. 441–49.

Hamdan, Shahizah Ismail. «Human Subjectivity and Technology in Richard Morgan's *Altered Carbon*.» *3L: Language, Linguistics, Literature* 17 (2011): 121–32.

Harper, Phillip B. *Are We Not Men?: Masculine Anxiety and the Problem of AfricanAmerican Identity*. Nueva York: Oxford UP, 1996.

Hartland, Dan. «Spilled Thrills: Richard Morgan's *Black Man*.» *The Story and Occasionally the Truth* 12 Junio 2009, https://thestoryandthetruth.wordpress.com/2009/06/12/spilled-thrills-richard-morgans-black-man/.

hooks, bell. *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. Nueva York: Routledge, 2004.

Jackson, Cassandra. *Violence, Visual Culture, and the Black Male Body*. Nueva York: Routledge, 2011.

Jackson II, Ronald L. *Scripting the Black Masculine Body: Identity, Discourse, and Racial Politics in Popular Media*. Albany, NY: SUNY UP, 2006.

Janis, Michael. «Obama, Africa, and the Post-Racial.» *CLCWeb: Comparative Literature and Culture* 11.2 (junio 2009), https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol11/iss2/2/.

Jared. «PK Interview: Richard Morgan.» *Pornokitsch* 9 agosto 2011, https://www.pornokitsch.com/2011/08/pk-interview-richard-morgan.html.

Jones, Jason B. «An Interview with Richard K. Morgan.» *Clarke's World Magazine* 24 septiembre 2008, https://clarkesworldmagazine.com/morgan_interview/.

Kerman, Judith B., ed. *Retrofitting Blade Runner: Issues in Ridley Scott's Blade Runner and Philip K. Dick's Do Androids Dream of Electric Sheep?* Madison: U of Wisconsin P, 1991.

Kimmel, Michael S. *Manhood in America: A Cultural History*. Cambridge: Oxford UP, 2006.

Krutnik, Frank. *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. Londres: Routledge, 1991.

Larbalestier, Justine. «Her Smoke Rose Up Forever: The James Tiptree Jr. Memorial Award.» *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Middleton, CT: Wesleyan UP, 2002. 203–27.

Lavender III, Isiah. *Race in American Science Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 2011.

Leonard, Elisabeth Anne. «Race and Ethnicity in Science Fiction.» *The Cambridge Companion to Science Fiction.* Eds. Edward James y Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge UP, 2003. 253–63.

Lewis, Martin. «*Black Man/Thirteen* by Richard Morgan.» *Strange Horizons* 25 abril 2007, http://strangehorizons.com/non-fiction/reviews/thirteenblack-man-by-richard-k-morgan/.

Liptak, Andrew. «Feature Interview: Richard K. Morgan.» *Fantasy Magazine* 55 (octubre 2011), https://www.fantasy-magazine.com/fm/non-fiction/feature-interview-richard-k-morgan/.

Majors, Richard y Janet Mancini Bilson. *Cool Pose: The Dilemmas of Black Manhood in America*. Nueva York: Simon and Schuster, 1992.

Malik, Sarita. *Representing Black Britain: A History of Black and Asian Images on British Television*. Londres: Sage, 2002.

Mansfield, Harvey C. *Manliness*. New Haven: Yale UP, 2006.

Martín, Sara. «Facing Xenocidal Guilt: Atypical Masculinity in Orson Scott Card's *Ender's Saga*.» *Alternative Masculinities for a Changing World*. Eds. Àngels Carabí y Josep M. Armengol. Nueva York: Palgrave, 2014. 145–57.

_____. «Richard K. Morgan's *Black Man/Thirteen*: A Conversation.» Dipòsit Digital de Documentació. Universitat Autònoma de Barcelona. 16 mayo 2015, https://ddd.uab.cat/record/132013.

Mead, David G. «Signs of Crime: Aspects of Structure in Science Fiction Detective Stories.» *Extrapolation* 28.2 (Summer 1987): 140–47.

Meehan, Paul. *Tech-noir: The Fusion of Science Fiction and Film Noir*. Jefferson, NC: McFarland, 2008.

Merrick, Helen. *The Secret Feminist Cabal: A Cultural History of Science Fiction Feminisms*. Seattle, WA: Aqueduct, 2009.

Moore, Lewis D. *Cracking the Hard-Boiled Detective: A Critical History from the 1920s to the Present*. Jefferson, NC: McFarland, 2006.

Morgan, Richard. *Black Man*. Londres: Gollancz, 2007.

Nama, Adilifu. *Black Space: Imagining Race in Science Fiction Film*. Austin: U of Texas P, 2008.

Nussbaum, Abigail. «The Arthur C. Clarke Award Shortlist, Part Two.» *Strange Horizons* 30 abril 2008, http://strangehorizons.com/non-fiction/reviews/the-arthur-c-clarke-award-short-list-part-2/.

_____. «Further Thoughts on *Black Man*.» *Asking the Wrong Questions* 3 mayo 2008, https://wrongquestions.blogspot.com/2008/05/further-thoughts-on-black-man.html.

Pinker, Steven. *The Blank Slate: The Modern Denial of Human Nature*. Nueva York: Viking, 2002.

Pleck, Joseph H. *The Myth of Masculinity*. Cambridge, MA: MIT Press, 1981.

Ridley, Matt. *Nature Via Nurture: Genes, Experience, and What Makes Us Human*. Nueva York: HarperCollins, 2003.

Saint-Aubin, Arthur F. «A Grammar of Black Masculinity: A Body of Science.» *Journal of Men's Studies* 10.3 (primavera 2002): 247–70.

Schmidt, Jacob. «*Thirteen*, Richard Morgan.» *The SF Site* 2007, https://www.sfsite.com/08a/tt253.htm.

Schwetman, John. «Romanticism and the Cortical Stack: Cyberpunk Subjectivity in the Takeshi Kovacs Novels of Richard K. Morgan.» *Pacific Coast Philology* 41 (2006): 124–40.

Shawl, Nisi. «Today's Ills via Sci-fi Killing Machine in *Thirteen*.» *Seattle Times* 20 julio 2007, https://www.seattletimes.com/entertainment/todays-ills-via-sci-fi-killing-machine-in-thirteen/.

Slatton, Brittany C. y Kamesha Spates, eds. *Hyper Sexual, Hyper Masculine?: Gender, Race and Sexuality in the Identities of Contemporary Black Men*. Farnham: Ashgate, 2014.

Stock, Gregory. *Redesigning Humans: Choosing Our Children's Genes*. Londres: Profile, 2002.

Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. Nueva York: Routledge, 1993.

Thornhill, Randy y Craig Palmer. *A Natural History of Rape: Biological Basis of Sexual Coercion*. Cambridge, MA: MIT, 1999.

Wagner, Thomas M. «*Thirteen*, a.k.a. *Black Man*.» *SF Reviews.Net* 2007, https://sff180.com/reviews/m/morgan/thirteen.html.

Walton, Priscilla L. y Marina Jones. *Detective Agency: Women Rewriting the HardBoiled Tradition*. Berkeley: U of California P, 1999.

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 hará falta reconocer la autoría.

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

Sin obras derivadas (No Derivate Works): Se prohibe explotar la obra para crear una obra derivada. Se prohibe específicamente generar textos académicos basados en este trabajo, si bien puedes citarlo.

La referencia correcta sería:

Martín Alegre, Sara. El monstruo antipatriarcal como (anti)héroe limitado en *Black Man/Thirteen* de Richard K. Morgan . Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2024. (seguido del link o URL)

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