

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

**“Como dos gotas de agua”: la angustia del doble en el cibernético Max de *Tan*
*cerca de la vida***

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciada en Lingüística y Literatura
con Mención en Literatura Hispánica, que presenta la

BACHILLER

LAURA ALEJANDRA VALDIVIA UZATEGUI

ASESORA

MARIA CECILIA ESPARZA ARANA

Lima, septiembre, 2019

RESUMEN

En la presente tesis analizo la novela *Tan cerca de la vida* (2010) de Santiago Roncagliolo. La importancia de la tesis radica en el aporte al estudio de la literatura de ciencia ficción en el Perú, género poco estudiado por la crítica. Mi objetivo es demostrar, con ayuda de la teoría psicoanalítica, de qué manera se definen lo humano y lo no humano en el texto. Mi hipótesis es la siguiente: la novela define lo humano en base a la angustia, sentimiento que caracteriza a Max, el personaje principal. El marco teórico es multidisciplinario. Partiré de los conceptos de Fredric Jameson para analizar el tema utópico en la novela. La metodología que empleo se basa en el análisis profundo de la novela, dentro de la tradición de la ciencia ficción, especialmente la de la utopía que deviene distopía. A partir del personaje Max, analizo el motivo del doble y el complejo de Edipo, para explicar que la angustia es el sentimiento que individualiza y humaniza a Max. Finalmente, analizo la figura de la ciborg Mai y la función que cumple el amor en la trama de esta novela de ciencia ficción. Mi conclusión general radica en que el amor se plantea como salida a la angustia y la alienación del individuo.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a Dios por colocarme en este sendero y darme la fuerza para continuar en él.
Agradezco a mi asesora la profesora Cecilia Esparza por brindarme el honor de guiarme en esta aventura. Gracias por su invaluable tiempo, su dedicación y sus valiosos conocimientos.

A mi madre que siempre ha estado siempre conmigo para apoyarme.

Livio, somos los ciborgs interactuando en el interfaz.

Ansío que escapemos pronto a la realidad.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO 1: EL CÍBORG: UNA MIRADA DESDE EL PODER UTÓPICO	
1.1: La visión utópica de la corporación Géminis	7
1.2: El cuerpo máquina: el cibernético	14
1.3: El cibernético: el cuerpo ideal	17
CAPÍTULO 2: LA ANGUSTIA POR LA MEMORIA PERDIDA	
2.1: La mente como vehículo de identidad	23
2.1.1: La realidad artificial	28
2.1: El doble y la búsqueda por la identidad	31
CAPÍTULO 3: LAS FUNCIONES DE LA FIGURA FEMENINA	
3.1: La subordinación de la mujer al no tener voz	35
3.2: El mito tecnológico de Pigmalión	36
3.2.1: La perversión en Mai	40
3.3: La angustia por la pérdida de los ojos	42
3.4: El amor como salvación del mundo posmoderno	44
CONCLUSIONES	50
OBRAS CITADAS	51

INTRODUCCIÓN

Solemos pensar que en el Perú no abundan los textos de ciencia ficción. *Tan cerca de la vida* (2010) es una novela que probablemente, por su carácter futurista, ha sido poco estudiada por la crítica. Según José Güich Rodríguez, la razón de esta falta de interés en la literatura de ciencia ficción, se debe a que el discurso hegemónico dominante, colocó a la literatura realista en un campo exclusivo; dejando de lado géneros como lo fantástico o la ciencia ficción. (Güich 2018: 46) La segunda razón por la cual la ciencia ficción ha quedado relegada, se debe a que nuestro país, no ha desarrollado la tecnología como sí lo hizo Europa con la Revolución Industrial (46). No obstante, en el Perú sí existe una tradición de ciencia ficción desde el siglo XIX, que se inicia con la obra por entregas de Julián del Portillo, *Lima de aquí a cien años* (46); y se consolida con obras como *El retorno de Aladino* (1968) de José B. Adolph; y *Cuentos sociales de ciencia ficción* (1977) de Juan Rivera Saavedra. Ambos autores crean distopías en las que los humanos son dominados por las grandes corporaciones y los avances tecnológicos (Güich 2018:66-67).

La literatura de ciencia ficción se caracteriza por imaginar mundos lejanos, viajes espaciales y encuentros con seres extraños. La narrativa de *Tan cerca de la vida* se encuentra "en el llamado movimiento centrípeto" (Lorca en Güich 28); textos interesados en los cyborgs y la realidad virtual, que tienen correlatos o entornos históricos en la inteligencia artificial, la ingeniería genética, los dispositivos electrónicos y el capitalismo post industrial. (Güich 2018: 28)

La novela relata la historia de Max, un cibernético que despierta de repente en el aeropuerto de Japón. Él llega a Tokio para un ciclo de conferencias organizadas por la importante corporación en la que trabaja: Géminis. Esta corporación crea robots cuya finalidad es hacerles la vida más fácil a las personas en el quehacer doméstico, y trabajar en la industria militar. Max se vuelve el favorito del director de la corporación, Kreutz. Él lo hace sentir diferente y único ante los demás trabajadores. Max tiene una vida laboral monótona, cumple con las exigencias de su trabajo, nunca se queja. Él es el eficiente trabajador modelo. Sin embargo, Max se siente angustiado porque siente un vacío en su memoria. Max descubre por medio de su colega Ryukichi, que la corporación trafica con material biológico, con cuerpos de suicidas a los que han resucitado, para que cumplan con las exigencias del mercado laboral.

La novela se enmarca en la tradición de la narrativa utópica, es decir, imagina un mundo en el que la tecnología llega a complementar positivamente a las personas. Estas utopías devienen en distopías tal como ocurre en el clásico *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury. En palabras de Güich, estos textos

describen sociedades embrutecidas por las proezas materiales traducidas en las máquinas, que forman un entorno ambiguo y amenazante, el cual llega a desnaturalizar y deshumanizar a la misma especie. [...] El individuo que vive bajo el control de estados totalitarios, ha perdido su esencia bajo la férula de sistemas que utilizan artefactos de gran sofisticación para ejercer su dominio brutal sobre todas las esferas de la actividad humana. (40)

El aporte de la presente investigación, radica en primer lugar, en que los estudios sobre esta novela son escasos. La crítica se ha centrado en el análisis de una narrativa poshumanista en torno al cuerpo. Mi aporte consiste en analizar la novela desde una perspectiva psicoanalítica, dado que el cibernético se encuentra angustiado por su naturaleza híbrida. El cibernético nos representa en la novela, porque en él se inscriben los discursos de poder político, social y económico. En el cibernético empiezan a surgir y predominar inquietudes y angustias que lo alejan de su condición de máquina y lo aproximan al modelo humano. Su angustia es la misma que sufrimos en una realidad invadida por dispositivos que se convierten en una extensión de nosotros, nos convierten en cibernéticos. La tesis analiza la novela como una crítica y un diagnóstico de la sociedad contemporánea, en la que la tecnología y el trabajo mecanizado alienan al ser humano. La novela, lejos de evadir la realidad, da cuenta de situaciones socioculturales contemporáneas. La novela presenta un universo en el que la tecnología invade la vida cotidiana, de manera que no se puede pensar la vida sin ella.

La teoría poshumanista establece que, si la tecnología facilita la vida para optimizarla, el fin último de la tecnología sería mejorar el cuerpo humano para darle un mejor funcionamiento biológico. El objetivo sería crear cuerpos que se deshagan de la carne, de aquello que no sirve por enfermedad o nos limita al deteriorarse biológicamente. La tecnología crearía un humano que reemplace aquellas “piezas” biológicamente deterioradas por el tiempo o enfermedad; por piezas tecnológicas que optimicen nuestros sentidos y nuestras capacidades cognitivas y receptoras. La ciencia ficción empieza a imaginar dobles de nosotros, humanos mejorados, pero que “lamentablemente” aún necesitan el cuerpo físico. Desde esta perspectiva, se crean debates sobre el futuro de la humanidad y la tecnología, se aspira a una utopía cibernética. Por otra parte, como Rebecca Gibson analiza: "science fiction has the ability to be prophetic, to be predictive,

because the ideas expressed therein can spur scientific advances" (2017: 225). Mi objetivo principal es analizar de qué manera se define lo humano y lo no humano en Max. Planteo que lo no humano se define por medio de la perfección, sumisión y eficiencia de Max en el trabajo. Lo humano en la novela se define mediante la angustia de sentimientos reprimidos y traumas reflejados en el personaje y en los dobles del mismo Max.

El marco teórico es multidisciplinario. Para mi primer capítulo tomaré las ideas de Fredric Jameson, quien sostiene que la tradición utópica refiere a posibles diagnósticos y soluciones sobre problemas de la sociedad contemporánea. Jameson explica que “la utopía siempre ha sido una cuestión política” (17). La tradición utópica se refuerza en el periodo de la Guerra Fría cuando el stalinismo había implantado un programa dominado por la fuerza y el dominio de sus habitantes. La literatura empezó a plantearse cuestiones políticas y a imaginar mundos que ofrecían soluciones para problemas sociales fundamentales. La vocación utópica puede detectarse por esta certidumbre (Jameson 2009: 27) En la novela, la utopía que deviene distopía está representada por la corporación Géminis, que tiene como objetivo crear robots que puedan solucionar la vida doméstica y laboral de las personas, pero también optimizar a los humanos, convirtiéndolos en hombres-máquinas, en cíborgs, para que respondan a las exigencias del mercado laboral. También partiré de las ideas de Karl Marx acerca del hombre máquina. De esta manera, propongo una lectura de la novela como crítica al trabajo asalariado y a las relaciones sin significado que alienan a los seres humanos.

El marco teórico de mi tesis se apoya también en las ideas de Teresa López- Pellisa, en *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. López-Pellisa explica la analogía entre la máquina como hardware y el software como la conciencia humana (161). El argumento contrario postula que el cuerpo nos permite relacionarnos con nuestro entorno y con él ‘estamos en el mundo’, somos seres encarnados y nuestras mentes o conciencias son inherentes a nuestros organismos” (161). Así, “el cuerpo humano no es la suma de una mente y de un cuerpo, es conciencia corporizada” (Costa en López-Pellisa 2006: 6). En la novela, el cíborg es un cuerpo problemático que desestabiliza los límites entre lo humano y lo no humano.

Las ideas de Sigmund Freud y de Slavoj Žižek me permitirán profundizar en el análisis de la novela. El mundo en el que vive Max es una simulación, una especie de realidad virtual. Žižek plantea que "la realidad virtual constituye la reducción radical de nuestra experiencia sensorial en toda su riqueza [...] Por otra parte, el artefacto digital genera una

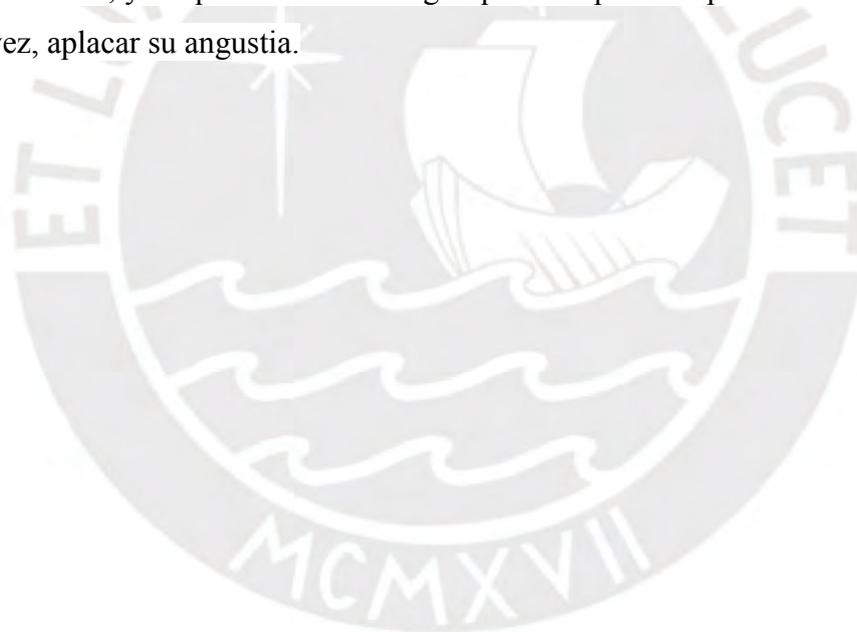
experiencia 'simulada' de realidad que llega a confundirse completamente con la 'auténtica' realidad. (*The matrix o las dos caras de la perversión* 2003: 293). Por lo tanto, la novela juega con la mente y percepción de Max. ¿Qué es real para Max, si toda su vida ha sido manipulada por Kreutz? Kreutz representa al Gran Otro simbólico. El "'Gran Otro' es la de la alienación constitutiva del sujeto del orden simbólico: el 'Gran Otro' tira de los hilos, mientras que el sujeto es una expresión del orden simbólico" (*The matrix o las dos caras de la perversión* 2003: 294).

Como marco teórico para el análisis del doble y el complejo de castración, me referiré a las ideas de Sigmund Freud. El tema del doble está presente a lo largo de toda la novela: en el pájaro del señor Kreutz, en las anfitrionas de la convención, que son tan verosímiles que al principio el cibernético Max duda de si son reales o no. Lo mismo sucede con su compañera, la cibernética Mai: su forma de comportarse lo hace dudar si es una robot o no. Para Freud, el “estudio de los sueños, de las fantasías y mitos nos ha enseñado que la angustia por los ojos, la angustia por quedar ciego es [...] un sustituto de la angustia ante la castración (*Lo ominoso* 1999c: 231). Este complejo se produce por el deseo que el niño siente hacia la madre. El niño quiere suplantar al padre porque lo ve como un rival. El análisis de López-Pellisa respecto a las autómatas y el mito de Pigmalión, me permitirán plantear que Mai es a la vez el suplente erótico y maternal que Max necesita para resolver su conflicto interno y enfrentarse a la autoridad. Analizaré la rebelión contra la autoridad del cibernético Max, a partir de las propuestas de Donna Haraway, quien explica que el cibernético, por su naturaleza ambigua, sin límites definidos, desestabiliza el sistema patriarcal de la autoridad y el poder.

Para mi tercer capítulo, utilizaré principalmente a tres teóricos: López-Pellisa, Sigmund Freud y Zygmunt Bauman. Analizo la figura de Mai, la compañera de Max, desde tres perspectivas: como Lolita, es decir, como una niña inocente y dulce que incita en Max deseos por someterla sexualmente; luego como mujer objeto que genera en Max impulsos sadomasoquistas. Finalmente analizo el rol maternal y cómo es que a pesar de la violencia sexual que Max ejerce en Mai, ella logra “absolverlo”, mediante un amor idealizado.

En primer lugar utilizaré las ideas de López-Pellisa sobre las ginoides o autómatas, aquellas mujeres artificiales creadas especialmente para satisfacer las necesidades sexuales masculinas. "Las ginoides o androides femeninos son [...] 'una imagen ideal de la feminidad, que, en las fantasías extremas y en los mitos, crea el hombre para su propio disfrute'" (Pedraza en López-Pellisa 2015: 199). Partiré también de las ideas freudianas sobre el "sentimiento oceánico". "Un sentimiento que preferiría llamar sensación de

'eternidad', un sentimiento como de algo sin límites, sin barreras, por así decirlo, oceánico". (*El malestar de la cultura* 1976: 65) Originariamente, el hombre tiene un sentimiento que lo "contiene todo" (68). Pero luego se separa de esta plenitud a través de la separación del seno materno. Existen tres maneras de ligar de nuevo nuestro yo con el mundo exterior: a través de la religión, el arte o el amor. Para mi análisis será esencial la propuesta de Freud acerca de la tercera vía. Finalmente, la teoría de Zygmunt Bauman sobre las "relaciones líquidas" será esencial para analizar que, a pesar de que la corporación Géminis intenta imponer un tipo de relación casual y fugaz, propicia para la sociedad apremiante en la que vivimos, Max y Mai logran establecer una relación sólida. Bauman llama a los personas contemporáneos "individuos líquidos"(8), aquellos "desesperados al sentirse fácilmente descartables y abandonados a sus propios recursos, siempre ávidos de la seguridad de la Unión y [...] desesperados por 'relacionarse'."(8). Estos tres teóricos serán fundamentales para analizar la figura de Mai; y de qué manera ella logra que Max pueda superar su complejo edípico y, a la vez, aplacar su angustia.



CAPÍTULO 1: El cibernético: una mirada desde el poder utópico.

En este capítulo analizo cómo la novela propone una visión utópica y distópica de la sociedad contemporánea. Además, analizo la figura del cibernético para entender la oposición humano-máquina

1.1: La visión utópica de la corporación Géminis

Hablar de utopía es referirnos a la tradición fundada por Thomas More. Utopía es una isla imaginada, sin coordenadas. La utopía responde a un programa político debido a la precaria situación que se vivía en la Inglaterra de Enrique VIII. Joaquim Mallafré Gavaldá (34) describe el contexto histórico en el que More escribió. Inglaterra se encontraba en una profunda miseria a causa de las guerras. Las clases altas se aprovechaban de la situación económica al apropiarse del monopolio de los campos de cultivo. Esta situación incrementó las brechas socioeconómicas, que causaron pobreza y crímenes debido a la introducción del dinero como medio de cambio. “La pobreza engendra el robo y ambos se solucionarán cuando desaparezcan las causas” (Mallafré en More 1977: 34). Por lo tanto, como afirma Jameson, la utopía

no es más que una duplicación literal del reino de hecho existente de Enrique VIII. La supuesta visión utópica es [...] un comentario punto por punto de los asuntos ingleses y de la situación inglesa, y su estructura se divide en otros tantos pensamientos puntuales y opiniones para mejorar las leyes, las costumbres y las condiciones (51).

La organización de esta isla, que toma elementos de las civilizaciones clásicas, e incluso del imaginario idílico medieval del *locus amoenus*, es una forma de comunismo. La isla Utopía se caracteriza por ser un lugar donde no hay propiedad privada; se respeta la jornada laboral; hay tiempo para el ocio y otras actividades recreativas; las casas y la vestimenta son iguales y se anula la utilidad del dinero, “¡qué gran cantidad de problemas se evitan!” (More 1977: 363). Por lo tanto, para More, el “punto de partida” para crear una utopía es “la idea de abolir el dinero y la propiedad privada” (Jameson 2009: 275). En general, la utopía imagina un programa o sistema diferente al que se vive en una determinada época. Jameson identifica dos líneas que provienen de la tradición utópica de More (17). La primera tiene que ver con “la tradición del programa utópico”, es decir, el intento de fundar un Estado nuevo. De la segunda línea proviene “un impulso utópico oscuro pero omnipresente que aflora en diversas expresiones y prácticas encubiertas (17-18). Estas prácticas encubiertas corresponden a “reformas liberales y fantásticas ideas

comerciales, estafas engañosas pero tentadoras del aquí y el ahora en las que la Utopía hace de mero atractivo y seducción para la ideología” (18). En el análisis que hago en este capítulo, observo cómo estas dos nociones de utopía-distopía, se ven reflejadas en la novela.

Por otra parte, el término “utopía” siguió otra dimensión política durante la Guerra Fría. Según Jameson:

La utopía se había convertido en sinónimo de stalinismo y había acabado por designar un programa que descuidaba la fragilidad humana [...] y delataba la voluntad de uniformidad y la pureza ideal de un sistema perfecto que siempre tenía que ser impuesto por la fuerza a sus súbditos imperfectos y reacios (7).

Los programas socialistas y marxistas fueron inviables y poco prácticos. Entonces empezó a emerger y a consolidarse un nuevo tipo de mercado, que requiere nuevas formas políticas. El capitalismo y el libre mercado se fueron afianzando. El capitalismo es criticado porque ha revocado “todas las medidas de bienestar, la red de seguridad, el derecho de sindicación, las leyes reguladoras industriales y ecológicas...” (8), y en fin, “con todo lo que se interponga en el camino del libre mercado” (Jameson 2009: 8). El futuro utópico está liderado por “La gran empresa” (2009: 275), basada en grandes proyectos capitalistas que alienan a una colectividad. La literatura de ciencia ficción contemporánea ha tomado el paradigma utópico y lo ha plasmado en sus páginas creando mundos utópicos y aparentemente perfectos que, con ayuda de la tecnología, presentan una versión “mejorada” de la realidad contemporánea, pero que revela una crítica a las condiciones de vida actuales y pone en evidencia el malestar individual y social.

Es preciso identificar algunas cuestiones generales en relación a la literatura de ciencia ficción. Jameson identifica en primer lugar algunas características; por ejemplo, que el “marco formal” (81) de la ciencia ficción, gira en torno a “el modo de producción”(81); esto quiere decir que la ciencia ficción siempre está imaginando vías alternas a los modos de producción del presente. En segundo lugar, es el medio por el cual se pueden mostrar las deficiencias del presente. La ciencia ficción muestra aparentemente un mundo viable y posible, donde las deficiencias del presente se idealizan en un futuro extraordinario. En tercer lugar, “La figura del sabio redentor” (82) como figura central en el paradigma utópico, es importante para la trama de ciencia ficción. La ciencia ficción siempre está ligada al discurso científico,

Darko Suvin plantea la ciencia ficción como 'extrañamiento cognitivo', que resalta la adhesión del texto de ciencia ficción a la razón científica. [...] El papel de la cognición en la ciencia ficción despliega así inicialmente las certidumbres y las

especulaciones de una era científica racional; el uso innovador de ese concepto presupone que hoy ese conocimiento-el intelecto general de Marx- incluye losocial, y por lo tanto la recepción de la ciencia ficción incluye en último término lo utópico (86).

En la novela, el cibernético Max viaja a Tokio para la convención de su corporación. Es importante destacar la presencia del señor Kreutz, el jefe de la corporación, descrito como un “científico loco”. “Todo el mundo comenta que ha perdido un tornillo. Sin duda sigue siendo un genio en muchos aspectos. Pero el límite entre un visionario y un alucinado es muy tenue, y según los rumores, Kreutz lo cruzó hace al menos un par de años.” (Roncagliolo 2010: 165) La corporación se dedica a “crear pequeños objetos vivos para mejorar la vida de las pequeñas personas” (29) y su primer objetivo es “crear vida” (88). Para Kreutz, el ser humano es una “máquina perfecta” (248). “Dios creó el mundo en siete días, pero la corporación Géminis necesita un par de días más” (248). Según Diego Francisco Domínguez: “El científico loco es el hombre de ciencia que ha perdido el juicio ante el vasto conocimiento empeñado en hacer experimentos que retan al hombre, a la naturaleza, a Dios y a la imaginación” (176). Según Domínguez, existen “dos tipos de científicos locos” (176) uno es el científico de mente maquiavélica, que quiere conquistar el mundo. El otro tipo es el hombre amable pero “que se comporta de forma extraña” (176). En la novela, Kreutz encaja en el segundo tipo. Él se muestra amable y accesible a Max, está disponible para escuchar sus dudas y actúa de forma paternal, tratando de que se integre a sus demás colegas. En cierta forma, Kreutz sería como un padre para Max, ya que aquel lo “diseñó”. Sin embargo, considero que todas estas cordialidades que tiene Kreutz con Max, son parte del experimento científico, es decir, el probar a Max en interacción con las personas. Max y Mai son módulos de prueba y Kreutz observa cómo se desenvuelven en el ambiente: “te vi ayer con los jefes, y parecían muy interesados en ti” (117). Por otro lado, la idea del hombre como Dios creador, viene desde una larga tradición judeocristiana expresada en el mito del Golem.¹ La tecnología hace posible

¹ Al respecto, Moshe Idel explica que la leyenda del Golem está asociada con la creación de un hombre ficticio realizado por el “cabalista del siglo XVI, R. Loew apodado 'el Maharal de Praga' [...] con la ayuda de las letras del Nombre sagrado” (12). La palabra Golem significa “cuerpo humano inanimado [...] un ser humano fabricado por otro hombre con ayuda de una sabiduría derivada de una ciencia de la naturaleza considerada 'verdadera' ya que es la misma que utilizó el Creador para crear el mundo”(14).

El mito del golem ha sido plasmado en el cuento de Jorge Luis Borges "Las ruinas circulares," publicado en 1940 en la revista *Sur* N° 75. Un año más tarde fue incluido en el libro *El jardín de los senderos que se bifurcan*. En 1944 formó parte de *Ficciones*. Un mago llega a un templo circular y decide soñar un hombre. Un dios se le aparece al mago entre sueños y le dice que mandará al dios Fuego para que lo anime, para que todas las criaturas crean que es un hombre de carne y hueso, a excepción de ellos dos. El mago instruye entre sueños a su creación, pero antes de mandarlo a la realidad, le borró la memoria del

colocarse en el lugar de la creación, este proceso ha sido denominado como “re génesis” (Kevin Keller en López-Pellisa 173),

la urgencia de los humanos para hacer otros mundos, para comenzar de nuevo la vida’ (Kelly 1999: 323). Al funcionar como (tecno) dioses, los seres humanos pueden aprender o experimentar como lo haría un dios (...) a través de los mundos virtuales y los espacios divisibles que hemos generado desde el principio de los tiempos (López-Pellisa 2015: 173).

El segundo objetivo de la corporación y de Kreutz es posicionarse en el mercado como una de las mejores empresas en el campo de la electrónica y los robots. Sin embargo, las aspiraciones de Kreutz trascienden los límites que se podrían considerar “éticos”. Kreutz tiene un “golem”, que los trabajadores de la corporación consideran muy extraño. Es un ave construida con fragmentos de cuerpos de animales. Es por esta razón que es considerado fuera de sus cabales, porque desea asemejar la vida incluso yendo más allá de los límites moralmente correctos. Por otro lado, él aspira a que sus robots, a los que llama “módulos”, sean la base para el desarrollo de una Inteligencia Artificial, es decir, que estos robots puedan aprender a partir de sus experiencias.

Los primeros módulos que reproducimos eran capaces de repetir tareas. Los nuevos son capaces de aprender nuevas funciones a partir de su experiencia sobre el terreno. Progresivamente, nuestros modelos deberán inventar sus propias funciones. Avanzamos hacia la creación de módulos con capacidad creativa (Roncagliolo 2010: 29).

La convención de la corporación Géminis tiene lugar en Tokio, ciudad tecnológica por excelencia. Los participantes cuentan con aparatos de última generación para sus comunicaciones. En la sala de reuniones conviven con las máquinas que dan la bienvenida o amenizan el ambiente con música o sirven las mesas. La propuesta de Kreutz es crear máquinas que lleguen a ser perfectas y Kreutz presenta algunos modelos robóticos. El primero es el robot BIBI, destinado a ciertas tareas tales como:

ocuparse de las tareas cotidianas [...] también puede atender a personas con discapacidad, ancianos o niños [...] hacer compañía [...] está al servicio de nuestros clientes las veinticuatro horas del día. No se enferma, no toma vacaciones, y lo más importante, no cobra sueldo (26).

proceso de su aprendizaje para que no tenga conciencia de su condición de “simulacro”. En el desenlace del cuento, el mago comprende que él también es un “simulacro”. “El Golem” (1958) es un poema borgeano con el mismo tema. Fue publicado en el poemario *El otro, el mismo* (1964). Oscar Hahn detalla que probablemente, el poema “El golem” haya sido sugerido a Borges por el *Talmud* y por la novela *Der Golem* (1915) de Gustav Meyrink (104). Los puntos que tienen en común en cuento y el poema son: “1. La creación de un ser artificial, por un hombre dotado de ciertos poderes. 2. El carácter irreal de la criatura. 3. La invocación divina para animarla. 4. La certeza de haber creado un ser inferior” (105).

Los robots solucionan problemas de la agitada vida contemporánea: son trabajadores que no piden una compensación, solucionan los problemas domésticos y cumplen sus tareas a la perfección. El segundo robot es DEV, puede desactivar todo tipo de explosivos e incluso adaptarse a explosivos desconocidos (28). Este robot es la solución a los problemas políticos contemporáneos relacionados con el terrorismo. Estos dos robots pueden “solucionar” las banales contingencias cotidianas y además pueden lidiar con los problemas relacionados con el terrorismo. Sin embargo, al crear robots o cíborgs, se reemplaza al trabajador por la máquina, de manera que se anula la distinción entre seres humanos y máquinas.

Dominamos técnicas cada vez más vanguardistas para combinar lo mejor de la naturaleza en lo mejor de nuestra propia inventiva. Y esto es solo el principio. (Pero) pronto, cuando yo ofrezca discursos como este, los productos Géminis no estarán a mis espaldas, sino ahí delante, mezclados entre ustedes [...] un módulo autónomo cobraría mucho menos que ustedes (288- 289).

Si la tradición utópica imaginaba “sociedades ideales” en las que todos podrían acceder al trabajo de forma equitativa en esta, el puesto del trabajador peligra. Es una distopía que confirma la visión marxista: el reemplazo del obrero por una máquina. En el *Manifiesto comunista*, Marx y Engels ya anticipaban esta situación apocalíptica para el trabajador, los intereses y las condiciones de existencia del proletariado se igualan cada vez más a medida que la máquina va borrando las diferencias en el trabajo y reduce el salario, el constante y acelerado perfeccionamiento de la máquina coloca al obrero en situación cada vez más precaria (33-34). En la novela, la optimización y el perfeccionamiento de la máquina causan que el trabajador tenga que laborar a un coste menor.

¿A cuánta gente van a despedir esta mañana mientras se toman un café? [...] se dice que la convención es un balance global cubierto de la corporación. Cuando termine, despedirán a más de la mitad del personal y los reemplazarán con máquinas [...]. Formas parte de ello. Y somos miles de trabajadores (Roncagliolo 2010: 182-184).

Marx y Engels enfatizan el hecho de que el trabajador no solo ha tenido que luchar con el burgués, sino que también hay una lucha entre trabajadores (competencia), luego ha tenido que luchar con una industria que crece de forma exponencial y que amenaza reemplazar su puesto y salario mediante nuevas tecnologías (1989: 32-33). Jameson afirma que “es un error abordar las utopías con expectativas positivas, como si se ofrecieran visiones de mundo felices, espacios de realización y cooperación” (1989: 27). Efectivamente, en la novela, Kreutz crea una falsa comunidad de integración, en la que

supuestamente, todos los trabajadores son importantes para que la corporación funcione “Géminis nos necesita a todos igual que una máquina necesita de todas sus piezas para funcionar al cien por cien. En esta convención he podido constatar la calidad de nuestras piezas” (Roncagliolo 2010: 290). El trabajador no es el humano que brinda un servicio, sino que es una “pieza”, un objeto que puede ser reemplazado si es obsoleto, así, el trabajador se vuelve “objeto” descartable. A pesar que Kreutz se muestra como un personaje amable y con sentido del humor, que crea una empatía con sus trabajadores, va lanzando comentarios malintencionados que tienen que ver con un posible despido de los trabajadores a futuro.

Si la utopía es el lugar ideal, entonces la distopía es “el lugar maligno”, “las distopías son las pesadillas del futuro” (Vásquez Rodríguez 2013: 39). Para César Monterroso existen sentimientos que se engloban dentro del paradigma utópico. Estos son: “la sensación de frustración, desencanto (y hasta cinismo), disfrazadas de serio pragmatismo y baños de tolerancia que parecen distinguir a esta época” (50). Monterroso y Jameson señalan que la utopía es una contradicción de la modernidad, porque el programa utópico que está relacionado con el trabajo equitativo, fracasa. “El capitalismo no puede florecer bajo el pleno empleo: necesita un ejército de reserva de desempleados para funcionar.” (Jameson 2009: 183). Por otra parte, este falso paternalismo de Kreutz para con los trabajadores, esconde en la novela que “el orden político es el autoritarismo” (Vásquez Rodríguez 2013: 39). En ese sentido, Monterroso explica que

La distopía solo tiene sentido a partir de la decepción, de la súbita revelación del sinsentido profundo de alguno de los personajes en el entramado social, en su descolocación a partir de fenómenos internos al sujeto; en las distopías sí aparecen sentimientos y también la amenaza de la locura (53).

En la novela, Max siente una profunda decepción frente a su trabajo y su vida amorosa. Los signos de locura por parte de Max, se manifiestan en forma de sueños y alucinaciones. Es así como se “desmonta y desnuda la ficción utópica” (Monterroso 2004: 53).

Cuando Max se encuentra en la convención, se siente como alguien que no encaja en la corporación. Lo colocan en una oficina cerrada, sin distracciones, en un pequeño cubículo relegado. Max se cuestiona la idea de salir de su guarida y “socializar” con sus compañeros. En el capítulo VI, los pensamientos de Max son importantes en cuanto a las ideas comunistas relacionadas con la alienación del trabajador:

Si algo le había enseñado su trabajo, era que nada ni nadie es imprescindible. Todo es intercambiable en función del resultado final. La gente hace cosas- como levantarse para trabajar, asistir a convenciones o casarse, como si fueran realmente

importantes. Pero hagan lo que hagan, pensaba Max, el mundo permanece tercamente igual (42).

Este pasaje refleja la idea de una cotidianidad monótona, en la que la gente realiza acciones mecánicas como si fueran robots. Max se cuestiona la relevancia y el objeto de lo que las personas hacen día a día. Es importante enfatizar que en la cita, el trabajo y el matrimonio están relacionados sintácticamente. Esto implica que el matrimonio es una institución más, que la gente realiza por convención. Desde una perspectiva marxista, el matrimonio serviría como una institución que garantiza la reproducción, a fin de garantizar la plusvalía. “Para el burgués, su mujer no es otra cosa que un instrumento de producción. Oye decir que los instrumentos de producción deben ser de utilización común, y naturalmente [...] las mujeres correrán la misma suerte” (1989: 45).

El capítulo VI se inicia con el día de trabajo de Max: “Al llegar a la convención, descubrió que su trabajo consistía básicamente en permanecer sentado en el mismo lugar a lo largo del día” (42). El trabajo mecanizado aliena a Max, lo que provoca un desgano y aburrimiento, en contradicción con su naturaleza de máquina. Por lo tanto, Max trata de escapar de su encasillamiento y se pregunta qué podría estar haciendo en su casa a esa misma hora. Max crea la posibilidad en su mente de un momento de relajación al imaginarse viendo televisión o leyendo: “Imaginó qué estaría haciendo en su casa a esa misma hora. Probablemente, ver televisión. O leer el periódico.” (42). Existe la necesidad de un momento de esparcimiento; ésta era una de las ideas principales del marxismo y del mundo de More: “Todo el tiempo libre de que disponen entre las horas de trabajo, sueño y comida, cada hombre es autorizado a distribuirlo como mejor guste.” (More 1977: 207) Mientras que Marx recalca que

Durante el día natural de 24 horas, el hombre sólo puede desplegar una cantidad determinada de fuerzas. Durante una parte del día las energías necesitan descansar, dormir; otra parte del día la dedica el hombre forzosamente a satisfacer las otras necesidades físicas [...] El obrero necesita una parte del tiempo para satisfacer necesidades espirituales y sociales cuyo número y extensión dependen del nivel general de cultura (Marx 1946: 178).

Al llegar a la mesa del comedor, Max percibe que “Ninguno de los comensales levantó la cabeza para saludarlo, ni siquiera para verlo. Cada uno de ellos estaba absorto en una pantalla. [...] Resuelto a integrarse a como dé lugar, Max fingió consultar su asistente personal” (43). La única forma de encajar en ese mundo alienado es imitando a los otros. “Socializar” es imitar los actos de las otras personas en la novela, socializar con la tecnología. Roncagliolo se enfoca en mostrar que el problema de nuestra sociedad es la

imposibilidad de interrelacionarnos sin el interfaz de la tecnología. Sin embargo, en el párrafo siguiente dice: “El único mensaje en la memoria era una invitación para ver una función de teatro. [...] Borró el mensaje pero mantuvo los ojos en la pantalla para no dar la impresión de estar solo” (43-44). Esta cita indica que la soledad no es estar solo físicamente, sino no tener al lado un celular. En el celular está la comunicación, ya que en un mundo contemporáneo y tecnológico como el nuestro, todos se relacionan a través de las redes sociales. La tecnología es el medio para una comunicación en detrimento de la presencia física de las personas. Roncagliolo ironiza acerca de estas relaciones ficticias a través del celular que se presentan como una forma de miseria humana, dado que los personajes no pueden interactuar como seres sociales. Al estar imposibilitados de crear vínculos con las personas cercanas, se niega esa capacidad humana presentada como fundamental en la novela. “La incorporación de la máquina a la cotidianidad da como resultado una humanidad cyborg. [...] Estamos frente a una distopía del sentimentalismo humanista. La humanidad se asemeja más con la máquina que con una supuesta “naturaleza humana” (Vásquez 2017: 46). Kreutz manifiesta que el celular es “más que una máquina. Es el mejor amigo que un hombre puede tener” (24). En la novela, la modernidad con el avance tecnológico que trae bajo el rótulo de utopía, ha “tecnificado el sentido de lo humano” (Vásquez 2017: 46).

1.2. El cuerpo máquina: el cibernético

En su análisis del biopoder, Michael Foucault² propone dos modos de relación del cuerpo con los mecanismos de poder. El “cuerpo especie” sirve para los “procesos biológicos” (168) como son la reproducción, “los nacimientos y la mortalidad, el nivel de salud, la duración de la vida y la longevidad, con todas las condiciones que pueden hacerlos variar” (168), mientras que el “cuerpo máquina” está al servicio del trabajo productivo que exige el capitalismo. Respecto del cuerpo máquina, hay una preocupación por “su educación, el aumento de sus aptitudes, el arrancamiento de sus fuerzas, el crecimiento paralelo de su utilidad y su docilidad, su integración en sistemas de control eficaces y económicos” (168). El cuerpo máquina es aquel, cuyas facultades físicas y mentales están trabajadas

²De acuerdo con Foucault, el capitalismo necesita mano de obra, las fuerzas productivas que generan la plusvalía. Entonces el biopoder asume la tarea de controlar la vida del trabajador y de las sociedades en todos sus ámbitos: sociales, culturales, personales y familiares. Los mecanismos de poder operan desde el Estado, la escuela, las instituciones militares y clericales. Las empresas, las grandes corporaciones, ejercen también el biopoder en el mundo contemporáneo (170).

para asemejar la eficiencia de la máquina. En la novela, Kreutz pone como ejemplo a Max ante los directivos de la corporación.

Pero la cualidad más interesante de Max es su discreción. A diferencia de los miles de mediocres que tenemos en nómina y que se pasan la vida hinchando sus méritos para conseguir promociones, Max jamás ha solicitado un ascenso ni protestado por las condiciones de su trabajo. [...] Max siempre se ha identificado completamente con los objetivos de la empresa [...] Max no tiene ambiciones. Y por eso mismo no nos produce decepciones (89).

La cualidad de Max es la sumisión y aceptación de las reglas laborales y salariales. Es un trabajador callado que, por el hecho mismo de no tener aspiraciones, no crea conflictos, no pide un mejor salario o puesto. Tampoco cuestiona las condiciones de trabajo de su corporación. Con ironía, la novela presenta un Max opuesto a las ideas marxistas que reclaman mejoras en las condiciones salariales del trabajador e incitan a la lucha. Este Max sumiso no se queja ni incita a la revolución. Incluso se puede jugar con la idea que hay un correlato entre el nombre de Max y el de Karl Marx. Es la condición máquina lo que caracteriza a Max descrito por Kreutz. Max se identifica totalmente con la empresa, acata las normas y objetivos de la institución. El personaje Max es un cuerpo máquina insertado en el aparato de producción de manera dócil (Foucault 1995: 170). La discreción está asociada a la sumisión. Esto es un hecho que sorprende a Kreutz en el resultado de su creación.

En la novela, la función de asegurar la productividad, lo cumple la corporación Géminis. La tecnología se inserta en la vida de los personajes, en Max y en sus compañeros. Los medios para poder controlar a Max se manifiestan en el celular por ejemplo. A través de las llamadas que Max hace a su “esposa” Anais (quien es solo un holograma, una foto sacada de una revista), para contarle sus sueños, inquietudes, visiones, Kreutz puede controlar la vida de Max, es quien está detrás de esta falsa Anais. Este fenómeno se asemeja al mundo globalizado en el que vivimos.³ Cuando Max establece la primera conversación con Kreutz, este le dice que en Tokio hay muchas cosas por hacer. "Su asistente personal está al tanto de todas ellas y le irá recomendando actividades. Ya lo verá. Es más que una máquina. Es el mejor amigo que un hombre puede tener" (24). De esta forma, el asistente personal tiene dimensiones “personalizadas” por el hecho, de que adquiere dimensiones afectivas, las de un amigo, por ejemplo. Foucault analiza que "las instituciones de poder" existen para asegurar "el mantenimiento de las relaciones de

³Me refiero por ejemplo, a la “leyenda negra” sobre las redes sociales, como medios para que las grandes corporaciones accedan a toda nuestra vida para crear perfiles de consumo.

producción" (170), asegurar nuestro sometimiento a la producción del capitalismo y al biopoder. Sin embargo, en nuestro siglo emergen nuevas formas de control relacionadas con el surgimiento de las nuevas tecnologías, las redes sociales y el internet. "Las formas propias de la sociedad de control, se integran a sistemas materiales, simbólicos, comunicaciones, colectivos, instrucciones y sistemas organizativos que tienen lugar en el ciberespacio" (Juan Pablo Suárez Bonilla 2017: 5). La gente empieza a crear vínculos más estrechos con las máquinas, se empieza a crear una dependencia en que no se puede concebir la vida sin las nuevas tecnologías. Gabriel Tarde manifiesta que hay tres elementos que caracterizan a las sociedades de control:

- 1) La emergencia de la cooperación entre cerebros y su funcionamiento por flujos y por redes, network y patchwork; 2) el desarrollo de los dispositivos tecnológicos de acción a distancia de las monadas: el telégrafo, teléfono, cine, televisión, net; 3) los procesos de subjetivización y de sometimiento correspondientes (17).

Paulatinamente, estas redes de control virtuales crean un sometimiento en los cerebros de la gente- público (Suarez 2017: 8). Se disfrazan de una "libertad para solucionar en línea las preferencias del usuario" (8). Suarez dice que la biopolítica "modula sobre los cerebros y gestiona la vida en línea" (11); pone como ejemplo los ya conocidos casos en que las personas, a través de foros de Internet, hacen consultas en línea a médicos, con un previo conocimiento intrínseco o diagnóstico que el usuario ya imagina.

En la novela sucede algo similar. Cuando Max está con sus compañeros de trabajo analizando qué nuevas tecnologías deberían salir al mercado, uno de ellos dice:

Nosotros estamos profundizando en las posibilidades de los asistentes personales. Creemos que pueden desarrollar funciones terapéuticas. La gente gasta fortunas por ir a un consultorio hablar de sus problemas con un supuesto analista que a veces ni les responde. Si la desarrollamos bien, la próxima generación de asistentes personales podría ocupar ese nicho. [...] Le cuentas tus dudas existenciales al asistente, él examina su pasado afectivo, reconoce constantes, evalúa tus alternativas y te sugiere las decisiones que debes tomar sobre una base analítica (Roncagliolo 2010: 38).

En esta cita encuentro sarcasmo cuando se minimizan los problemas contemporáneos como la angustia o la depresión.

En otro momento de la novela, después de que Max pasa una tarde con Mai, su asistente personal le manda un mensaje: "sé de un lugar que ofrece compañía femenina. ¿Quieres la dirección? ¿Información sobre tarifas?" (62). El asistente personal llega a "saber" la vida personal de Max, actúa como un dispositivo de control sobre la vida sexual de Max y capta sus necesidades físicas y de afecto. El objetivo es asegurar la productividad de

Max brindándole satisfacción y a la vez evaluando su comportamiento. Esto se confirma después, dado que Kreutz trata de indagar acerca de la vida privada de Max al notarlo apartado del grupo. Kreutz le dice: "Claro. ¿A veces las dificultades personales enturbian el rendimiento laboral verdad? (66).

Recapitulando, Max es la misma máquina que reemplaza al trabajador especializado. En la novela, Kreutz toma como ejemplo a Max y dice de él: "Max está rediseñando toda la estructura comercial de nuestra corporación. Es un trabajo que debería hacer un equipo de técnicos, ingenieros y abogados, pero él lo está realizando en solitario, ¿no es increíble?" (249). Si Max ocupa el puesto de un grupo de especialistas, entonces la corporación puede despedir a más empleados. De acuerdo con Marx y Engels, "El creciente empleo de las máquinas y la división del trabajo quitan al trabajo del proletario todo carácter sustantivo y le hacen perder con ello todo atractivo para el obrero. Este se convierte en un simple apéndice de la máquina..." (1989: 31). El trabajador vive una vida alienada y monótona, realiza funciones mecánicas y pierde interés en su labor, trabaja para subsistir. Max, el hombre máquina parece ser el trabajador ideal del capitalismo. Un trabajador que no se cansa, rinde sin quejarse y cumple con las expectativas de la empresa. Es también una máquina que no tiene aspiraciones laborales o salariales, un "hombre mecánico". La aparente perfección laboral que Max cumple en la corporación, luego se deriva en carencias emocionales y afectivas que devienen en angustia. Esta cualidad la desarrollaré más adelante.

1.3. El cibernético: el cuerpo ideal

Es preciso mencionar que varios pasajes ponen en evidencia que Max es un cibernético. Max era un hombre natural que tenía una hija y una esposa. La novela revela poco a poco que Max tenía problemas de esquizofrenia y alucinaciones, por eso asesina a su familia y luego se suicida. Max no recuerda estos hechos. Cuando llega a Japón se hace amigo de Ryukichi, el jefe de relaciones de la corporación, quien se entera de que la corporación trafica con muertos "material biológico" (2010: 252). La corporación necesita el cuerpo de los suicidas porque sus órganos están mejor conservados; y en segundo lugar, son cuerpos que por lo general nadie reclama. Ryukichi le cuenta a Max la historia de un hombre que tenía problemas psiquiátricos y asesina a su hija, a su mujer, a sus gatos y a todos les saca los ojos; finalmente se suicida. Max va atando cabos sueltos en su memoria precaria. A lo largo de la novela se enfatiza que Max no puede recordar muchas cosas de su vida antes de llegar a la convención organizada en Tokio. Tiene visiones de una niña

que ve en el ascensor sin ojos, sueña con gatos y hay una angustia en relación con la pérdida de los ojos. Por otra parte, Ryukichi le cuenta a Max la historia de una cantante que también se suicida al enterarse de que su novio se estrelló en su motocicleta. Esta cantante es la cibernética Mai. La cibernética le había contado una historia parecida a Max: que era una cantante pero que había decidido dejar de hablar porque la voz le había traído problemas. Entonces Max puede enlazar la historia que Mai le cuenta y lo que le cuenta Ryukichi. En una escena clave, Kreutz le cuenta a Max la investigación tecnológica para crear a los cibernéticos.

Los primeros “Módulos” (los cibernéticos) de la corporación Géminis, no podían hablar. Y sin embargo, con el tiempo, “descubrimos que los módulos realizaban acciones coordinadas y mostraban preferencias los unos por los otros. Algunos pasaban mucho tiempo juntos, mirándose a los ojos [...] Terminamos por llegar a la conclusión de que habían desarrollado un lenguaje propio. Eran capaces de comunicarse entre sí de un modo que nos resultaba indescifrable. [...] De un modo u otro se transmiten información, sentimientos y experiencias (Roncagliolo 2010: 309-310).

Max recuerda el tiempo junto con Mai y que él podía entenderla perfectamente sin que ella hable. Por otra parte, Kreutz dice que estos módulos también se pueden comunicar con humanos (o sea, con sus compañeros de la convención o con los jefes). En otro punto, Kreutz manifiesta que a lo largo de la convención, estos módulos han sido mostrados a los jefes y empleados: “Y ninguno ha sido capaz de distinguirlos a primera vista de un ser humano” (310). Max es MAX, Módulo Autónomo Diez y la cibernética Mai es MAI, Módulo Autónomo I. Y ambos “están *programados* para destruirse mutuamente llegado el caso” (312).

En otro punto de la novela, Kreutz le dice a Max que la corporación ha tratado de “crearles” una vida a los “módulos”. Pero el problema es la memoria que sigue presente de alguna u otra forma:

Hemos simulado vidas reales similares a las anteriores, para dar la sensación de continuidad. Hemos creado situaciones controladas con todos los estímulos necesarios. [...] Pero aún no resolvemos el problema de la memoria. Nuestros módulos arrastran su pasado humano. [...] Tome en cuenta que trabajamos con mentes que en muchos casos ya estaban perturbadas antes de su muerte (311).

Teresa López-Pellisa resalta que “en la década de los 40 se consideraba que el ordenador era una máquina pensante” (44). También menciona que una neurona era considerada “un complejo sistema de mecanismos eléctricos y químicos que interactuaban de forma no lineal y que combinan procesos variables tanto discretos como continuos” (McCorduk en López-Pellisa 1991:89). A partir de estas dos premisas, se empieza a hacer la analogía

en torno de la memoria (cerebro) de las personas y de las máquinas. Se consideraba que las máquinas podían aprender, al igual que un humano que está rodeado de estímulos. También existe la analogía entre la memoria humana y el hardware de la computadora como base de almacenamiento. Surge la idea de que las máquinas podrían llegar a superar a las personas al analizar data compleja. Una forma más “romántica” según Turkle, de explicar que la Inteligencia Artificial (IA), podría llegar a superar a la mente humana, es la siguiente: “Emergent AI (*artificial intelligence*) insists that it does not teach the computer but allows the machine to learn; it does not give the computer rules to follow but expects intelligence to emerge from the interaction of agents or entities within the computer system”. (Turkle 1991: 226 las cursivas son mías). Esta cita está vinculada al momento que acabo de explicar, Max y Mai no han sido “instruidos” para responder a estímulos afectivos, pero en su íntima interacción, logran comunicarse y estrechar vínculos.⁴

Partiré de las ideas de Donna Haraway sobre el cibernético, para analizar a Max como un cuerpo invadido por la tecnología y el poder. Un cibernético es “a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality, as well as a creature of fiction. Social reality is lived social relations, our most important political construction, a world-changing fiction“ (149). Haraway explica que en realidad, podemos afirmar que todos somos cibernéticos

By the late twentieth century, our time, a mythic time, we are all chimeras, theorized and fabricated hybrids of machine and organism; in short we are all cyborgs. The cyborg is our ontology; it gives us our politics. The cyborg is a condensed image of both imagination and material reality, the two joined centres structuring any possibility of historical transformation (150).

La novela de Roncagliolo cuestiona con ambivalencia qué aspectos o características nos hacen máquinas y qué aspectos nos hacen humanos, a partir del personaje Max. En la tradición de ciencia ficción y en *Tan cerca de la vida*, hay una ruptura extrema de las relaciones humanas en la interacción con criaturas moldeadas para reemplazar a los seres humanos. Las máquinas conquistan los puestos de trabajo e invaden el ámbito doméstico.

⁴En Frankenstein, la novela de Mary Shelley, el monstruo se siente rechazado por su aspecto y le pide a su creador una compañera. La pregunta podría ser, ¿cómo es que este *simulacro* de hombre, creado artificialmente, puede sentir la necesidad de una compañera, de una Eva artificial? El monstruo de Frankenstein al igual que Max y Mai, son en parte humanos, cibernéticos resucitados por la tecnología. La latencia de la materia humana “recuerda” en sus células, el afecto y el contacto con el otro. El cibernético sería como un Adán transgresor, que se rebela ante su creador y le exige la creación de una compañera.

La novela presenta la aparente supremacía de la máquina frente al hombre. El cibernético Max es un individuo perfeccionado, “un hombre corregido en sus defectos y carencias y a la vez potenciado en sus facultades, mediante el empleo y la implantación de tecnología en el cuerpo.” (Teresa López- Pellisa 2015: 127) A pesar de que Max cumple con el modelo de máquina productiva, a medida que avanza la novela experimenta una sensación de angustia que está relacionada con su pasado humano. De esta manera, la novela cuestiona la oposición entre lo humano y lo no humano. Primero, Max siente la necesidad de establecer vínculos sociales. Cuando Max saluda a Kreutz por primera vez, en un lugar lleno de robots, dice: “La voz (de Kreutz), le devolvió a Max la humanidad. [...] Saludar a un ser humano en ese entorno le resultaba anormal.” (Roncagliolo 2010: 22) Recordemos la incomodidad de Max cuando trata de hablarle a sus compañeros en la mesa de reuniones y todos están absortos en sus pantallas.

Un segundo aspecto que diferencia a un humano de una máquina en la novela, es la risa. Existe una ambigüedad respecto a la naturaleza del señor Kreutz. En el capítulo III, Kreutz se presenta. Max narra: “Hasta donde él podía apreciar, los músculos faciales de ese hombre habían permanecido perfectamente inmóviles. Se sintió tentado de mirarle la espalda para verificar que no fuese como el niño cantante⁵.” (22) La rigidez facial de Kreutz lo asemeja a una máquina. También se hace mucho énfasis por parte de Max en la mirada penetrante de Kreutz. Max conversa con Kreutz para averiguar cuál es el verdadero objetivo de la corporación al traficar con muertos que ellos llaman “material biológico”. Kreutz empieza a explicarle y Max percibe: “Hablaban sin emoción aparente. Parecía que hubiese activado una grabadora” (258). La falta de emociones de Kreutz lo hace dudar de su naturaleza. “Kreutz lo examinó con sus ojos metálicos. El presidente nunca cambiaba de expresión” (66). Esta percepción de Max hacia Kreutz es la misma que tiene de la robot LUCI: “Al contestar, se encontró con el rostro sin emociones de LUCI” (18). Se sugiere que la corporación y la humanidad están siendo dirigidas por cibernéticos. Kreutz también responde al modelo del científico loco tal como lo plantea la novela. Cuando se entrevista con Max, las respuestas correctas y educadas de Max provocan una risa espontánea: “Por primera vez, la expresión de Kreutz se movió. Mucho. Empezó a vibrar y a sacudirse, hasta que rompió en una estridente carcajada.” (68). La humanidad de Kreutz se manifiesta por la risa espontánea. Inmediatamente después, Kreutz lo increpa por su formalidad tan mecanizada y “militarizada” y pide que se relaje”.

⁵“El niño cantante” es el autómatas que canta en la convención para amenizar el ambiente de la reunión.

Y antes de cerrar definitivamente la puerta, se volvió hacia Max y le dedicó un último gesto de camaradería, un guiño de esos ojos que, por primera vez, daban muestras de tener párpados” (68). La acción de parpadear sitúa a Kreutz en el lado humano, lejos de la mirada fría y punzante de las máquinas. Sherry Turkle, manifiesta que “The very qualities of computers that foster mechanistic views of human nature also lead people to emphasize the importance of feelings, spontaneity, holism, sensuality and spirituality in defining what is uniquely human” (224). Existe un amplio debate en relación a las diferencias entre máquinas y humanos, en relación a la Inteligencia Artificial (IA). Sin embargo, las “posturas románticas”, como las llama Turkle, manifiestan que por más avanzada que sea una máquina, siempre existirá una brecha que nos diferencie a los humanos en lo referido con la “intencionalidad y a lo emocional” (225). Un humano es diferente a una máquina porque “their knowledge is socially and physically situated, not rule based but embodied, concrete and experiential” (255). Esas experiencias implican para un ser humano estar rodeado de un grupo similar a uno mismo, crear relaciones y la capacidad de vivir en sociedad. La risa que experimenta Kreutz, contagia a Max quien también experimenta la risa al jugar con su novia Mai, otra cibernica: “Desde su llegada al hotel, Max no se había reído. En realidad, ni siquiera recordaba la última vez que lo había hecho. Así que ese conato de carcajada le produjo un sentimiento liberador” (41). Mai es quien incentiva Max a que pueda dejar poco a poco esa rigidez.

La espontaneidad es un tercer factor que diferencia a Max de una máquina. En el capítulo XXVII, Ryukichi, el jefe de relaciones de la corporación también se sorprende de que Max nunca se haya molestado: “Nunca te he visto perder los papeles. Es curioso ¿no?” (266). El estoicismo de Max es una peculiaridad que asombra a Ryukichi. Estar molesto o estar feliz son un desborde de energía descontrolada que expresa la emotividad del ser humano. Cuando Max se encuentra en un ambiente íntimo con sus colegas masculinos hablando de mujeres, todos le preguntan cuál de las colegas le gusta. Él no sabe qué responder, entonces sus compañeros le increpan la falta de emociones: “¡Por favor! [...] ¿No hay ninguna travesura que quieras hacer realidad? No es posible. No es humano” (75). Lo humano estaría relacionado con el impulso sexual. En ese pasaje de la novela, la complicidad está marcada por un deseo masculino, cuando los hombres empiezan a manifestar sus fantasías sexuales. La relación con Mai en los siguientes capítulos pone a prueba la espontaneidad de Max. En el capítulo 24, ella lleva a Max a un lugar donde los

japoneses hacen *cosplays*⁶ y performances en la calle. Mai baila con unas jóvenes vestidas como “lolitas” y reta a Max para que haga algo similar. Max responde: “¿Y tú crees que yo no puedo hacer algo así?” (231) “No soy cuadrículado” (232). Max empieza a bailar con unos chicos caracterizados como Elvis Presley y a divertirse. Incluso tiende a la desmesura para mostrar que, en efecto, puede llegar a ser mucho más espontáneo. Mai le da la posibilidad de mostrarle un mundo alternativo (el mundo otaku⁷), más allá del rígido Japón tecnológico. Por otra parte, la naturaleza de Max se cuestiona a partir de la ropa. Mai percibe en la ropa de Max una extrema uniformidad.

Camisas blancas, medias grises. Ropa interior hecha en serie y marcada con una M siempre en el mismo punto del elástico. [...] Max se sorprende de la uniformidad de sus colores, como si los viese por primera vez. Pero al final tus ojos constataron aliviados que tenía una camiseta y unos vaqueros (226).

La ropa está vinculada a la naturaleza de Max como máquina: la reproducción en serie de otros MAX`S. También está asociada a la idea de la producción en masa de artículos de consumo. Mai encuentra en el departamento de Max, un vestuario “normal” que lo individualiza y le pide que lo use. Su ropa casual es un rezago de su humanidad. Mai lo inserta en el mundo lúdico y logra que Max salga de la formalidad y tecnicismo.

No hay un proceso de “humanización” por el que Max atraviesa, sino que la novela pone como contrapunto lo que diferencia a Max máquina del Max humano en diferentes momentos de la trama. El hombre mecanizado se ve reflejado en un Max carente de emociones; no logra socializar con sus compañeros y todos ellos viven inmersos en un mundo tecnológico. Max máquina es el trabajador que no necesita vacaciones y trabaja de forma sumisa. Por otro lado, el Max humano, aquel que Mai hace surgir, logra mostrar sus emociones a través de la risa, el baile, la necesidad de relacionarse y de encontrar vínculos de afecto con Mai.

⁶“Short for ‘costume play’ originally and to a certain degree still, synonymous with masquerade /dress up, but now more commonly referring to dressing up as a certain characters appearing in video games, anime and so on“ (Andreas Welin 6).

⁷“En la jerga moderna del Japón, el termino otaku se refiere a un fan de cualquier tema en particular” (Dominique Menkes 52).

CAPÍTULO 2: La angustia por la memoria perdida

En este capítulo analizaré la angustia de Max como expresión de su humanidad. La angustia se manifiesta en su precaria memoria a través de pensamientos, ruidos, alucinaciones y sueños.

2.1 La mente como vehículo de identidad

La literatura de ciencia ficción ha colocado en competencia al cuerpo contra la máquina. Uno de los motivos centrales en el imaginario de la ciencia ficción es adquirir las características y virtudes que poseen las máquinas. Bálamo y Gómez Urrea proponen que en la década de los ochentas se empezó a implantar en el imaginario colectivo la idea de fusionar lo biológico con la tecnología: “Se ataca a la realidad humana desde dos frentes: desde su creación y desde el ambiente donde habita, ya que ambos pueden ser fruto de la fabricación técnica” (Gómez Urrea 2012: 349). En consecuencia, hay una aspiración “científica” por poseer un cuerpo poshumano, el tecnocuerpo. El posthumano (ciborg), es el humano orgánico “mejorado”, “optimizado”. “Techno-bodies are healthy, enhanced and fully functional -more real than real” (Bálamo 1996: 5). Además, como afirma Gómez Urrea, el biopoder apunta a un control del cuerpo y es a través de los medios tecnológicos que el cuerpo orgánico puede ser manipulado. Estas premisas son importantes para el análisis, porque a pesar de que Max es el ciborg perfecto, que cumple con las expectativas laborales de la Corporación Géminis, tiene vacíos respecto a lo que fue su vida antes de llegar a Tokio. El vacío de su memoria provocará una angustia. Las alucinaciones y sueños son manifestaciones de su mente por rellenar este vacío de su “vida pasada”.

Max es un hombre que tenía esquizofrenia. Vivía en una casa grande con su esposa, hija y gatos. Max asesina a todos y les saca los ojos. Finalmente, él termina suicidándose. Su cuerpo es tomado por la corporación y “resucitado”. Su mente, su memoria, es modificada, como si le hubieran puesto un “chip”. Esto con el objeto de aplacar el trauma de su vida anterior. La Corporación toma cuerpos de personas trastornadas, de suicidas. Max piensa que su hija falleció naturalmente y que sigue manteniendo una comunicación con su esposa por teléfono. La corporación modifica las vidas de sus “Frankensteins” pero en base a su vida pasada; esto con dos propósitos: para mantener un monitoreo respecto a lo que Max pueda sentir o pensar; y en segundo lugar, para brindar una zona

de *comfort* a sus cíborgs, un lugar familiar, un “no sentirse perdido en el mundo”. La novela empieza así:

Al llegar Max tuvo un sueño extraño. O quizá no fue un sueño. [...] Se sentía mareado y aturdido y le costaba entender por dónde ir o qué hacer. [...] En un rincón, una pantalla escaneaba a los pasajeros y los convertía en siluetas de colores. Entre las siluetas, Max descubrió la suya: una figura de tonos variados detenidas en una esquina del cuadrado. En su cabeza asomó la idea de que había vuelto a ser un niño, y que tendría que aprender a vivir todo de nuevo hasta las cosas más pequeñas. Era un pensamiento extravagante, y no entendió por qué se le había ocurrido. (Roncagliolo 2010: 9-10).

Estas primeras líneas son decisivas para señalar las contingencias que Max tendrá que enfrentar. Por ejemplo, la idea que su muerte y manipulación corporal para llegar a ser cíborg, la experimentó su “inconsciente”, como si fuera un sueño. El despertar del sueño es el nacimiento del cíborg Max: “llevaba dos días respirando aire en conserva y viviendo en un clima artificial. Recordó que había vida ahí afuera.” (59). Luego Max pasa por la fase lacaniana en la que el niño se ve reflejado en el espejo para reconocerse como sujeto. Este momento se da cuando reconoce su silueta en la pantalla. Max se autopercebe como una persona entre la multitud y también se reconoce entre ellos, como ya señalé. Por otra parte, Max percibe un vacío en sus recuerdos. El segundo momento se da cuando en la habitación de su hotel, piensa que hay otra persona en el baño, un intruso: “Frente a él, en efecto, alguien se movía. Era su propio reflejo [...] Al principio, casi no se reconoció en ese hombre pálido, con los ojos inyectados de sangre y el rostro demacrado que lo observaba desde la pared. Pero terminó por asumir que era él mismo.” (18-19). Nótese que la descripción que se hace de Max es casi como si describiera a un muerto viviente, como un zombie que finalmente termina por proyectarse en el espejo. La teoría lacaniana propone que *le stade du miroir*, precede a la fase edípica. La fase del espejo es “when the self is recognized as separate, as an object constituted by the look, the look of others [...] a ‘subjectivity of total presence’ to the establishment of a coherent and unified subjectivity-the human subject, the ego, the I.” (1989b recurso web).

En el capítulo treinta y dos, Max indaga con Kreutz acerca del “material biológico”, los cadáveres que tienen en los almacenes. Kreutz le explica que son cuerpos de suicidas a los que llama “Módulos Autónomos”; que hay dos problemas que tuvieron que enfrentar: por un lado, el lenguaje: “Nuestros módulos ya dominan el lenguaje con fluidez. [...] De hecho, son en cierto modo bilingües. Se comunican con los humanos y también con los módulos antiguos”, (310) por ejemplo la cíborg Mai. Por otro, el problema que tienen que afrontar es la memoria.

La memoria de nuestros módulos tiene que asimilar algo muy anómalo: que están muertos. Tienen que crear una versión de sí mismos que obvie ese terrible hecho. Antes de lanzarlos al mundo, les contamos una historia que asumirán como propia. Una historia que tome retazos de su verdadero pasado pero que ajuste los detalles de modo que no haya contradicciones con sus recuerdos. Pero inevitablemente, eso produce confusiones, cruces entre la realidad y su memoria anterior (311).

Ryukichi es el único amigo que Max tiene en Tokio. Ryukichi es el agente que le permite a Max develar los misterios de la corporación para que pueda unir sus pensamientos y *flashbacks*. Ryukichi dice: “Y ustedes asumen sus identidades sus nombres, sus vidas. Se ponen sus historias como si se pusieran sus camisetas, y se van por la vida con ellas” (304). Esta cita da una información ambigua, pues Ryukichi intuye que Max pudo haber sido este cuerpo suicida resucitado, pero no lo dice de forma explícita. En segundo lugar, cuando Ryukichi dice: “Y ustedes asumen sus identidades” podría referirse a que la corporación “toma” las memorias de los suicidas para colocarlos en otros cuerpos. La traslación de la mente fuera del cuerpo humano (a la manera de un software) responde a la necesidad de deshacerse del cuerpo obsoleto y precario. López-Pellisa analiza las diferentes ideas sobre el cerebro humano en relación al cerebro de una computadora (hardware). La mente se asemeja a una red computacional en la que las células almacenan información al igual que el hardware de la computadora: “La biotecnología se apoya en la reducción del ser humano a información como genoma (socio biología) y de la mente a un software” (158). La carne implicaría un obstáculo (Sibila en López-Pellisa 159) para trascender al ciberespacio y para trascender la muerte. Existe la hipótesis entre los transhumanistas radicales, que, si es posible reemplazar un órgano defectuoso por una prótesis para alargar la vida, entonces por qué no reemplazar el cuerpo por completo: “La posibilidad de escanear nuestros cerebros y transferir nuestras mentes a soportes digitales se denomina *uploading*. Implementar en un software su conciencia e identidad permitiría al ser humano superar la muerte...” (159). En la novela, si bien Kreutz no pretende reemplazar un cuerpo por un robot, su objetivo es crear vida, es decir, el cuerpo humano perfeccionado, pero sin las taras mentales que aquejan y perturban al ser humano. Como dice López-Pellisa, si “se desprende de todas sus partes biológicas, el cuerpo dejará de tener un valor moral y perderá la fuerza que ha tenido durante la historia como un lugar de dominación y control por parte del biopoder” (102). Por otra parte, otras teorías afirman que somos mente más cuerpo y que la falta de este implicaría la muerte. “Es el cuerpo quien nos permite relacionarnos con nuestro entorno y con él ‘estamos en el mundo’ somos seres encarnados y nuestras mentes o conciencias son inherentes a

nuestros organismos ...” (López- Pellisa 2015: 161). La novela plantea que Max y Mai se comunican a través del cuerpo y las acciones que realizan con este. Max es, además, un cibernético de una versión anterior, que no adquirió la capacidad de hablar:

Descubrimos que nuestros módulos (cibernéticos) realizaban acciones coordinadas, y si necesitaban algo, se lo acercaban, por ejemplo, algunos pasaban mucho tiempo juntos, mirándose a los ojos, casi sin parpadear. Y luego variaban su conducta, como si hubiesen aprendido algo durante ese tiempo (Roncagliolo 2010: 309).

Max tiene *flashbacks* de los recuerdos con Mai: “Max recordó tu historia, Mai. Había sido capaz de entenderla entera cuando la contaste incluso con nombres propios, sin explicaciones, sin palabras. [...] te entendía mejor que a cualquier persona” (310). Es a través de las miradas, de las sonrisas y del sexo que Max y Mai se conectan, se comunican, se inclinan más hacia el lado afectivo humano. Si sus mentes han sido artificialmente manipuladas para acatar las órdenes laborales de la corporación, entonces es a través del cuerpo que ellos aman, ríen, se angustian, en suma, son humanos. A pesar de que la corporación apunta a perfeccionar el cuerpo y crear un súper humano, un cibernético, el cuerpo va a manifestar y sentir los traumas de la mente, del recuerdo.

Max identifica que la humanidad de Mai está asociada a la memoria y a sus recuerdos. Por lo tanto, descarta la idea de que pueda ser una cibernético. La idea implícita es que las máquinas no tienen recuerdos. Cuando Ryukichi le cuenta la historia de Mai a Max: “Max pensó que no podías ser una máquina. Tú tenías una historia personal. Tenías recuerdos” (289). Hampton señala que “When a memory is lost or misplaced, the body loses its meaning, and the conscious performances of identity are also lost” (270). Un cuerpo sin memoria implica un “ausentarse del mundo”, un “no estar presente”.

En un estudio de la ciencia ficción y su vínculo con la mente Byrne y Levey identifican tres representaciones de la memoria.

First, disturbance of memory is portrayed as a political and personal response to the experience of trauma. [...] Second, memory is seen as a way of creating and inculcating official versions of reality or key events in the service of creating a coherent civic body of citizens. [...] Finally, memory is presented as a key feature of wider creative explorations of what it might be to be posthuman (63).

En el primer caso, ellos explican que los personajes de las historias han sufrido alguna clase de trauma, “their identities and cognitive functioning are in trouble” (63). El asesinato que Max cometió, le causó un shock grande que lo condujo al suicidio. Sin embargo, este acontecimiento que quedó “grabado” en su memoria se manifiesta a través de *flashbacks* y alucinaciones que Max no logra descifrar al principio. En segundo lugar, de acuerdo a la cita de Byrne y Levey, la memoria de Max es manipulada y se le implanta

una “vida normal” para que sea un empleado modelo. Su memoria es una síntesis de lo que la biotecnología es capaz y aspira a hacer en el cuerpo de las personas. La mente de Max es híbrida.

Considero que la memoria de Max, como fuente de su angustia, se manifiesta en sus pensamientos obsesivos, los ruidos, las alucinaciones y sus sueños (vinculados con la pérdida de los ojos, la castración). A lo largo de la novela, Max tiene recuerdos y pensamientos que son expresados con frases en cursivas en la novela. Estos recuerdos y pensamientos son las pistas de su vida pasada. Pero también, estos funcionan como una narración paralela a la “vida oficial” que Max vive. El primer recuerdo ocurre en la habitación de su hotel “¿Tú me quieres?” (Roncagliolo 2010: 33). Max recuerda las palabras de su hija, a la que cree muerta de forma casual. Los recuerdos de las palabras de su hija son recurrentes a lo largo de la novela.

Los ruidos son también una manifestación del trauma alojado en su memoria: “Esa noche, oyó el ruido por primera vez” (48). El ruido se manifiesta cuando no puede dormir y aparece de varias formas:

Al principio, sonó como el motor de un electrodoméstico. Una batidora o una lavadora centrifugando. [...] A veces el sonido parecía de risas. Otras veces, de llantos, otras, ni siquiera parecía humano. Sonaba como los aullidos de un perro. Pero aunque no supiese de dónde venía, Max sentía que el ruido tenía algo que ver con él (50).

El trauma de su vida pasada se aloja en su memoria, y trata de manifestarse a través de “ruido”, que parte del inconsciente. En el capítulo VII, Max ve un canal pornográfico. La imagen pixelada de la copulación, provoca que Max no logre llegar al orgasmo: “Se quedó en la cama, tumbado, rígido, y ahora sí, derrotado sin contemplaciones por la soledad. El ruido seguía ahí, en algún lugar, pero ahora sonaba como una burla sorda y humillante” (55). Si los ruidos son risas, llantos y ahora, una risa burlona y humillante; se puede percibir la castración emocional de Max. No es extraño que en la relación sexual que Max tiene con Mai, deba recurrir a prácticas sadomasoquistas para llegar al clímax, dado que los “ruidos” están relacionados con el asesinato de su esposa. Casi al final de la novela, cuando Ryukichi le revela lo que había encontrado acerca de Mai⁸, Max se va dando cuenta de que él es aquel asesino. Cuando Max oye lo que Ryukichi le cuenta, vuelve a sentir los ruidos que sabe son de su interior (303). Al saber la verdad, los pensamientos llegan a él uno tras otro de manera entrecortada: “Tú mente se niega a aceptar” (302),

⁸ Por encargo de Max, Ryukichi averigua que Mai fue una cantante que también se suicidó.

“¿Sigues viendo cosas raras?” (301), “papá, tú me quieres?” (300). Los ruidos son la manifestación confusa de los eventos trágicos que ha vivido Max.

Las alucinaciones se dan de manera que Max piensa que son parte de la realidad. El encuentro con una niña ocurre cuando Max sale de la sala de reuniones y entra al ascensor, a una dimensión alucinógena y ominosa: “En un primer vistazo, mientras las puertas se abrían, le pareció que eran varias niñas. Pero era solo el efecto de los espejos” (45). Sin embargo, los ojos de la niña permanecen ocultos por su cabello. Cuando Max trata de averiguar la canción que ella está cantando, el narrador crea un efecto terrorífico y misterioso: “La niña al fin pareció mirar a Max, aunque su pelo seguía haciéndole sombra sobre los ojos. Con una voz más ronca, casi gutural, respondió: Porque estoy muerta. Y los muertos no hablan” (47). Los pensamientos, los ruidos, las alucinaciones y los sueños, son rasgos humanos. Gregory Hampton analiza algunas historias de ciencia ficción, en las que los protagonistas pierden la memoria a causa de experiencias traumáticas. En la novela, Max es el cuerpo sin memoria en el que la corporación ha inscrito su ideal: una vida socialmente normal, un trabajador de clase media, con una esposa e hija difuntas. El cuerpo vacío de recuerdos, es como una máquina. Tal como Gregory Hampton explica, “a body without memory is necessarily marginalized and in jeopardy of being subjugated by the dominant hegemony” (277). Max es una máquina cuando trabaja, pero en la intimidad de su vida y sus pensamientos, el lado humano se manifiesta en sus traumas.

2.1.1 La realidad artificial

La novela juega con dos ejes: el espacio geográfico en el que Max se desenvuelve; y la "realidad" como simulación, con referencia directa a la película *Matrix*⁹. Max vive en un mundo artificialmente creado. El episodio del capítulo veinticinco es decisivo ya que Max comprende que todo lo que lo rodea ha sido parte de una ilusión. Se cuestiona también sobre qué es ser verdaderamente humano. Cuando Max siente ciertas dudas morales respecto a lo que la corporación trafica, Kreutz explica:

Imagine que un científico loco toma un cerebro humano [...] Una bañera con sangre de agua, y en fin, con todos sus líquidos nutrientes. [...] el caso es que el científico conecta las terminaciones neuronales del cerebro a una gran computadora, una máquina muy sofisticada y emite estímulos sensoriales. [...] esa computadora provee al cerebro de todas las imágenes que sus sentidos demandan:

⁹ *Matrix* es una película de culto de 1999, producida por los hermanos Wachowski. Para Žižek, la película es una lección de "cómo el ciberespacio afectará nuestras vidas"(recurso web). La matrix es una analogía de la realidad virtual. El hecho de estar sumergido en la realidad virtual, implica perder el control de nuestro cuerpo. El cuerpo es "mediatizado" por el "Otro mecanizado". El cuerpo deja de pertenecer al yo, para ser controlado por el "Otro mecanizado".

el olor del café, la luz del sol...[...] el cerebro cree que desayuna, cree que va a trabajar y que tiene amigos, o incluso novias e hijos... [...] como en la película Matrix. (Roncagliolo 2010: 258).

Roncagliolo acude a la idea de realidad como simulación, como concepto general para definir qué es la realidad en la novela; y por otro lado, a nivel metaliterario Max está dentro de la “Matrix” de la novela. Pero, “¿Qué es Matrix?”, se pregunta Slavoj Žižek:

Simplemente el 'Gran Otro' lacaniano, el orden simbólico virtual, la red que estructura nuestra realidad. Esta dimensión del 'Gran Otro' es la de una alienación constitutiva del sujeto dentro del orden simbólico: el 'Gran Otro' tira de los hilos, mientras que el sujeto es una expresión del orden simbólico. [...] este 'Gran Otro' es el nombre para designar la Sustancia social para todo aquello por lo que el sujeto nunca está plenamente en control de las consecuencias de sus actos... (2003a: 294).

Max es el sujeto controlado por el Gran Otro. La vida que él cree poseer es ficticia. Pero si Kreutz es el titiritero que mueve los hilos, entonces la realidad virtual simulada por Kreutz, estaría dentro de otra realidad virtual a nivel metaliterario, y a nivel existencial. Kreutz manifiesta que de repente, el cerebro tiene la revelación sobre su condición de ser un “cerebro dentro de una bañera”¹⁰ y que toda su familia y amigos también lo son. Según Žižek, la locura de un sujeto no es tomada literalmente por el hecho de autodenominarse loco, sino en la relación que el sujeto tiene con el Gran Otro. El ejemplo que pone Žižek es el siguiente: el loco no es solo un mendigo que cree ser un rey, también es el rey que cree ser rey, es decir, “la locura representa la eliminación de la distancia entre lo simbólico y lo real, una identificación inmediata con el mandato simbólico” (2003a: 297). Max manifiesta:

-Pero...ese hombre... dice la verdad. Es un cerebro en una bañera. Tiene razón.
-¿Razón? No. Tener razón significa poder demostrar nuestras afirmaciones. Y él no puede demostrarlas. [...] Quizá sean ciertas en el lenguaje del científico loco,

¹⁰ El experimento "cerebro en la cubeta" es un tópico que se ha trabajado desde la filosofía hasta la ciencia ficción. "Imaginemos que un ser humano [...] ha sido sometido a una operación por un diabólico científico. El cerebro de tal persona [...] ha sido extraído del cuerpo y colocado en una cubeta de nutrientes que lo mantienen vivo. Las terminaciones nerviosas han sido conectadas a una computadora científica que provoca en esa persona la ilusión de que todo es perfectamente normal. [...] pero en realidad todo lo que la persona está experimentando es resultado de impulsos eléctricos que se desplazan desde la computadora hasta las terminaciones nerviosas" (Putnam 19). De acuerdo con Putnam, el propósito de este “experimento” es replantear el "problema del escepticismo con respecto al mundo externo"(20) y para "suscitar cuestiones en torno a la relación mente-mundo"; la referencia de nuestras ideas con respecto al mundo exterior.

Estas ideas parten de las *Meditaciones metafísicas*, (1641) de René Descartes quien planteó la posibilidad de la existencia de un “dios maligno” que estuviera manipulando nuestras mentes.

En la ciencia ficción, películas como *The Truman show* (1998), exploran la posibilidad de que la vida de las personas, en este caso el personaje Truman, esté siendo producida (simulada), observada, manipulada y monitoreada por un productor de televisión, que representa como Kreutz, la encarnación del Otro simbólico.

Max. Pero no en el de ese cerebro, en el lenguaje que comparte con las personas con las que vive. En *ese* lenguaje, lo que él afirma es mentira. (Roncagliolo 2010: 260).

Cuando Kreutz menciona que probablemente dentro de ese lenguaje del científico loco, las palabras del cerebro sean verdaderas, puedo interpretar que se refiere a que es el Gran Otro lo que determina qué es considerado locura. Solo el Gran Otro "sabe" que las afirmaciones del sujeto (el cerebro en la bañera) son reales. Pero dentro del lenguaje de ese lenguaje (del cerebro), no pueden trascender más allá de la Matrix. Para Žižek, los "hechos" no se pueden probar porque "un loco no puede percibir las cosas de la manera en que son, ya que está atrapado dentro de proyecciones alucinatorias"(297). Kreutz continúa:

-¿ve usted? Las palabras son como esta taza. Solo pueden contener lo que cabe dentro de ellas. Por mucho que queramos ponerles más, nada más cabe en su interior. Por mucho que el cerebro quiera alcanzar el mundo del científico loco, no puede referirse a él con el lenguaje de que dispone. [...]
-¿Y usted? ¿Usted es como el científico loco?, ¿Golem es como el cerebro que no sabe lo que es en realidad? (260-261).

Max se da cuenta parcialmente de la naturaleza cibernético del Golem, pero no de la suya aún. En esta cita, se observa que Max posee un nivel inferior de conocimiento con respecto al científico loco. No importa el nivel de consciencia que tenga el sujeto dentro del mundo en el que vive, es un cerebro, nunca podrá ser el creador. Žižek analiza quién o qué es el Gran Otro que determina y coordina la mente humana, tomando el concepto de "ocasionalismo" de Malebranche. Dios es el ente que ocasiona que el sujeto pueda morder una manzana y sentir, por ejemplo. Pero "si sustituimos a Dios por el gran Otro, el orden simbólico, se hace evidente la proximidad del ocasionalismo con la posición de Lacan: "[...] la relación entre el alma y el cuerpo no es nunca directa, pues el gran Otro siempre se interpone entre los dos" (2006b: 214). Mientras que el ocasionalismo "reserva a Dios como garante de la coordinación entre las dos series"(2006b: 215), en la novela, me parece que Kreutz actúa en ambos niveles: como el Gran Otro y como Dios creador del Golem y de los cibernéticos. Por otra parte, es preciso analizar que Tokio también es una Matrix, una realidad virtual. "La realidad virtual es una interfaz humano- máquina que se basa en la capacidad de estimular y engañar a nuestros sentidos a través de la gráfica computacional" (López-Pellisa 2015: 21). De forma análoga, Tokio es una realidad virtual, es decir, que es un espacio manipulado tecnológicamente para crear una ilusión (20). López-Pellisa define a la invasión de los simulacros como "metástasis"

como una metáfora a la propagación, proliferación, penetración e invasión de los simulacros en el 'tejido' de lo real. [...] la proliferación de simulaciones, a través de la duplicación de niveles virtuales y digitales de los mundos ficcionales, desvirtúa el concepto de realidad (su referente), hasta hacerlo desaparecer (o no) (100).

El espacio topográfico en el que se desenvuelve Max es la realidad virtual que invade la meta realidad ficcional. Por ejemplo, cuando Max llega a Tokio se encuentra con las "réplicas" (2010: 10), una simulación o copia de otras ciudades: "Después en la ventanilla empezaron a sucederse imágenes que Max había visto en otras ciudades, la mayoría solo en películas: un castillo de Disney, un puente de Brooklyn sobre un fondo de edificios, una torre Eiffel. Tokio parecía infestado de réplicas "(10). Además, la corporación Géminis introduce simulacros de la naturaleza y de los humanos, los autómatas. Max se desenvuelve en una ilusión, una realidad virtual en la que los asistentes a la convención pueden interactuar con los simulacros:

se regalaban a su olfato magnolias artificiales. [...] Max descubrió a un niño que cantaba *only you*, la canción de los Platters. Su voz era delgada y aguda, su piel tersa y su mirada, inocente. Max sospechó que estaba ahí como contraste con las piezas exhibidas, como una manera de decir: esto sí es natural. Pero al acercarse al pequeño y verlo de perfil, comprendió que también era una máquina, cubierta con fibra sintética e injertos de pelo (21).

Finalmente, en la convención no se puede distinguir qué es real y qué es simulacro: [...] los títeres no se podían distinguir de los titiriteros" (30). Los simulacros son casi perfectos.

2.1 El doble y la búsqueda por la identidad

El motivo del doble, central en la literatura fantástica, ha sido estudiado desde una perspectiva psicoanalítica. Freud explica que "lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo" (220). Pero Freud se pregunta, ¿cómo es posible que de lo íntimo y familiar se derive una sensación ominosa? Aquello que no es familiar, " lo clandestino, lo oculto" (225), "lo que estando destinado a permanecer en secreto, en lo oculto, ha salido a la luz" (225). David Roas y Ana Casas explican que hay un elemento ominoso en muchos personajes de la literatura fantástica. Roas explica que por lo general, "los personajes son solitarios" y que tienen dificultades en relacionarse con los demás o incluso tienen "dificiles relaciones familiares a menudo organizadas sobre la base del dominio y la sumisión" (156). Estas características están presentes en el cibernético Max como ya vimos anteriormente.

En la aparente normalidad de un empleado de una corporación, sale a la luz lo ominoso. En la novela, lo ominoso se manifiesta también mediante la presencia de dobles. El doble reflejado en espejos, sombras y la aparición de un personaje idéntico al yo. En el primer capítulo, cuando arriba a Tokio, Max siente que ha dormido mal y ha despertado de una pesadilla, desorientado. El conductor del taxi no le responde. " En qué parte de la ciudad estamos? [...] El taxista no dijo nada" (Roncagliolo 2010: 11). Max se siente "histórico" por no recibir atención por parte del conductor. Roncagliolo describe la sensación de desesperación.

Un grueso cristal de seguridad separaba al conductor de los asientos traseros. Max pensó que quizá estaba insonorizado. [...] Tocó con los nudillos el cristal, pero el taxista tampoco respondió esta vez. Al contrario, aumentó la velocidad. A su alrededor los edificios se movían más rápido...[...] Max golpeó el cristal con un poco más de fuerza. Finalmente, presa de un arranque de histeria, lo aporreó con la mano abierta (11).

Max siente angustia y ansiedad, está incomunicado, es ignorado y se encuentra en una ciudad que va a un ritmo acelerado.

Max no pudo creer lo que veía a través del cristal. El conductor tenía su mismo rostro, como si se estuviese mirando en el espejo. Max se sobresaltó. [...] Incluso su dentadura era la de Max. El mismo colmillo torcido. El mismo hoyuelo en la mejilla. El mismo lunar en el cuello. El mismo hombre en suma (12).

Juan Herrero Cecilia explica que el tema del doble explora la problemática relación del yo con el mundo. "Se trata de una problemática compleja de carácter existencial [...] Para todo sujeto humano, la realidad más misteriosa es sin duda el enigma de su identidad y el enigma de la relación con el *otro*, con el cosmos y con el destino de su vida universal" (18). En la novela, el encuentro con su doble coloca a Max en un estado de gran ansiedad y pánico.

Max perdió el aire. Una mano invisible le oprimió el corazón. [...] Miró a su alrededor en busca de la realidad, o de ayuda. En el auto del costado, un hombre tarareaba una canción despreocupadamente. Max trató de llamarlo, hasta que reparó en su perfil. [...] Era él, Max. [...] El hombre del otro coche también era Max (12).

Herrero explica que en el "desdoblamiento" (22) un individuo se ve reflejado exactamente en otro, en un "yo externo", "en un yo otro". Este suceso "produce angustia y desasosiego porque esa figura viene a perturbar el orden normal y natural de las cosas" (22). En adición a este suceso, el desdoblamiento físico implica en el fondo "el desdoblamiento de la conciencia insatisfecha del yo, la confusión de las apariencias y de los límites entre la

identidad y la alteridad..."(21). Max tiene que "confrontar" a su doble, a su yo reprimido en el inconsciente; y "descubrir" su ambivalencia cibernética.

Presa del pánico, Max-el original- desvió la vista hacia los peatones que esperaban la luz verde. Se reconoció en cada rostro de la multitud. [...] Todas eran versiones idénticas de él mismo. Trató de gritar, pero su garganta solo dejó escapar un silbido sordo. Sintió que se ahogaba (12).

La aparición de su *otro* yo, le causa la sensación ominosa de la muerte: el ahogo¹¹. Por otro lado, Max ve a personas que se parecen entre sí por la forma uniformada en la que visten. El Max máquina se multiplica como una fabricación en serie de su persona. Max representa la reproducción en serie de los trabajadores y el doble refleja la angustia por su individualidad:

“El andén estaba atestado. Un gigantesco enjambre humano cubría enteramente el suelo, y todos los individuos parecían iguales" (59).

En la novela, el doble también se manifiesta en Anais, la esposa de Max. En un episodio de la novela, Max tiene un encuentro con una prostituta. Pero no se sabe si es producto de la imaginación de Max. En esa escena se puede analizar que la prostituta resulta ser el doble exterior de Anais. La prostituta decide llevarlo a un bar, pero luego Max se ve caminando hacia otro lugar:

En el exterior de la casa, nada sugería que fuese un bar, ni ningún tipo de establecimiento. A sus espaldas, a Max le llegó la voz de la mujer. Ahora que no la veía, su voz se parecía asombrosamente a la de Anais. El mismo timbre. El mismo acento. La misma entonación de regaño permanente (111).

La prostituta, quien al encontrarlo en la calle, le ofrece cariño maternal, luego se vuelve la doble de Anais. Max no puede distinguir si es ella o una alucinación. Luego la prostituta lo lleva a una casa con gatos y dice: "Has llegado al lugar indicado [...] Aquí todos estamos vacíos" (111). Esta cita permite percibir que la prostituta se refiere a que todos están vacíos de los globos oculares, los ojos. Hay que recordar que Max sacó los ojos a toda su familia incluyendo a los gatos. "Pero cuando se volvió, la mujer ya no estaba ahí. Solo había un par de gatos merodeando por la vereda, y observando con desconfianza" (112). Otto Rank propone que "el pasado de una persona se aferra

¹¹Freud analiza “el efecto que nos produce toparnos con la imagen de nuestra propia persona sin haberla invocado e insospechadamente” (cita 30 de 1999c: 247). Relata la experiencia personal de no reconocer su propio reflejo en el espejo del camarote del tren: “me quedé atónito al darme cuenta de que el intruso era mi propia imagen proyectada en el espejo sobre la puerta de comunicación. Aún recuerdo el profundo disgusto que la aparición me produjo”. Freud se pregunta si este disgusto es “el resto de aquella reacción arcaica que frente al doble como algo ominoso” (cita 30 de 1999c: 247), es decir, el que anuncia la muerte.

inevitablemente a esta, y se convierte en su destino cuando trata de liberarse de él" (34). En los ejemplos que propone Rank, el pasado se manifiesta en reflejos o en los dobles; en este caso, el pasado de Max se manifiesta a través de la doble de Anaís como prostituta. La doble de Anaís causa confusión en Max. El "personificar" a la Anaís dominante, implica la inversión del rol, dado que Max podría controlar a la prostituta, pero no puede imponerse a su esposa.

Finalmente, es preciso notar que la novela sugiere la idea de un "doble maligno". Ryukichi le cuenta a Max la manera en que él se suicidó: "Una mañana llamó a su psiquiatra. Su mensaje era confuso, delirante. Dijo que alguien lo había manipulado, que no era dueño de su voluntad. Que una fuerza mayor que la suya lo había obligado." Max se deshace de la responsabilidad inconsciente de un acto tan traumático. Probablemente culpa a lo que Rosemary Jackson llama "el otro diabólico". Jackson identifica que el doble siempre está adjunto al "concepto del diablo". "It is a displacement of human responsibility onto the level of destiny: human action is seen as operating under the controlling influence of Providence, whether for good or for evil" (1986a: 53). Max deja un mensaje antes de suicidarse "No me miren, no soy yo" (Roncagliolo 2010: 303). Podemos tener algunas lecturas del mensaje que Max deja al lado de un recipiente que contiene los ojos de su familia. El mensaje implicaría un rechazo de sus actos, es su "doble diabólico" quien ha cometido el acto. Otra lectura implicaría el temor a la castración. Recordemos que Freud plantea que Edipo se ciega como acto que simboliza la castración. En este caso, el privar a su esposa de la vista, implicaría una protección ante la castración. Es decir, Max le quita los ojos, para evitar que ella siga ejerciendo una castración simbólica de control y menosprecio hacia su masculinidad.

El doble de Max es un otro que está latente, reprimido y que le causa angustia y confusión. Esta angustia ocasiona que la naturaleza de Max sea imperfecta debido a sus traumas y su vida pasada, y que se aleje del modelo perfecto de máquina. Por otro lado, la memoria de Max está en un constante proceso de construcción en búsqueda de su identidad, porque los *flashbacks* de su vida pasada (antes del suicidio), vuelven a colación, a pesar que la corporación ha tratado de modificar su memoria. Las máquinas no tienen pasado, no tienen recuerdos, Max sí. Precisamente, Kreutz enfatiza que los "módulos" son casi perfectos, "Pero aún no resolvemos el problema de la memoria. Nuestros módulos arrastran su *pasado humano* como un caracol lleva su casa de un lado a otro" (2010: 311 cursivas son mías). La angustia, la ansiedad por recordar, es lo que humaniza al cibernético Max.

CAPÍTULO 3: Mai: las funciones de la figura femenina

Analizaré la relación amorosa entre la cibernética Mai y Max. La relación de ambos es compleja, por momentos es la de dominado y dominador; y a la vez, es una relación de gran ternura. Argumentaré que a través del amor de la cibernética Mai, Max se inclina a la condición humana.

3.1. La subordinación de la mujer

La cibernética Mai es la compañera sentimental de Max. Mai trabaja como recepcionista en el hotel donde tiene lugar la convención de la corporación Géminis. Al igual que Max, Mai también es una suicida. Tiene una doble función simbólica en la novela: cumple un rol maternal, ella brinda protección emocional a Max; y en segundo lugar, representa la cosificación de la mujer, es decir, es la mujer máquina diseñada para responder a los deseos de los hombres. Mai es la mujer autómatas, sumisa y pasiva, Max puede ejercer dominio sexual sobre ella.

En toda la novela, el narrador es omnisciente y heterodiegético. El narrador narra lo que acontece a Max y a los demás personajes en tercera persona. Sin embargo, cuando Mai aparece, el narrador se dirige a ella en segunda persona. Por ejemplo, en la siguiente cita se puede observar el cambio en la narratio: "Max ascendió hasta el piso cuarenta y cinco. [...] cuando se abrieron las puertas, se encontró en un suntuoso salón de té [...] Entonces llegaste tú. Llevabas el uniforme del hotel y te situaste a su lado" (14). En una escena, Max le pregunta a Mai por qué no habla. El narrador, antes de darle cabida al monólogo de Mai, dice: "Por fin, te echaste a contar tu historia. Era una larga historia y tú hablaste sin parar, a tu manera silenciosa, dibujando las imágenes con las manos, los ojos y el cuerpo" (274). Es un narrador que conoce la historia de Mai y que establece una intimidad y familiaridad al usar el pronombre "tú". Además, es un narrador que "habla" por ella. Cuando Mai cuenta su historia, es el único momento en que el yo narrador calla. Desde la perspectiva subjetiva de Mai, (versión implantada por el chip que la corporación le hace creer), ella cuenta que era una cantante con una excelente voz, pero tímida. Conoció a un cómico, Tomine y su relación se basaba en encuentros furtivos, silenciosos; él la citaba en un lugar para contemplarla de lejos. Un día, Mai cansada del juego, le grita "¡Ya basta!" (285), y eso hace que se rompa la complicidad silenciosa que se había creado entre ellos basada en miradas y juegos a las escondidas: "Tomine solía citarme en lugares públicos llenos de gente para buscarme entre la multitud. Me hacía seguirlo [...] Nunca

nos hablábamos...” (285) Desde ese momento ella deja de hablar "Mi voz no había hecho más que meterme en problemas y causarme penas" (287). De acuerdo a la versión objetiva de los diarios, Tomine y Mai eran novios, pero él falleció en un accidente de moto y ella se suicidó al saber del accidente.

Mai es un Módulo Autónomo Uno y Max es un Módulo Autónomo Diez. Mai es un prototipo imperfecto. A partir de ella, la corporación pudo mejorar los siguientes módulos y dotarlos de lenguaje. Tal como señala López-Pellisa, las mujeres artificiales en la literatura y en el cine, “se convierten en un símbolo de reflexión sobre lo femenino” (228). A partir de los sesentas, durante las luchas feministas por los derechos de la mujer y la liberación sexual, el tópico está centrado en el intento de control a la mujer

En los años 70 se comienza a percibir una corriente de ciencia ficción feminista acompañada de la *New Wave*, y los artefactos femeninos representan la única salida posible para controlar la imagen femenina, algo que en el espacio real no era políticamente correcto (López-Pellisa 2015: 206).

En este periodo, las autómatas empezaron a poblar el imaginario masculino como representación del ansia de dominio del cuerpo femenino. Tal y como lo hace notar López-Pellisa, Mai se conecta con la larga tradición literaria en la que las muñecas autómatas son bellas pero silenciosas. Por ejemplo, el tema aparece en obras literarias como *Horacio Kaliban* (1879) de Eduardo L. Holmberg o en *El hombre de arena* (1817) de E.T.A Hoffman. Nathaniel se enamora de la muñeca Olimpia: "La tecno-pandora olimpiana se caracteriza por su silencio y en su silencio cálido y comprensivo, el joven estudiante halla la pureza del 'ser-mujer'" (200). Olimpia se diferencia de las mujeres reales, que le parecen imperfectas a personajes como Nathaniel o Pigmalión. Según López-Pellisa, este concepto del "ser mujer", está relacionado con la sumisión (209), y con el goce femenino de ser objeto de deseo (208).

3.2. El mito tecnológico de Pigmalión

Mai representa a la mujer ideal¹². La apariencia física de Mai es descrita así:

Le llamaron la atención tus dedos, largos y delgados. [...] tu rostro se veía muy redondo, y parecía hecho solo de pequeñas piezas: una nariz diminuta, unos ojos rasgados, unos labios carnosos pero compactos. Tu cara aspiraba a la armonía, a

¹² Un caso interesante en la tradición de la ciencia ficción peruana es la novela *XYZ* (1934) de Clemente Palma. El personaje principal crea réplicas de estrellas del cine norteamericano de la época, como Greta Garbo y Jeannette McDonald. El protagonista, Rolland Poe, mantiene relaciones sentimentales con ellas. Las réplicas, responden a un “modelo de belleza que es masificado socialmente por los *mass-media*, en este caso, por el cine. Así, el cine es creador de modelos de belleza artificial, creador de estereotipos y objetos de deseo” (Elton Honores 2013:90).

evitar cualquier exceso. Olías a jazmín, pero no como un perfume artificial, sino como si fuera el olor natural de tu piel (16).

Físicamente, Mai cumple con el prototipo de la belleza ideal. Como afirman algunos autores,

Desde las teorías socio biológicas, la imagen de la mujer ha sido central para consolidar sus roles sociales (esposa y madre). El valor de una mujer estaba determinado en parte por su juventud y su belleza, aspectos [...] que por tanto la convertían en objeto de deseo y muy valorada por los hombres (Sáez, Valer-Segura y Expósito 2012: 41).

Sin embargo, el yo narrador juega con la ambigüedad de su naturaleza artificial. Cuando se habla del aroma de Mai se menciona: “[...] pero no como un perfume artificial, sino como si fuera el olor de tu piel” (2010: 16). La percepción de Max con respecto a Mai, implica que a pesar de estar inmersos en un mundo simulado, su belleza resulta ser natural. Por otra parte, en la cita anterior, se describe que el rostro de Mai está conformado por “pequeñas piezas”¹³. El cuerpo de Mai es valorado por sus partes, tal como si fuera una máquina valorada por sus funciones por separado. Se menciona que todo su cuerpo está en armonía.

Los módulos autónomos se adaptan a lo que quiera el usuario. Son un espejo de sus deseos, incluso de los más ocultos. Por ejemplo, procuran placer sexual sin barreras, sin temores ni represiones. [...] Todo eso es más de lo que suele ofrecer un esposo o una esposa, ya tenemos módulos que lo consiguen. Pero son mudos. El lenguaje es una aplicación demasiado compleja (263).

Mai se convierte en un objeto, ella es deshumanizada y valorada de acuerdo a sus funciones sexuales. “When objectified, individuals are treated as bodies and, in particular, as bodies that exist for the use and pleasure of others” (Fredrickson y otros 1998: 269). Mai puede entenderse como un “cuerpo digital” es decir, un artefacto diseñado para satisfacer a los hombres. Tal como explica López-Pellisa, Mai puede ser una “prostituta tecnológica”.

prostitutas tecnológicas, sustituyendo el rol que desempeñaban hasta ese momento las mujeres orgánicas como esposas, madres y esclavas sexuales [...] el artefacto libera moralmente al varón de los conflictos que presuponen la esclavitud, la objetualización y sumisión (20015: 198).

¹³“La cosificación sexual” a la que están expuestas las partes del cuerpo femenino “es la reducción de una mujer en su cuerpo o partes de este con la percepción errónea de que su cuerpo o partes del mismo pueden representarla en su totalidad” (Bartly en Sáez, y otros 2012: 42).

El tópico de la mujer ideal o mujer objeto, nos remite al mito de Pigmalión, narrado por Ovidio en *Metamorfosis*. El mito explica que Pigmalión se sentía decepcionado y “ofendido por los vicios que en muy gran número la naturaleza dio al alma femenina.” (Ovidio 2007: 565) Vivió soltero por un tiempo. Luego esculpió en marfil, la figura de una mujer. Pigmalión se enamoró de la perfección de su obra. Ovidio relata que la estatua despertaba en Pigmalión sentimientos profundos, le daba regalos, la vestía, la colocaba en su lecho, la besaba y la abrazaba “como si tuviera sensibilidad” (567). Llegada la festividad de Venus, Pigmalión suplicó una esposa semejante a su estatua. Venus al oír sus ruegos accedió. “Cuando regresó buscó aquel la estatua de su amada y, recostados en el lecho la besó; le parecía que estaba tibia...” (567). El marfil empieza a ablandarse. Pigmalión se da cuenta que “el objeto de su deseo” (567) era de carne y hueso.

López-Pellisa asegura que la tradición de las ginoides o muñecas autómatas, tiene base en el mito de Pigmalión. Sin embargo, en el mito, si bien es el hombre el que tiene el control “de la creación (artística y científica) y de los modelos de representación” (195), es Venus quien, al fin y al cabo, da el influjo creador. Pigmalión da la “materia prima, el marfil” (195); pero es Venus quien da el soplo de la vida. Con esta consideración, “se reafirma el rol de la mujer como fuente de fertilidad frente al hombre” (195). De modo contrario, en la novela *Kreutz* crea a Mai. Considero que la novela sigue un camino patrilineal, en el que *Kreutz* es el dios demiurgo.

De forma paralela, la novela también presenta similitudes respecto de la narración ovidiana, pero con rasgos posmodernistas. Mai es una estatua de material contemporáneo: el plástico. Pigmalión ansía que su estatua se personifique, “cree que sus dedos se quedan fijos en los miembros tocados y teme que salga una moradura al cuerpo presionado...” (Ovidio 2007: 566).

En la novela de forma similar se lee: “Los dedos de Max habían dejado huellas rojas sobre tu piel de plástico fino. No te movías.” (178). Por otra parte, “La muñeca simboliza la masturbación como satisfacción sexual, la necesidad de intimidad del individuo, la soledad del hombre y las aspiraciones a poseer una ‘mujer ideal’” (Pedraza en López-Pellisa 229). Mai es descrita también de acuerdo a su comportamiento sumiso y pasivo:

Te situaste a su lado, esperando pacientemente a que él reparase en tu presencia. [...] No querías interrumpir sus pensamientos, ni parecer violenta. No te importaba tu tiempo. Te importaba su comfort. Cuando Max al fin se volteó a verte, le hiciste varias reverencias. [...] Nunca contradices a un huésped, no le hacías sentir que no se explicaba bien (Roncagliolo 2015: 14-15).

Esta cita permite ver su pasividad exagerada, es como un sacrificio que se complace en ejecutar. La violencia pertenece a la esfera masculina “No querías [...] parecer violenta”. La suavidad y reverencias son parte de la esfera femenina. Mai representa a la mujer ideal con respecto a otros módulos y con respecto a otras mujeres humanas.

Él siguió buscándote entre la turba de mujeres iguales, vestidas con la misma ropa y tocadas con el mismo peinado [...] Se le ocurrió que ese pequeño ejército clónico de mujeres no era muy diferente de una colección de módulos LUCI agradables a la vista y programadas para satisfacer un nivel mínimo de necesidades. Pero entre ellas estabas tú (98).

Sin embargo, sostengo que a pesar de la perfección física de las autómatas de la corporación, como LUCI, Max no se siente comprendido por estas mujeres que saludan, son corteses, y están preparadas para satisfacer las necesidades del usuario (263). Max necesita sentirse protegido y amado. En una escena de la novela, una autómata le pide a Max que lo siga a la oficina de Kreutz.

Mientras ascendían, la chica puso en marcha su programa de conversación de cortesía automatizada.
 -¿Cómo ha amanecido hoy?
 -Muy mal. Tuve una noche espantosa.
 -Me alegro. Nada como un sueño reparador para empezar el día (82).

Respecto del mito de Pigmalión, Victoria I. Stoichita menciona que "La alusión al calor [...] es una alegoría de la animación..." (34). Max tiene un encuentro casi sexual con una máquina, en este caso, un inodoro que le procura placer y comodidad.

Se sentó en el inodoro [...] Para su sorpresa, en vez del frío tacto del asiento al que estaba acostumbrado, lo recibió una sensación cálida y mullida que se extendió por sus nalgas y sus muslos, como si la taza fuera un cuerpo vivo y afectuoso. Era lo más parecido al cariño que había experimentado en las últimas horas (13).

El inodoro, imagen grotesca, es el anticipo de la calidez física y emocional del cuerpo femenino que Max necesita y que se materializa en Mai. Los gestos, miradas y caricias permiten en la novela la conexión entre Max y Mai. La condición humana de los dos hace que se interconecten. En una sociedad de relaciones con caducidad rápida, ellos buscan el afecto. Por lo tanto, me anticipo a decir que es el amor lo que hace que ellos sean menos máquinas y más humanos.¹⁴

¹⁴ El amor es un tema característico de la ciencia ficción. El amor aparece como un sentimiento que humaniza y redime a los personajes en un mundo tecnológico y superficial. Algunos ejemplos son *Te quiero muñeca* (2001) de Ernesto Caballero y *Sybil* (2000) de Guillermo Samperio. Explicaré con más detalle este sentimiento en la novela en el apartado 3.4.

3.2.1: La perversión en Mai

Mai tiene varios roles en la novela: el de una Lolita, es decir, la imagen de una niña inocente y vulnerable que despierta deseos de dominación; en segundo lugar, como un objeto sexualizado que genera en Max impulsos sadomasoquistas y finalmente, Mai es también una figura maternal. El capítulo veinticuatro está relacionado con el fetichismo y la condición de Mai como autómatas. Mai se viste como una Lolita japonesa "llevaba un delantal de servicio doméstico con minifalda y unas medias rojas que subían hasta sus muslos. Sus mangas estaban bordadas y decoradas con encajes. Sus zapatos tenían lacitos de colores" (234). Las Lolitas, al simular ser frágiles muñecas, son consideradas un objeto fetichista. En la novela, se puede percibir que el fetiche causa placer en Max, por ejemplo, cuando desviste a Mai como si fuera una muñeca: "Desnudarte fue como quitarle la ropa a una muñeca. Empezó por tus zapatitos de juguete y siguió con las medias" (Roncagliolo 2010: 235). El diminutivo en la frase "zapatitos de juguete" implica una reducción de la personalidad de Mai. También implica fragilidad, ternura y deseo por parte de Max. Terasa Younker analiza que la imagen de la Lolita está relacionada con lo tierno, la ropa debe mostrar "innocence, vulnerability y sweetness..." (99). Younker menciona que la ternura tiene un significado ambiguo y contradictorio. En lo tierno, hay un afán de proteger y a la vez de dominar (99). "In it's exaggerated passivity and vulnerability, the cute object is as often intended to excite consume's sadistic desires for mastery and control as much as his or her desire to cuddle" (Ngai Sianne en Terasa Younker 2012: 99). La Lolita induce no solo a la ternura; puede despertar deseos de dominación y subordinación por parte del poseedor. Vestirse como Lolita es un estilo de vida en Japón. Younker (108) aclara que el propósito no es producir placer en los hombres, sino mantener una lucha simbólica contra el sistema patriarcal que las obliga a casarse. Es una forma de ser siempre niñas. En la novela, Mai se viste de Lolita para escapar con Max del mundo de la corporación. De esta forma, Max y Mai se insertan en el Japón "espontáneo", de los *otakus*. Pero aun así, existe un deseo fetichista en Max por poseer a Mai vestida como Lolita. El encuentro sexual está regido por la violencia:

Con un rápido movimiento, te detuvo por el cuello y te atrajo de vuelta hacia sí. Tu nuca chocó ruidosamente contra un borde de la cama. Temió estar aplicando demasiada fuerza, pero tú seguías sonriendo [...] Consciente de lo que se venía, te resististe a su abrazo con uñas y dientes. Pero él, cada vez más airado, te empotró contra la pared con más violencia de la que parecía normal (Roncagliolo 2010: 236).

La violencia que Max ejerce, es aceptada por Mai con docilidad. Al final de la escena, ella lo atrae hacia su pecho como una madre. Michael Kaufman hace un interesante análisis sobre las relaciones de poder y violencia en las sociedades patriarcales y afirma que cuando un hombre ejerce violencia en la mujer, evoca "many Deep feeling and memories for men" (13). Sugiero que estos pensamientos que puedan surgir de Max, son una especie de represión de su "vida pasada". "On a psychological level the pervasiveness of violence is the result of what Herbert Marcuse called the 'surplus repression' of our sexual emotional desires. [...] The construction of masculinity involves the construction of 'surplus aggressiveness'" (13-14). La agresividad desmesurada de la que habla Marcuse se manifiesta en la novela con prácticas masoquistas: "...los aros metálicos se cerraron sobre tus muñecas y quedaste atada a las barras, que sonaron como latigazos metálicos" (237). Como ya analicé en el primer capítulo, Max encarna el hombre máquina controlado por los dispositivos que Kreutz manipula. Además, es el sujeto pasivo en su trabajo, sin aspiraciones económicas. El "surplus aggressiveness" está relacionado con el contexto social: competencia, autoritarismo del padre, una sociedad que coacciona a los hombres a ser masculinos por medio de la violencia. Kaufman explica las consecuencias de lo que significa ser hombre: "For him to be male is to be what he perceives as being masculine. The child is father to the man. Therefore, to be unmasculine is to be desexed-'castrated'" (16). Puedo proponer al respecto que la forma de no sentirse castrado y mostrar superioridad ante la sociedad y al padre (Kreutz) es el ejercicio de la violencia sexual hacia la mujer. Max es percibido por Ryukichi como un hombre tranquilo, y por Kreutz, como alguien que no quiere competir con sus colegas o ascender. Por lo tanto, la forma de dejar de lado su condición de hombre máquina pasivo y obediente, es tener un rol sexualmente agresivo con Mai. "At work men are powerless, so in their leisure time they want to have a feeling that they control their lives" (Luxton en Kaufman 18)¹⁵.

La mujer es cosificada y el hombre ejerce su dominación sobre ella. Por ejemplo, cuando Mai lleva a Max a un hotel, ella lo guiaba, pero "repentinamente, había vuelto a ser la tímida camarera del hotel" (Roncagliolo 2010: 175). Así Mai se vuelve a colocar en un estado de pasividad y Max obtiene el control de la situación.

¹⁵ En un análisis que hace Rebecca Gibson acerca de un episodio de *StarTrek*, "The naked Now" (1987), un cibernético llamado Data tiene violentas relaciones sexuales con una tripulante humana llamada Tasha Yar. Gibson apunta que "sexual violence requires very human motivations" (232), en contraste con la rigidez de la máquina. La violencia sexual de Max es una forma de desfoguearse de la pasividad de social que lleva en el trabajo.

3.3. La angustia por la pérdida de los ojos

El rol de Mai como madre está presente a lo largo de la novela. A pesar de la violencia ejercida durante el acto sexual, Mai se comporta como una madre protectora al finalizar y así “perdona” a Max por los excesos, y lo exime de sus culpas. El rol maternal de Mai está vinculado con el complejo de Edipo que provoca angustia en Max y se manifiesta en la novela mediante la pérdida de los ojos en sus sueños. Freud explica que el complejo de Edipo es "el fenómeno central del temprano período sexual infantil" (1981b: 2748). La angustia por quedarse ciego es "un sustituto de la angustia ante la castración" (1999c: 231). El niño tiene deseos sexuales por la madre, pero ve un impedimento en el padre, quien prohíbe este deseo. (2000d: 33) En la novela, Max tiene dos sueños que están relacionados con la pérdida de la vista. Max se duerme en posición fetal: "Se sentó ahí desnudo y abrazó las rodillas con sus manos" (Roncagliolo 2010: 34). En el sueño, Max ve al Golem, el papagayo. Estaba enjaulado y trataba de salir. Kreutz y Anais observan la jaula como si fueran autómatas, sin emociones. Ellos ven cómo el Golem choca contra las barras de la jaula tratando de escapar. En el proceso, pierde sus miembros hasta que finalmente muere. "En una de las embestidas, el papagayo se quebró un ala contra la jaula. El ala se partió en dos, y de la grieta salieron despedidos cables, tuercas y transistores. [...] Esta vez se rompió el pico...[...] Perdió un ojo" (35-36). Este sueño sugiere que el papagayo es la representación de Max. Max, en este caso, el Golem papagayo, es observado por Kreutz y Anais como la representación simbólica de los padres que observan al niño y censuran su comportamiento. Como ya mencioné en el segundo capítulo, es Anais quien ejerce una castración simbólica en Max. De esta forma, la angustia por la castración, se ve reflejada en la pérdida de la vista. Además de los sueños, el narrador menciona constantemente los ojos y las miradas, miradas de Kreutz, del papagayo, de los peces del mercado: "Atravesaron cientos de puestos más y miles de ojos se posaron en Max."(61). Sugiero que hay una relación entre la nota que Max deja antes de suicidarse "No me miren no soy yo" y la sensación de sentirse observado: "Max sintió que todos los ojos de la mesa se posaban en él" (84). El hacer referencia a los ojos se debe a que su súper yo lo agobia. El súper yo representa la norma social, aquella que está presente y latente en sus sueños. Max es el hombre contemporáneo que por la alienación al trabajo y la presión, ha sido castrado socialmente. En otro momento, Max sueña que "Otros felinos se aproximaron a través de la espesa bruma que invadía la calle. Formaron un círculo de ojos luminosos a su alrededor [...] A pesar de la oscuridad o gracias a ella,

los ojos del animal brillaron..." (224). Considero que las referencias edípicas expresan la carga inconsciente que Max tiene de su vida pasada. En segundo lugar, expresan también la alienación de la sociedad. Max está en un ambiente de trabajo en el que los hombres hablan de sus fantasías sexuales y de temas "masculinos" como "tecnología, fútbol, autos" (37). En consecuencia, Max asume un rol de dominador en la intimidad con Mai, quien es el objeto que permite esta descarga sexual, pero a la vez es el refugio maternal para Max.

Para Joseph Pleck, los hombres atribuyen dos formas de poder a las mujeres. El primero es "'expressive power', the power to express emotions"(7). Pleck explica que los hombres expresan sus emociones a través de las mujeres; sin ellas son incapaces de hacerlo. "Many men are unable to feel emotionally active except through relationships with women" (7). Max y Mai tienen una complicidad especial. Por ejemplo, en el capítulo veinte, Max expresa sus emociones a través del baile y Mai le enseña a bailar. "Por tu parte, recibías sus progresos con entusiasmo y una alegría casi maternal. [...] Tú te reías ante su torpeza, pero él ya había entendido que no era una risa de burla sino de compañía."(171). La segunda atribución de poder a las mujeres es " masculinity-validating power" (7). El hombre necesita sentirse masculino " to experience oneself as masculine requires that women play their prescribed role of doing things that make men feel masculine"(7). Esto está relacionado según Pleck, con una "gratificación sexual"(7). Pleck analiza el hecho de que a los hombres se les obliga a ser "emotionally inexpressive to prove masculinity through relating to women have become stronger."(8) Mai es el refugio maternal, después de tener relaciones sexuales con Max, ella lo "perdona" de cierta forma y lo comprende.

Una extraña sensación le remordió la conciencia [...] Tú te volteaste dándole la espalda. Sintió el escozor de la culpa en su interior....

¿Estás bien? -preguntó - ¿Te he hecho daño? [...]

Luego te diste vuelta y lo atrajiste lentamente hacia ti, hacia tu pecho sudoroso y desnudo, como una madre protegiendo a su pequeño. Él se dejó hacer (238).

Bauman precisa que hay una línea muy delgada entre el Eros y el Tánatos; es decir, que el amor está en el límite de una "dualidad" (22). Como Bauman precisa, la línea entre una mano que acaricia y otra que oprime, es la dualidad insuperable del amor. "Eros no puede ser fiel a sí mismo sin practicar la caricia, pero no puede practicarla sin correr el riesgo del dominio." (23) En otra escena, la secuencia de lo maternal se introduce antes del acto sexual violento: "Hundió su cabeza en tu pecho como si pidiese protección, y tal vez la pedía" (319). Pleck (1994: 9) nota varias funciones de la mujer en la sociedad. Una de

ellas precisamente es brindar refugio y que el hombre se sienta fuera de los peligros y estrés de la sociedad.

3.4. El amor como salvación del mundo posmoderno

He sostenido que Max es el reflejo del hombre contemporáneo que está mecanizado y alienado por su trabajo. Max manifiesta su esencia humana a través de la angustia por la aparición de dobles y por el complejo de Edipo. Sin embargo, hay otra característica que lo humaniza, el amor. El amor es una forma de escapar de la alienación del mundo contemporáneo, de la corporación Géminis y del Gran Otro. En el ensayo *El malestar de la cultura*, Freud explica que muchos seres humanos albergan un "sentimiento oceánico". Freud lo describe como un sentimiento "subjetivo", "fuente de energía religiosa", que da la sensación de "eternidad" (1976a: 65). Es "un sentimiento de la atadura indisoluble, de la copertenencia con el todo del mundo exterior" (1976a: 66). Esta separación del yo con respecto al mundo exterior, se da a través de varios procesos. Uno de ellos es la separación del pecho materno. En un principio, el yo abarca todo, pero luego se separa del mundo. No obstante, "ese sentimiento yoico primario se ha conservado, en mayor o menor medida, en la vida anímica de muchos seres humanos." (1976a: 69) Existen tres formas de volver a conectarse con este sentimiento oceánico: a través de la religión, del arte y del amor. En la novela, la conexión entre el yo y el mundo exterior, es decir, el sentimiento oceánico, es posible a través del amor. La religión y el arte no aparecen como posibilidades en la novela. "Una de las formas de manifestación del amor, el amor sexual, nos ha provocado la experiencia más intensa de sensación placentera avasalladora, dándonos así el arquetipo para nuestra aspiración a la dicha" (1976a: 82). El amor ofrece seguridad frente a las desdichas que la cultura causa en los humanos. Tal como Freud señala, "la experiencia de que el amor sexual (genital) asegura al ser humano las más intensas vivencias de satisfacción, y en verdad le proporciona el modelo de toda dicha..."(1976a : 99). Efectivamente, en la novela, el amor entre Max y Mai es un amor sexual desbordante y desenfrenado. Según Freud, la cultura regula los procesos biológicos y sociales del hombre. Incluso la regulación de la sexualidad con la prohibición del incesto, por ejemplo. La cultura normatiza las formas de amar. Por ejemplo, rechaza el "erotismo anal" según Freud. Sin embargo, en la novela se propone la transgresión de esta norma.

Max se acercó desde atrás. Te tomó por la grupa y volvió a introducirse en ti con un sonoro desgarrón. [...] Sintió que tu cuerpo cedía, resignado a recibirlo, sin

protestas ni defensas. Dócil. [...] Pero Max como siempre interpretaba tu mudo lenguaje, tu expresión silenciosa pero inequívoca. Te quiero (179)

En la intimidad del hotel, ellos pueden transgredir las normas sociales. Este sentimiento de un amor intenso sadomasoquista, es la liberación de las pulsiones necesarias para llegar al “sentimiento oceánico”, el sentimiento que está albergado en la vida anímica del ser humano. De la misma manera, la novela también refleja que hay un amor tierno, "A media tarde, mientras se sentaban a descansar en un parque, tomaste su mano. Sin decir nada, sin mirarte siquiera, él se concentró en el tacto sedoso de tu palma." (234) Roncagliolo propone momentos de un amor sosegado, infantil y cómplice. Por ejemplo, cuando van al parque a ver a los *otakus* y sus *performances*. Pero estos momentos de calma y de ternura entre ellos son el preámbulo para escenas de sexo: "Se acostaron. Te besó. [...] Sus voluntades se habían mezclado, como si formasen un solo cuerpo, y resultaba difícil distinguir una de otra." (235). Sugiero que las prácticas sadomasoquistas se dan por dos motivos en la novela: primero, como una forma de liberación sexual intensa para poder despertar en el estado anímico de Max ese sentimiento oceánico que permanece sumergido. En segundo lugar, como una forma de liberarse desenfrenadamente de la opresión laboral que controla su cuerpo.

Otra manifestación del amor se da cuando Mai le cuenta su historia a Max. Max se encuentra interesado por la condición de Mai de no tener lenguaje. Max es el único que la comprende, él se siente igual de solo y desorientado que ella. Bauman sostiene que una de las manifestaciones del amor ocurre "cuando se nos escucha atentamente, con un interés que delata y señala la voluntad de responder, suponemos que somos *respetados*" (109). Argumenta que amar al prójimo como a uno mismo, "implica el deseo del prójimo de que se reconozca, admita y confirme su dignidad, su posesión de valor único, irremplazable y no desechable" (109). De esta forma, cuando Max escucha a Mai, ella se humaniza y adquiere dimensiones subjetivas, más allá de la mujer creada para satisfacer los deseos masculinos.

Kreutz le dice a Max que el destino inevitable de los módulos es la mutua destrucción. "La mayoría colapsan solos. [...] Pero llevan incorporada una medida de seguridad: están programados para destruirse mutuamente llegado el caso. Cada módulo autónomo sabe que, si él no acaba con los demás, ellos acabaran con él tarde o temprano." (Roncagliolo 2010: 312). Este destino inevitable es el regreso del trauma de sus mentes perturbadas antes de suicidarse, es su naturaleza humana. Los traumas de Max empiezan a salir a flote y planea asesinar a Mai. Observa las navajas (las mismas con las que asesinó a su familia),

tiene ilusiones ópticas en las que le parece ver la bañera "llena de sangre y algo que flotaba en el centro." (2010: 316) Cuando llega Mai a su habitación, ella logra captar la angustia de Max, pero él se siente bien con ella: "Tú... me haces sentir especial" (318). El amor de Mai lo individualiza como una persona única en contradicción con la percepción que tiene la corporación con respecto a los trabajadores: el ser parte de una masa, de un módulo en serie. Max y Mai tienen un último encuentro sexual. "Hundió su cabeza en tu pecho como si pidiese protección, y tal vez la pedía" (319). Mientras tanto en la habitación de Max, las voces y el ruido se manifiestan con mayor intensidad. Max tiene una lucha interna. Por un lado, identifica los ruidos como lamentos. "Pensó que a lo mejor podía tenerte para siempre. A lo mejor no tenía que hacer lo que iba a hacer. Pero al abrir los ojos, en el espejo, solo encontró a la niña del ascensor. [...] mirándolo firmemente desde sus cuencas vacías." (320) Max se encuentra indeciso. Por un lado, está la salida fatalista que Kreutz le ha dado, el espectro de la niña actúa como una insinuación insistente para asesinar a Mai. Por otro lado, Max trata de imaginar una vida futura con Mai. "Max sacó la navaja de afeitar [...] La tomó entre sus dedos y ella te saludó con un destello proveniente del espejo. [...] En busca de ánimo, miró a la niña en el espejo, fríamente suspendida en el aire..." (322-323). La niña y la navaja reflejados en el espejo, impulsan a Max a asesinar a Mai. La navaja se personifica en cierta medida, al brindarle a Max como un guiño desde el espejo.

De repente, imaginó algo diferente: una casa. Un niño correteando descalzo por la habitación, llamándolo papá. Una taza de café contigo y el periódico. Un jardín. [...] Quizá podría creer en esa imagen. Incluso hacerla realidad. Tener contigo una vida sin sobresalto, una familia, fines de semana en el campo, y todas esas cosas de las que solo le quedaban vagos recuerdos. (322)

Al respecto, es importante notar que Max imagina tener un niño y no una niña, símbolo negativo y ominoso que lo ha estado acechando durante la novela y que lo impulsa al homicidio. En segundo lugar, la imagen de la casa es como una vuelta a la protección, al espacio del útero materno. En tercer lugar, el jardín es como el retorno al Edén, el espacio familiar que tan vagamente recuerda Max.

Según Bauman, la sociedad racional se ha encargado de atemorizar a las personas, de convencerlas que los vínculos duraderos implican la pérdida de libertad para el individuo. Kreutz es el representante de esta sociedad racional y justifica la creación de autómatas así:

En las sociedades más prósperas, la gente no quiere tener hijos ni asumir demasiados compromisos. [...] El ritmo de vida no permite establecer vínculos

sólidos. En un mercado de esas características, ¿se imagina las posibilidades comerciales de una pareja artificial? Piénselo: una máquina que detecte las necesidades afectivas de su usuario en cada momento y encuentre soluciones para ellas. En pocas palabras, alguien que te quiera necesariamente... (Roncagliolo 2010: 263).

Las autómatas son las mujeres del futuro para las necesidades de una sociedad que no tiene tiempo para relaciones duraderas debido al intenso estilo de vida laboral, en el que es imposible dedicarle tiempo a una pareja. Las parejas ocasionales son el artefacto ideal para las tensiones y el estrés del día a día. Tener una pareja duradera implica tiempo, dependencia y la pérdida de la ansiada libertad. Bauman llama a estas relaciones furtivas "relaciones líquidas". Esto significa que

[Los] habitantes del moderno mundo líquido que aborrece todo lo sólido y durable, todo lo que no sirve para el uso instantáneo y que implica esfuerzos sin límite, esa perspectiva (la de establecer una relación duradera) supera toda voluntad y capacidad de negociación. Establecer un vínculo de afinidad proclama la intención de hacer que ese vínculo sea como el de parentesco, pero también la disposición a pagar el precio del avatar con la dura moneda de la monotonía de lo cotidiano (48).

En el último capítulo, finalmente Max logra "sobreponerse" a sus pulsiones asesinas. El final de la novela puede resultar abrupto. Este capítulo es inesperado porque rompe con el hilo fatalista de la trama. El autor crea un ambiente romántico. Un hermoso paisaje, la nieve cae sobre Tokio, esto sorprende a Max. "Era la primera vez que presenciaba ese espectáculo natural, y le parecía sorprendente. Mejor que cualquier máquina que hubiese visto hasta entonces." (Roncagliolo 2010: 324) La imponente ciudad de hormigón es sepultada bajo la nieve, esto implica un triunfo de la belleza de la naturaleza sobre lo artificial. Max deja su maleta con trajes de oficina, se viste con los jeans y camiseta que a Mai le gustaban y lo hacen diferente del resto de ejecutivos. En suma, es un final feliz en el que las cosas se resuelven favorablemente para ambos cíborgs. Pero, ¿qué pasa con la corporación? ¿Acaso los cíborgs no son propiedad de la corporación? ¿Por qué nadie los acecha como lo hacía Kreutz a través de los dispositivos móviles? No queda claro por qué la corporación "desaparece." Max se acerca a pagar sus gastos y no le cobran nada: "Lo siento señor- dijo la recepcionista- . No tenemos a nadie registrado con su nombre. [...] Hemos tenido muchas complicaciones logísticas con esa convención. A lo mejor esta es una de ellas. El nombre de usted ha desaparecido." (326) El lector podría suponer que ha sido una corporación fantasma que trata de borrar las huellas de lo que ha acontecido en el hotel. La recepción ya no es atendida por la cíborg Mai, sino por una chica humana

que se pone nerviosa al no encontrar registrado el nombre de Max. Incluso la alta tecnología que caracteriza al hotel, descrita en los primeros capítulos, desaparece después: "La chica volvió a su teclado. Los botones sonaban como una máquina de escribir antigua." (326) Al final de la novela hay un desencanto frente a la tecnología. Max es "liberado" por la corporación; pero al mismo tiempo, él se rebela en contra de su naturaleza cibernética mediante el amor. El amor hace que ellos no se destruyan mutuamente y en cambio, logren imaginar un futuro que los involucra a ambos: una familia. "Amor significa abrirle la puerta a ese destino, a la más sublime de las condiciones humanas en la que el miedo se fundó con el gozo [...] Abrirse a ese destino significa, en última instancia, dar libertad al ser..." (Bauman 21). El final de la novela es inesperado, dado que la trama concluye con un viraje sin mayor explicación de la distopía al amor romántico como solución narrativa. Es a través del amor que Max logra sublimar el "sentimiento oceánico". La última imagen, el cerezo en germinación, está asociado en la novela, al nacimiento de una nueva vida plenamente humana.

No obstante, mientras Max es liberado de la autoridad de Kreutz y de la corporación, Mai sigue obedeciendo al modelo de la mujer convencional. El nacimiento de una vida "plenamente humana" implica continuar el modelo familiar hetero normativo. Es decir, que Mai, es transferida de la institución patriarcal que Kreutz representa, a ser parte de la vida familiar convencional como pareja de Max. Kreutz manifiesta que el destino de los cibernéticos es la mutua destrucción, pero ocurre lo contrario: "De repente, imaginó algo diferente: una casa. Un niño correteando descalzo por la habitación, llamándolo papá. Una taza de café contigo y el periódico. Un Jardín. Quizá era una opción. [...] Tener contigo una vida sin sobresaltos, una familia..." (2010: 322). No existe una posible liberación de Mai. Max tiene la posibilidad de alejarse de la corporación, sin embargo, Mai pasa a un futuro rol en la novela: el de esposa. Max le da esa posibilidad, ya que él elige no asesinarla y "conservarla" al imaginar un futuro alternativo: como madre de su hijo, y como una ama de casa que sirve café y trae el periódico. La mujer y la cibernética están conectadas en la novela porque ambas son construidas artificialmente. Para Haraway, el cuerpo femenino "might be understood as a cyborg identity, a potent subjectivity synthesized from fusions of outsider identities and in the complex political-historical layerings of her 'biomythography'" (174). La novela plasma en Max y en Mai, discursos socio políticos, pero Mai permanece siempre dentro de los roles tradicionales femeninos, como objeto de deseo o como esposa dedicada a la satisfacción de su marido y a la maternidad. Mai no logra escapar de su destino de mujer-objeto. Por otro lado, López-

Pellisa menciona el término “tecnología patriarcal” (208) para referirse a obras y películas de ciencia ficción en las que los protagonistas aspiran a tener una mujer ideal construida artificialmente para satisfacer las necesidades masculinas. Esta tecnología siempre está al servicio de los hombres. La crítica también acuña el término “utopía patriarcal” (López Pellisa 208), “la mujer se siente complacida por ser ‘el objeto’ de sus ambiciones y ‘apetitos sexuales’. Una constante de docilidad y mimetismo que se proyecta reiteradamente en la historia del arte, de la literatura y del cine.” (208). La “utopía patriarcal” implicaría un mundo masculino ideal para los hombres, en el que las luchas feministas no tendrían mayor impacto. En la novela, no hay resistencia ni sublevación por parte de Mai. Ella sigue cumpliendo el rol de “madre salvadora y protectora”: “La nevada era algo totalmente anómalo en esta fecha, y habías imaginado que Max no estaría preparado para las irregularidades de la naturaleza. Así que traías otros guantes para él. Unos mitones” (327) Luego Max se los coloca y da su aprobación. “Sonreíste. Recostaste tu cabeza sobre su hombro” (328). Mai se siente complacida por haberlo protegido contra el frío. La narración en segunda persona continúa hasta el final de la novela para Mai, por lo que la posibilidad de hablar, no es contemplada aun cuando va a empezar una vida a lado de Max. Considero que el sacrificio de Mai es contemplado en la novela, como “necesario” para que Max pueda sublevarse contra los parámetros de la corporación, y transformarse en un ser plenamente humano mediante el amor. El personaje Mai actúa como la contraparte femenina de Max, siempre dentro de papeles tradicionales asignados a la mujer. Max deja de ser el hombre máquina, pero Mai sigue siendo la mujer objeto en esta utopía masculina.

CONCLUSIONES

La novela de ciencia ficción *Tan cerca de la vida* plantea una reflexión sobre el momento contemporáneo, al proyectar al futuro el desarrollo de la tecnología y la intensificación de la despersonalización en las relaciones humanas, que caracterizan los modos de vida de la sociedad hoy.

Es central en la novela la pregunta por lo que nos hace humanos y lo que nos diferencia de los cibernéticos y las máquinas. En los cibernéticos Max y Mai se inscriben discursos políticos, sociales y económicos que se articulan alrededor de esta pregunta.

El personaje central, Max, es un cibernético que representa al hombre contemporáneo. Se trata de un sujeto alienado por el trabajo y aparentemente reducido a la condición de máquina. La novela explora lo humano en Max, que se expresa en la angustia que lo embarga y que podemos analizar en base a las ideas de Freud sobre el motivo del doble, el complejo de Edipo y el amor como sublimación del malestar en la cultura.

En cuanto a la representación del mundo social, la corporación Géminis aparece como una entidad que ha creado una supuesta utopía, basada en la creación de cibernéticos y la mejora de la vida por medio del desarrollo de la tecnología. Sin embargo, la utopía deviene distopía, al mostrar el deterioro de las relaciones interpersonales a nivel laboral, social y afectivo.

La cibernética Mai representa la imagen tradicional de la mujer ideal, creada para la satisfacción del deseo masculino. Puede analizarse su papel en la novela a partir de las ideas de Teresa López Pellisa, sobre el llamado “Síndrome de Pandora”, base de las tramas de la literatura fantástica y de ciencia ficción, en las que aparece una mujer artificial que proporciona al personaje masculino la ilusión de alcanzar el amor ideal. La relación con la cibernética Mai, logra que Max supere la angustia que lo caracteriza y permite imaginar un futuro para los personajes.

El final de la novela, sin embargo, presenta de manera simplificada la resolución de los conflictos individuales y sociales. La corporación Géminis desaparece sin que medie una explicación, los personajes quedan libres para una vida futura que se sostiene en la relación sentimental idealizada, que sería la base para la felicidad individual.

OBRAS CITADAS

Bálsamo, Anne.

1996 *Technologies of the gendered body*. Durham and London: Duke University Press.

Web: https://monoskop.org/images/5/53/Balsamo_Anne_Technologies_of_the_Gendered_Body_Reading_Cyborg_Women_1995.pdf

Borges, Jorge Luis.

1982 *Ficciones*. Buenos Aires: Emece editores, 1956; Madrid: Alianza editorial. Undécima edición.

2011 *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

Bauman, Zygmunt.

2005 *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

Byrne, Deirdre; David Levey.

2013 “Memory as a distorting and refracting mirror in short science fiction by Vandana Singh and Kathleen Anne Goonan”. *English studies in Africa*: 60-72.

Web: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00138398.2013.856560>

Domínguez Mandujano, Diego Francisco.

2014 “El cine de ciencia ficción en Estados Unidos: características de las temáticas en la producción del periodo de 1950-2010”. Tesis de licenciatura. UNAM.

Web: <https://biblioceci.files.wordpress.com/2017/05/cine-de-ciencia-ficcic3b3n-en-estados-unidos-1950-2010-tesis-diego-francisco-dominguez-mandujano.pdf>

Foucault, Michel.

1995 *Historia de la sexualidad Vol 1*. Trad. Ulises Guiñazú. Madrid: Siglo veintiuno de España Editores.

Fredrickson, Barbara L.; Tomi-Ann Roberts, Stephanie M. Noll, Diane M. Quinn and Jean M. Twenge.

1998 “That swimsuit becomes you: sex differences in self-objectification, restrained eating, and math performance”. *Journal of personality and social psychology*, Vol. 75. N°1: 269-284.

Freud, Sigmund.

1976a “El malestar de la cultura”. En: *Obras completas*. Vol. XXI. Trad: José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores. 59-140.

1981b “La disolución del complejo de Edipo.” En: *Obras completas*. Vol. CXXIX. Trad: Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca nueva.

1999c “Lo ominoso”. En: *Obras completas*. Vol. XVII. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores. 219-251.

2000d “El yo y el ello”. En: *Obras completas*. Vol. XIX. Trad. José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu editores. 2-66.

Gibson, Rebecca.

2017 “More than merely human: how science fiction pop-culture influences our desires for the cybernetic.” *Sexuality and culture*, 21: 224-246.

Gómez Urra, Sebastián.

2012 “Tecno-bíos: Una aproximación biopolítica a la relación cuerpo-máquina en el contexto cibercultural contemporáneo”. *Aisthesis*. N°52: 343-368.
Web: <https://scielo.conicyt.cl/pdf/aisthesis/n52/art18.pdf>

Güich Rodríguez, José.

2018 *Universos en expansión. Antología crítica de la ciencia ficción peruana: siglos XIX-XXI*. Lima: Universidad de Lima, Fondo editorial.

Hahn, Oscar.

1971 “El motivo del Golem en ‘Las ruinas circulares’ de J.L Borges”. En: *Revista chilena de literatura*. N°4: 103-108.

Web: file:///D:/Users/u_psicologia/Downloads/41887-1-146113-1-10-20160628.pdf

Hampton, Gregory.

2012 "Lost memories: Memory as a process of identity in the fiction of Octavia Butler." *CLA Journal* Vol. 55, No. 3: 262-278.

Web: https://www.jstor.org/stable/44395297?seq=1#page_scan_tab_contents

Haraway, Donna.

1991 *Simians, cyborgs and woman: reinvention of nature*. New York: Routledge University Press.

Herrero Cecilia, Juan.

2011 "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas". *Cédille.2*: 15-48.

Web: <https://cedille.webs.ull.es/M2/02herrero2.pdf>

Honores, Elton.

2013 "Cine y literatura en YXZ (1934) de Clemente Palma". Cuaderno internacional de estudios humanísticos y literatura: CIEHL. Vol. 20:86-92.

Web: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6251186>

Idel, Moshe.

2008 *El golem: tradiciones mágicas y místicas del judaísmo sobre la creación de un hombre artificial*. Trad.: Florinda F. Goldberg. Madrid: Ediciones siruela.

Jackson, Rosemary.

1986a *Fantasy: The literature of subversion*. London, New York: Roulledge.

1989b "Narcissism and Beyond: A Psychoanalytic Reading of *Frankenstein* and Fantasies of the Double". En: *Aspects of Fantasy: Selected Essays from the Second International Conference on Fantastic in Literature and Film*, ed. William Coyle.

Westport, Conn.: Greenwood Press. 45-53.

Web: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/jackson.html>

Jameson, Fredric.

2009 *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Trad: Cristina Piña Aldao. Madrid: Akal D.L.

Kaufman, Michael.

1994 “The construction of masculinity and the triad of men's violence”. En: *Men's lives*. 3ra edición. Boston: Allyn and Bacon. 13-25.

Kurlat Ares, Silvia G.

2017 “Entre la utopía y la distopía: política e ideología en el discurso crítico de la ciencia ficción”. *Revista Iberoamericana*. Vol. 83. N° 259-260: 401-417.

López-Pellisa, Teresa.

2015 *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. México D.F: Fondo de cultura económica.

Marx, Karl; Friedrich Engels.

1946 *El capital. Crítica de la economía política*. Trad.: Wenceslao Roces. Segunda edición. México D.F.: Fondo de cultura económica. 21-65.

Marx, Karl

1989 “Manifiesto del partido comunista”. En *Manifiesto del partido comunista y otros escritos políticos*. México D.F: Editorial Grijalbo.

Menkes, Dominique.

2012 “La cultura juvenil otaku: expresión de la posmodernidad” *Revista latinoamericana de ciencias sociales, Niñez y Juventud*. Vol. 10. N°1: 51-62.

Monterroso, César.

2004 “De utopías y distopías en nuestra época. Un ensayo algo filosófico”. *Revista de antropología y otras cosas*. N°3: 50-53.

Web: <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/anthropia/article/view/11205/11717>

More, Thomas.

1977 *Utopia*. Trad.: Joaquim Mallafré Gavaldá. Barcelona: Bosch.

Putnam, Hilary.

1988 *Razón, verdad e historia*. Trad: José Miguel Esteban Cloquell. Madrid: Tecnos.

Web: <http://filenguajeisefh.yolasite.com/resources/3.%20Putnam%20-%20Cerebros%20en%20una%20cubeta.pdf>

Ovidio.

2007 *Metamorfosis*. Trad. Álvarez, Consuelo y Rosa M. Iglesias. Madrid: Cátedra.

Pleck, Joseph H.

1994 “Men’s power with women, other men, and society: A men's movement analysis”. En: *Men's lives*. 3ra edición. Boston: Allyn and Bacon. 5-12.

Rank, Otto.

1979 *El doble*. Trad: Floreal Mazia. Buenos Aires: Ediciones Orión.

Web: <https://es.scribd.com/document/220474973/Otto-Rank-El-Doble>

Roas, David y Ana Casas.

2016 “Lo fantástico siniestro en la narrativa breve de Ignacio Martínez de Pisón”. En: *Voces de lo fantástico. En la narrativa española contemporánea*. Málaga: Eda Libros.

Roncagliolo, Santiago.

2010 *Tan cerca de la vida*. Lima: Alfaguara.

Sáez, Gemma; Inmaculada Valor-Segura y Francisco Expósito.

2012 “¿Empoderamiento o subyugación de la mujer? Experiencias de cosificación sexual interpersonal”. *Psychosocia l'intervention*. Vol 21. N°1: 41-51.

Stoichiță, Victor I.

2006 *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Trad: Anna María Coderch. Madrid: Siruela.

Suarez Bonilla, Juan Pablo.

2017 *El biopoder en la sociedad de control*. V Congreso Internacional de Bioética. Una bioética en el camino de la paz: desafíos éticos de la investigación científica, la responsabilidad social y los derechos humanos. Universidad de San Buenaventura Cali. Septiembre 7 y 8.

Web:

<http://bibliotecadigital.usbcali.edu.co/browse?type=author&value=Su%C3%A1rez+Bonilla%2C+Juan+Pablo>

Tarde, Gabriel.

1999 *La lógica social, Paris. Los alborotadores piensan en círculos*. Barcelona: siglo del hombre.

The matrix.

1999 Dir. Hermanos Wachowski. Act. Keanu Reeves, Laurence Fishburne, Carrie-Anne Moss, Hugo Weaving, Joe Pantoliano. Warner Bros. Película.

The Truman show.

1999 Dir. Peter Weir. Act. Laura Linney, Jim Carrey, Ed Harris. Paramount Home Entertainment. Película.

Turkle, Sherry.

1991 “Romantic reactions: paradoxical responses to the computer presence”. En *The boundaries of humanity, humans, animals and machines*. Berkeley: University of California Press. 224-252.

Vásquez Rodríguez, Gerardo.

2017 “Lo cyborg en Metrópolis: apuntes sobre el paisaje filosófico de la distopía.” *Ediciones Universidad de Valladolid. Revistas UVA*, Vol. 7. N°1: 37-51.

Welin, Andreas.

2013 *The meaning and image of otaku in Japanese society, and its change over time.* Göteborg Universitet.

Younker, Terasa.

2012 “Japanese Lolita: Dreaming, despairing, defying”. *Stanford Journal of East Asian Affairs*, Vol.11. N° 1: 97-110.

Web: <https://scholar.harvard.edu/younker/publications/japanese-lolita-dreaming-despairing-defying>

Žižek, Slavoj.

2003a “The Matrix, o las dos caras de la perversión.” *Desde el jardín de Freud*. N°3: 292-307.

Web: <http://bdigital.unal.edu.co/14409/1/3-8293-PB.pdf>

2006b “El ciberespacio, o la suspensión de la autoridad”. En: *Lacrimae rerum. Ensayos sobre cine moderno y ciberespacio*. Trad. Ramón Vilá Vernis. Madrid: Debate.

----. La matrix: la verdad de las exageraciones.

Web: <http://www.geocities.ws/zizekencastellano/artMatrixexageraciones.html>