

LOS DISPOSITIVOS DEL COMLOT EN *KENTUKIS*, DE SAMANTA SCHWEBLIN

Plot devices in Kentukis, by Samanta Schweblin

LUCÍA FEUILLET

CENTRO DE INVESTIGACIÓN Y ESTUDIOS SOBRE CULTURA Y SOCIEDAD
(CIECS) (Argentina)

lfeuille@mi.unc.edu.ar

Resumen: *Kentukis* tematiza los núcleos semánticos de la ciencia ficción contemporánea desde una enunciación intimista que exhibe los siniestros vínculos humanos en clave tecnológica. Proponemos una lectura alegórica de los aspectos más oscuros de las vidas privadas representadas, que cifran el carácter fragmentario y antagonico de la totalidad social. El complot es el instrumento que habilita este análisis, ya que funciona como mediación entre el texto individual y su significado colectivo, legible en los niveles interpretativos de la hermenéutica materialista. Así, las microconspiraciones relatadas dicen tanto sobre el carácter secreto de lo real como sobre los mecanismos de la ficción.

Palabras clave: ciencia ficción, Schweblin, complot

Abstract: *Kentukis* thematizes the issues of contemporary science fiction from an intimate enunciation which exhibits the sinister human bonds in a technological key. We propose an allegorical reading of the darkest aspects of the narrated private lives, which encrypt the fragmented and antagonistic nature of the social totality. The plot is the instrument that enables this analysis, since it works as a mediation between the individual text and the collective meaning, from the interpretative dimensions of the materialistic hermeneutics. Thus, the narrated micro-conspiracies say as much about the secret trait of reality as they do about fiction mechanisms.

Keywords: Science Fiction, Schweblin, Plot

Introducción

Samanta Schweblin es una de las escritoras argentinas más destacadas en los abordajes críticos de la literatura contemporánea. A pesar del carácter profundamente “situado”¹ de su narrativa, sus libros cuentan con traducciones en varios idiomas y amplia notoriedad en el ámbito internacional. Los textos anteriores a la novela que aquí abordamos dialogan estrechamente con el *fantasy*,² tal es el caso de los cuentos de *El núcleo del disturbio* (2002), ganador del premio del Fondo Nacional de las Artes; y también los de *Pájaros en la boca* (2009), ganador del premio Casa de las Américas. La novela *Distancia de rescate* (2014), que narra la transmutación de un niño irremediabilmente enfermo por el contacto con agrotóxicos, también se inscribe en un parentesco con lo fantástico. A diferencia de esas producciones, *Kentukis* (2018) se sitúa a medio camino entre la novela y la serie de relatos y pone en foco una disonancia cognitiva entre tecnología y relaciones humanas, con lo cual se instala en el campo de la ciencia ficción actual. Abordaremos esta problemática desde una lectura que incorpora los programas interpretativos del marxismo cultural, y que expondremos en detalle más adelante.

Kentukis despliega una serie de microrrelatos fragmentados, que discuten paradigmas de comunicación, desencuentro, engaño o manipulación en circunstancias individuales y aparentemente triviales. Todos los personajes de estas historias establecen nexos azarosos con inciertos contactos mientras evaden afrontar el deterioro de sus vínculos más cercanos. Mediante una especie de peluche con cámara que sigue los movimientos de su “amo”, los usuarios se conectan con un “otro” anónimo que adquiere, así, la posibilidad de “mirar” la intimidad ajena. La des/articulación de estas individualidades deja traslucir un creciente extrañamiento afectivo, coherente con una perversión que penetra en el plano colectivo para exhibir las contradicciones sociales y cuestionar cierto modelo hegemónico de suficiencia técnica y epistémica.³ Si bien el enrarecimiento de las relaciones íntimas es anterior a la interposición de los artefactos tecnológicos,

¹ En el siguiente apartado aludiremos al lugar de Schweblin en la Nueva Narrativa Argentina de “postdictadura” (Drucaroff, 2011).

² Según Rosemary Jackson, el *fantasy* es un “modo” que mezcla varios géneros y se basa en la violación de las normas o convenciones asociadas a la representación de lo real (1986: 12). Este modo discursivo propone la transgresión-subversión de los paradigmas culturales dominantes mediante la irrupción de lo extraño en un orden aparentemente lógico. Mientras, la ciencia ficción, género que retomamos aquí, conserva una actitud metódica que imita la lógica científica (Capanna, 1966:20). No nos concentraremos en estas diferencias, ni en otras señaladas por varios autores (Kagarlitsky, 1977: 16; Cappanna, 1966: 20-21; Suvin, 1979: 24; Link, 1994: 9; Gandolfo, 2017: 35, 38, 95), porque no trabajamos el *fantasy* en este artículo.

³ Yuli Kagarlitski destaca que, desde los comienzos del género con Herbert G. Wells, la ciencia ficción pone en juego las hipótesis científicas de su tiempo, al preguntarse por los descubrimientos recientes y sus consecuencias sociales (Kagarlitski, 1977: 7). En este sentido, el interrogante sobre las posibilidades y potencialidades de los modelos hegemónicos de saber se sostiene en todas las etapas del desarrollo del género registradas por el autor, y allí se afina el rechazo de los estereotipos epistemológicos corrientes.

son estos los que desatan mecanismos viciados y dinámicas ocultas que permiten revelar sentidos sobre la alienación humana.

Nuestro objeto de estudio es cómo la novela de Schweblin visibiliza, desde la desnaturalización de los vínculos cotidianos atravesados por el complot, los antagonismos sociales y las fisuras en los paradigmas de cognición en el modo de producción capitalista. Así, podemos señalar que *Kentukis* reescribe la matriz de la ciencia ficción contemporánea, género que Darko Suvin define como “literatura del extrañamiento cognoscitivo”. Ahora bien, ¿en qué consiste esta reescritura? Según Suvin, la ciencia ficción presenta marcos referenciales lejanos a los mundos empíricos de los autores, estas estructuras extrañas proyectan un “espejo” que no refleja, sino que transforma. Es decir, dicha matriz de representación configura una posibilidad de cambio histórico, inscrita en el horizonte de los modelos epistémicos socialmente acreditados (Suvin, 1979: 4-6). De allí que: “*SF is, then, a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author’s empirical environment*” (Suvin, 1979: 7; cursivas del original).

Kentukis proyecta el extrañamiento cognoscitivo a la trama que une (y separa) las estructuras sociales y las relaciones privadas permeadas por la tecnología, aunque no utiliza un marco referencial distante, el universo empírico no es extrañado. En todo caso, lo que se pone en evidencia es el carácter conspirativo y siniestro de los núcleos comunitarios del presente, así como el aislamiento y la soledad respecto a los enrarecidos vínculos que rodean a cada personaje y que son anteriores a la intervención de la técnica. Esta caracterización solo puede leerse desde un modelo de interpretación que ponga en relación dialéctica las organizaciones sociales y los sentidos individuales, vehiculizado por un esquema que conecte distintos niveles de lectura. El complot es el instrumento crítico que habilita este análisis, porque funciona como mediación entre el texto y las contradicciones del modo de producción. Más adelante veremos de qué manera las microconspiraciones relatadas habilitan una lectura sobre el carácter secreto de lo real y los mecanismos de la ficción.

Época de *Kentukis*

Antes de plantear con más extensión los términos metodológico-interpretativos en que inscribimos esta lectura, conviene tener en cuenta cómo se sitúa la novela de Schweblin en su tiempo. Lo primero a destacar es que *Kentukis* no se apoya en una tradición distópica,⁴ no imagina terroristas, grandes conspiraciones,

⁴ En la literatura argentina podemos mencionar *Opus dos* (1967), de Angélica Gorodischer, novela distópica que superpone fragmentos de una sociedad atravesada por los antagonismos sociales. Ya a comienzos de este siglo, *Plop* (2002) de Rafael Pinedo presenta un mundo devastado donde la crueldad prima en todos los nexos sociales. El paradigma distópico se continúa en la década siguiente, que incorpora la mezcla con otros géneros. *Cría Terminal* (2014), de Germán Maggiori, configura un agónico capitalismo que despliega extremos de miseria y opulencia mientras oculta una conspiración delictiva centrada en la informática genética. *Cielo ácido*

mafias que gobiernan países en base a técnicas globales de tráfico de información ni estrategias violentas de gran alcance. Sus historias son sutilmente asfixiantes y cotidianas, lidian con los temas más ordinarios y habituales, con personajes-tipo que no desbordan las reglas de un civismo aparentemente pasivo. Los protagonistas de *Kentukis* exhiben los nudos colectivos rotos, traspasados por la técnica y por la divergencia social. La diferencia entre “ser” y “tener” un kentukis equivale a la distancia entre “mirar” y “ser mirado”, lo cual representa la lógica paranoica y fetichista que adquiere el intercambio tecnológico en el capitalismo avanzado.⁵ Dicha dinámica fue abordada con asiduidad en las obras clásicas del género, donde se idearon dispositivos de alienación ficticios como las paredes televisivas de *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953) y artificios de omnipresencia y control como el Gran Hermano de *1984* (George Orwell, 1949). En este caso, creemos más adecuado y novedoso explorar el vínculo con una línea de la literatura argentina reciente.

Aquí podemos establecer un diálogo entre la novela que nos ocupa y una reescritura de la ciencia ficción ligada al *cyberpunk*, que Ezequiel De Rosso registra en *Las islas* (1998) de Carlos Gamerro.⁶ La trama central de esta ficción es protagonizada por un Felipe, programador que conjura sus fantasmas del pasado —la participación en la Guerra de Malvinas— mientras trabaja en la creación de un juego cibernético encomendado por un opulento propietario local. La perversión, la paranoia y el complot son los ejes sobre los que hace pie el relato de Felipe, que alterna otras voces y testimonios igualmente delirantes. En este contexto: “los personajes son a la vez todopoderosos e inermes, que pueden entrar a cualquier red informática, pero no pueden entender del todo por qué se les pide que lo hagan” (De Rosso, 2012: 320). Aunque los personajes

(2014), de Carlos Ríos, también amalgama ciencia ficción y policial en un paisaje urbano asolado por la transgresión y la violencia. *Un futuro radiante* (2016), de Pablo Plotkin, imagina el postapocalipsis de una Buenos Aires dirigida por mafias ambientalistas. *Pyongyang* (2017), de Hernán Vanoli, emplea un tono más intimista en relatos que abordan la animalidad humana, la fertilidad, la ancianidad y la relación conflictiva del hombre con la máquina.

⁵ Ernest Mandel afirma que a partir de 1940-1945 se abre paso la tercera onda larga de la expansión capitalista: “Este nuevo período se caracterizó, entre otras cosas, por el hecho de que, junto a los bienes de consumo industriales producidos por máquinas (desde principios del siglo XIX) y a las máquinas hechas por máquinas (desde mediados del siglo XIX), ahora encontramos materias primas y alimentos producidos por máquinas. El capitalismo tardío, lejos de representar una “sociedad posindustrial”, aparece, así como el periodo en el que todas las ramas de la economía están completamente industrializadas por primera vez en la historia; a lo que podría añadirse la creciente mecanización de la esfera de la circulación (con la excepción de los servicios de reparación) y la mecanización creciente de la superestructura” (Mandel, 1979: 187). Vale destacar que en esta concepción la sociedad posindustrial es una fase del capitalismo que confirma y profundiza las caracterizaciones de los análisis marxistas (Jameson, 2012: 33).

⁶ Para De Rosso, “la naturalización del saber social (o su ominosa ausencia), central para la literatura latinoamericana contemporánea, bloquea el impulso cognitivo del relato tradicional de la ciencia-ficción e impide la apropiación de sus modos para la construcción de relatos” (2012: 317). La literatura latinoamericana de los años noventa, dice el autor, utiliza las claves de la ciencia ficción solo en función de un escenario catastrófico en el cual la conspiración y el manejo de la información se encuentran en el centro.

de *Kentukis* son más indiferentes y neutrales que todopoderosos, registran también esta disonancia entre la posibilidad de acceder a la intimidad de un otro desconocido y la imposibilidad de descifrar el propio mundo privado-afectivo. Como respuesta a esta colisión entre lo propio y lo ajeno, los usuarios de *kentukis* desarrollan pequeños complots que apuntan a dilucidar la relación entre lo individual y lo social, o más bien, entre las perversiones domésticas y la alienación colectiva. Es así como tras el extrañamiento en los vínculos cotidianos, se adivina una red de entramados sociales de la que no se puede escapar: “De ahí que lo que gana la escena en el *cyberpunk* es el orden global como conspiración” (De Rosso, 2012: 320).

Para concluir este apartado, cabe destacar que Schweblin no aborda un hecho histórico-referencial en *Kentukis*, pero sí pone en juego el manejo de información y el poder, al igual que la imposibilidad de escapar a las estructuras de dominación que perturban los hábitos y afinidades más arraigadas. Elsa Drucaroff incluye a Schweblin en la generación de la Nueva Narrativa Argentina de postdictadura (nacidos luego de 1960 o durante la última dictadura militar, el genocida Proceso de Reorganización Nacional que duró desde 1976 a 1983), que describe como “prisioneros de la torre”. Esta caracterización supone la dificultad de lidiar con una tradición de autores canónicos cuyo compromiso político ha naufragado, lo que hace necesario redefinir el nexo ideológico en base a esta relación conflictiva con el pasado: “1976 parece ser el único comienzo, allí empiezan la tragedia y la pesadilla; la democracia corrupta y decepcionante que vivimos se tolera porque, en todo caso, es mejor que aquello” (Drucaroff, 2011: 26). Los jóvenes escritores de la postdictadura son “prisioneros” de una torre que no construyen, y cuyos cimientos constituyen la huella de un tiempo doliente.

En “El sin fin de lo mismo. Mercancía, alienación y exilio en Samanta Schweblin”, un artículo sobre el cuento “Hacia la alegre civilización de la capital” (*El núcleo del disturbio*), Drucaroff destaca: “si de algo se trata este relato y en general todos los relatos de Samanta Schweblin es de la alienación, *de la percepción rigidizada y estancada por una alienación inamovible, y de una voz narradora que puede burlarse socarronamente de todo eso, registrarlo sin encontrar sin embargo un sustrato libre, desalineado, que esgrimir en contra*” (2006: 123; cursivas del original). *Kentukis*, escrito doce años después de la publicación de este trabajo de Drucaroff, también trata de la alienación, pero desde la perspectiva de la ciencia ficción, que pone en el centro un debate sobre los paradigmas de cognición y el cambio histórico. Nuestro enfoque integra las precisiones señaladas respecto a la distancia crítica de la generación de Schweblin con el pasado, pero se concentra en el diálogo del texto individual con lo colectivo, a partir de los niveles de lectura propuestos por la hermenéutica materialista. El objetivo es interrogarnos sobre la relación de la literatura con el modo de producción social, configurada por la problematización de las disonancias epistémicas y las contradicciones sociales en la reescritura schwebliniana de la ciencia ficción.

Los niveles de sentido en *Kentukis*

Nos ubicamos aquí en el centro de la problemática teórico-metodológica que nos ocupa. El propósito de ligar el complot a una lectura de la totalidad social se enmarca en el punto de vista de la hermenéutica materialista,⁷ propuesta interpretativa modulada por Fredric Jameson. El autor norteamericano reelabora los puntos clave de la tradición del marxismo cultural para formular un método que consiste en la reescritura alegórica de un “código maestro”, el modo de producción. Definido por la superposición de temporalidades de distintas formaciones sociales y la articulación mediadora de los niveles económico, ideológico, jurídico, político en una totalidad conflictiva, el modo de producción abarcaría también secuencias diacrónicas y superposiciones sincrónicas (Jameson, 1989: 28). En el análisis de *Kentukis* privilegiamos la relación entre niveles o instancias sincrónicas, dado que el código de intercambio tecnológico configura en clave alegórica las huellas del modo de producción en la ficción.

Es decir, este gesto interpretativo implica un ida y vuelta entre los distintos niveles, un pasaje de lo psicológico a lo social, de lo social a lo económico y de lo ideológico a la realidad histórica de las clases en conflicto (Jameson, 2016: 8). En este punto, el concepto de mediación se transforma en un “dispositivo del analista” que permite adaptar hallazgos de los niveles o instancias a otros, romper la compartimentalización de las disciplinas y conectar el análisis formal del arte con su dimensión social (Jameson, 1989: 33). El género literario, en nuestro caso la ciencia ficción, es una de estas mediaciones, en tanto “permite la coordinación del análisis inmanente formal del texto individual con la perspectiva diacrónica gemela de la historia de las formas y la evolución de la vida social” (Jameson, 1989: 85). Ya vimos cómo la ciencia ficción opera en el campo de las disonancias cognitivas planteadas en *Kentukis*, y señalamos que retoma centralmente la categoría de complot como ideologema. Esta categoría opera como una unidad mínima del discurso de la ideología —formulación abstracta de una posición de clase en los textos—, o “protonarración” que implica una fantasía de resolución de los antagonismos de clase (Jameson, 1989: 71). En nuestro análisis, el complot impulsa las historias individuales y da cuenta del secreto entrelazamiento entre lo privado y lo colectivo. Además, permite descifrar el funcionamiento conspirativo del modo de producción capitalista, que oculta una serie de complicidades e intereses secretos.

Aquí podemos recuperar la definición del complot de Ricardo Piglia, que privilegia su relación con la narración, el Estado y los núcleos del poder capitalista. En principio, el crítico argentino destaca el vínculo de la ficción con la conspiración, dado que siempre se narra desde el escamoteo de información.

⁷ Caracterizada por José Manuel Romero como “hermenéutica dialéctica”, el enfoque que retomamos combina las teorías marxistas y la interpretación cultural. Según Romero, tanto Jameson como Walter Benjamin y Theodor W. Adorno incorporan un modo de lectura que no tiene que ver con las intenciones de la producción, ni con los “velos ideológicos” ocultos, sino con el desciframiento, a partir de un objeto cultural concreto, de los significados ligados a la historia y lo social, sin dejar de lado el lugar central que ocupa la praxis en el marxismo (Romero, 2012).

Por otra parte, Piglia recupera el tratamiento de lo social como conjunto de fuerzas ocultas en la narrativa de Roberto Arlt, que construye, así, una relación “desmaterializada” con lo político. La escritura de Schweblin, como vimos, también configura una ligazón descentrada con lo político. La autora, afincada en el rechazo de una herencia literaria e ideológica fallida, no abandona la representación imaginaria de las estructuras de poder colectivas, las integra, más bien, a partir del complot, con un “modo que tiene el sujeto aislado de pensar lo político” (Piglia, 2007: 17). En este sentido, Piglia señala:

Ya no son los dioses los que manejan la suerte, son fuerzas oscuras las que construyen maquinaciones que definen el funcionamiento de lo real. Los oráculos han cambiado de lugar, es la trama múltiple de la información, las versiones y contraversiones de la vida pública, el lugar visible y denso donde el sujeto lee cotidianamente la cifra de un destino que no alcanza a comprender. (Piglia, 2007: 18)

El complot no constituye una imposibilidad de responsabilizar al poder sino la forma que adquiere la trama secreta de la dominación en el modo de producción capitalista, que opera solo en virtud de este escamoteo. Si, como especifica Piglia, la sociedad capitalista no es lo que dice ser (2007: 19) es porque plantea como anomalía aquello que constituye su propio fundamento y oculta la complicidad entre el Estado y los intereses de clase que lo sostienen. Lo dicho problematiza el diálogo de la literatura con las estructuras cognitivas que pretenden explicar lo social.

El sociólogo Luc Boltanski precisa el alcance del complot como categoría teórica que permite unificar desciframiento y secreto, inteligibilidad y desconocimiento, o los antagonismos imaginarios y sus conexiones con lo real;

Así la realidad, la realidad social, tal como se presenta inicialmente a los ojos de un observador (y de un lector) ingenuo, con su orden, sus jerarquías, sus determinaciones y sus principios de causalidad, se da vuelta y revela su naturaleza de ficción bajo la cual se disimulaba otra realidad, mucho más real, habitada por cosas, actos, actores, planos, nexos, y sobre todo, poderes, de los que nadie hasta entonces sospechaba la existencia y ni siquiera la posibilidad. (Boltanski, 2016: 37)

Boltanski señala la relación conflictiva de la ficción con lo real evidenciada por el complot en la clásica novela de ciencia ficción *1984*. Orwell devela allí los bordes ficcionales de lo existente, que tocan la construcción de la Historia — incluyendo las dimensiones temporales del presente, el pasado y el futuro— y la imposibilidad de reconstruir el sentido de una totalidad evidente en la multiplicidad de sus fragmentos (2016: 202).

En *Kentukis* el complot conecta el texto literario y las contradicciones sociales que emergen en la ficción; además, permite penetrar en la lógica de las redes tecnológico-informativas alegorizadas por los kentukis; y guía la representación de una serie de experiencias superpuestas, fragmentarias y

siniestras.⁸ Estas experiencias individuales proyectan, finalmente, el conjunto del modo de producción del capitalismo avanzado, una totalidad que se adivina en la distribución conflictiva y antagónica de las relaciones cotidianas narradas en la novela.

La hermenéutica materialista —inspirada en la estructura de los niveles de significado medieval para articular la inconmensurabilidad “entre lo privado y lo público, lo psicológico y lo social, lo poético y lo político” (Jameson, 1989: 26)— propone organizar la reescritura crítica del texto en una serie de horizontes de lectura. Aunque en nuestra propuesta el complot y el escamoteo de información opera en todas las dimensiones, en tanto integra las operaciones de lectura al modo de una mediación estratégica, podemos distinguir más claramente el trayecto interpretativo en base a las puntualizaciones de Jameson (1989: 26-28; 2009: 24):

- Anagógico: implica una lectura política (colectiva); en nuestro caso el modo de producción social en clave conspirativa
- Moral: abarca una lectura “psicológica” o individual; en nuestro análisis, la descripción de los complots privados
- Alegórico: dispone una clave alegórica o código interpretativo; en *Kentukis* involucra la técnica que homologa “ser”-“tener” con “mirar”-“ser mirado”
- Literal: es el referente textual; en la novela de Schweblin los relatos que trazan una disonancia cognitiva entre lo técnico y lo social.

En términos generales, podemos distinguir algunas operaciones de sentido antes de abordar en detalle la obra. En el nivel literal, la trama de *Kentukis* presenta experiencias individuales, sincrónicas y discontinuas que refieren las discordancias entre el afianzamiento de remotas conectividades y la creciente alienación de lo íntimo. En el nivel moral, apuntamos a una indagación sobre la configuración de complots privados superpuestos y antagónicos, narrados en el puro presente que instala aún más el efecto de cotidianeidad y supuesta superficialidad de lo narrado. El nivel alegórico permite reescribir la clave alegórica⁹ o código interpretativo, en este caso, para replantear las matrices de

⁸ Lo siniestro implica la prevalencia de lo oscuro y lo amenazante tras lo cotidiano o lo “casero”, al operar un movimiento de transformación de lo conocido en inexplorado (Jackson, 1986: 65). Según Sigmund Freud: “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde hace largo tiempo” (Freud, 2013: 220). La definición hace pie en el devenir, en el movimiento de un pasado de familiaridad reprimido que retorna con carácter amenazante, “pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de represión” (Freud, 2013: 241).

⁹ Según Grüner las alegorías proponen “un *movimiento* de orden ‘narrativo’ que, por un lado, demanda una *construcción* de sentido (este no está automáticamente dado), y por otro, se apoya en *fragmentos* del sentido pasado (‘ruinas’ en la terminología benjaminiana) que son ‘resignificados’ en el presente mediante una nueva producción de sentido por para del ‘alegorista’

relación entre usuarios y kentukis. Esto es, los dispositivos revelan un saber secreto sobre el modo de producción, a partir de la correspondencia planteada entre “tener”-“ser” un kentukis y “mirar”-“ser mirado”. En nivel anagógico, finalmente, proyectamos la lectura de los significados colectivos, específicamente, las redes conspirativas del capitalismo avanzado, legibles en la relación de lo tecnológico con lo humano. Vale aclarar que los niveles de sentido que presentamos para deslindar el pasaje de lo individual a lo social funcionan como trayectorias de lectura que dialogan estrechamente entre sí, donde lo central es, en todo caso, la articulación entre los horizontes interpretativos. En este sentido, el complot se proyecta desde el nivel individual como un dispositivo que modula experiencias privadas con la totalidad de lo social.

Los efectos discursivos, o configuraciones a nivel de “forma” narrativa, que subrayaremos oportunamente en el análisis de las microhistorias, acentúan estos núcleos semánticos. El puro presente en el cual se superponen las experiencias exhibe el carácter ilusorio de la linealidad temporal, ya que las escenas se interrumpen una y otra vez y luego se continúan en alternancias que dejan al lector la tarea de establecer los encadenamientos lógicos de cada historia. No obstante, resulta a todas luces insuficiente ordenar los hechos referidos simplemente por continuaciones evidentes; urge, además, interrogarse sobre algunas conexiones de sentido más profundas. La información a la que se accede está mediada por los personajes, que presentan su enunciación al modo de “observadores” de las propias circunstancias, pero no toman la palabra de modo directo; una falsa ajenidad se establece así en relación lo narrado. De esta manera, la simulación se tematiza en el nivel del contenido, al interior de las peripecias narradas, pero también domina como artificio narrativo, en el plano de la organización enunciativa de la novela.

Observados, humillados y complotados

Hemos señalado que estos relatos de *Kentukis* formulan en clave tecnológica el desencuentro humano y despliegan un conjunto de estrategias en base al complot, la manipulación y el secreto. Los kentukis son peluches-dispositivos — en los que resuenan los “Furbys” de los noventa— que se conectan remotamente a un usuario azaroso para incrustar su mirada anónima en los espacios íntimos. No son robots¹⁰ sino artefactos de comunicación, “un cruce entre un peluche articulado y un teléfono” (Schweblin, 2018: 26), por eso habilitan un análisis del desajuste cognitivo entre una técnica que progresa sobre la base de la diferencia social y el misterio de la enajenación.

Conviene comenzar el análisis remitiendo a una historia que atraviesa todas las demás y logra una mayor profundidad en la trabazón de las estructuras

(Benjamin también dice, del ‘materialista histórico’, para indicar que esta figura y modelo de análisis es, entre otros, el de Marx)” (Grüner, 2018: 19; cursivas del original).

¹⁰ La cuestión de los robots, cyborgs y otras identidades que problematizan la relación humana con la máquina no es en este caso objeto de nuestro análisis. Nos concentramos más bien en el extrañamiento de los vínculos humanos que proyecta una lectura de las totalidades sociales.

antagónicas de lo social con los distanciamientos cognitivo-vinculares (nivel literal). Alina es una mendocina que acompaña a su pareja, Sven, a una residencia artística en México. En esa circunstancia de dependencia económica y afectiva, y ante la ofensiva indiferencia que muestra el impenable y ocupado Sven, la joven decide comprar un kentuki. Con este gesto adquisitivo, Alina procura escamotear el aburrimiento y la insignificancia que proyecta la figura del artista sobre la propia existencia. No obstante, las impensadas agresiones de la chica al kentuki configuran un fracaso de este intento escapista y, sobre todo, simbolizan una crítica brutal a la hipocresía de la lógica productivo-cultural que representa Sven. Alina “devuelve”, como un espejo deformado, la imagen de la humillación propia en la intervención del aparato.

La figura del creador es el blanco de esa diatriba —aunque no de los ataques de Alina, que se desplazan hacia el kentuki—, porque representa la moral del trabajador incesante que permanece indiferente a las tentaciones de la vida ordinaria. Aun más importante que todo esto, Sven es el usuario de un tiempo de ocio al que accede por su posición social ventajosa. No obstante, ¿dónde deja aquello al personaje de Alina, a partir de cuya perspectiva accedemos a la historia?:

Si Sven todo lo sabía, si el *artista* era un peón abocado y cada segundo de su tiempo era un paso hacia un destino irrevocable, entonces ella era todo lo contrario. El último punto a otro extremo de los seres de este planeta. La *inartista*. Nadie, para nadie y nunca nada. La resistencia a cualquier tipo de concreción. Su cuerpo se interponía entre las cosas protegiéndola del riesgo de llegar, alguna vez, a alcanzar algo. (Schweblin, 2018: 55-56; cursivas del original)

La “inartista” impone el control a su kentuki mediante la tortura, conducta que pierde conexión con lo real cuando se vuelca sobre el dispositivo, pero se vuelve intensamente verdadera en el vínculo remoto con el usuario que está detrás. En todos los casos, la tortura remite alegóricamente a un aspecto doblemente significativo: primero muestra el alcance de la perversión en una existencia alienada y, en segundo lugar, exhibe la potencia de infundir terror latente en lo humano. Por un lado, la intimidación de la joven lleva la huella de la historia —Alina le saca los pelos al aparato con una pinza de depilar hasta formar una cruz esvástica en su cabeza. Por otro, desnuda la matriz conflictiva de sus relaciones privadas en el presente. Por ejemplo, cuando en sus arranques catárticos Alina le saca el pico y se lo pega en el ojo para que no pueda “ver”, revela una dimensión incomprensible de lo real; cuando ata al peluche al ventilador y le corta las alas, despliega la impotencia que rodea a su propia figura.

En este escenario, el inmovible Sven aparenta no registrar la rareza de su novia, pero opone a esta dinámica un complot —que leemos en el nivel moral—: se comunica en secreto con el usuario-observador (un niño de siete años) y expone la información que este le provee sobre el comportamiento de Alina en su exhibición artística. Así, cuando la joven concurre a la muestra se

encuentra con el retrato de su propia crueldad, con su figura alienada, esta vez como objeto ridiculizado del creador:

Se vio gritándole al chico a cámara. Mostrándole las tetas. Atándolo para que no llegue a su batería. A veces el chico salía corriendo y la habitación quedaba vacía por un buen rato. A veces el chico estaba rojo como un tomate, la cara húmeda de tanto llorar aún antes de que Alina apareciera [...] Estaba ahí frente a las decapitaciones, paralizado de terror; estaba ahí la tarde en que lo colgó del ventilador, le cortó las alitas y, frente a cámara, las prendió fuego con el encendedor de la cocina. Estaba ahí anoche cuando, aburrída en la cama y ya sin saber qué hacer, lo levantó del piso y, con el cuchillo que había usado para almorzar, le apuñaló los ojos hasta rayar la pantalla. (Schweblin, 2018: 219)

Otro de los episodios narrados en el nivel literal se concentra en la perspectiva de Emilia, una peruana de 64 años que busca alternativas para conectarse afectivamente con su distante hijo. La tecnología es, en el horizonte alegórico, un catalizador de la diferencia generacional —un pasado que no puede reapropiarse en signo de saber sobre el presente—, pero también una marca de la superficialidad de los vínculos en un mundo atravesado por el capitalismo global y dominado por intereses ajenos. El hijo de Emilia trabaja en Hong Kong desde muy joven, lo cual plantea una relación conflictiva con los códigos de la apropiación cultural: “Le habían sacado al hijo pródigo en cuento el chico cumplió los diecinueve años, seduciéndolo con sueldos obscenos y llevándolo de acá para allá. Ya nadie iba a devolvérselo, y Emilia todavía no había decidido a quién echarle la culpa” (Schweblin, 2018: 16). Lo cierto es que el joven convive con las reglas de una lógica de consumo omnipresente y frívola, e incluso con una exigencia de actualización permanente y fugaz que traslada a la relación con la madre. Cada tanto el chico envía a Emilia objetos de moda, envueltos en prolijos y relucientes paquetes. Estos bienes simbolizan algo más que la naturalización de una conciencia adquisitiva, manifiestan una falta de saber. La dinámica de intercambio afectivo-mercantil “dejaba muy en claro lo poco que sabía un hijo sobre su madre” (Schweblin, 2018: 16). Artículos de lujo como carteras de diseño, relojes o zapatillas deportivas no tienen valor de uso en el contexto habitual de una jubilada del “Tercer Mundo”, por eso vuelven al intercambio, pues Emilia termina vendiéndolos para pagar deudas.

El kentuki es el único regalo que Emilia no vende, porque encarna el acceso a una intimidad ajena, que no es la del hijo, pero ocupa de forma desplazada ese lugar. Es tan brusco el ingreso en la vida privada de Eva, una joven alemana que destila inocencia y misterio, que Emilia se ve dominada por una sensación doble de fascinación y repulsión. Eva adquiere el kentuki de una conejita sin imaginar la actitud protectora de la madre abandonada tras la pantalla. Ante la invasión de un amante en la vivienda privada de la joven, Emilia es presa de una sospecha y confusión extrema, que exorciza tomando capturas de pantalla de la vida ajena para guardar “pruebas” de un abuso que imagina. Esas imágenes le parecen tan familiares y cargadas de afectividad, que la jubilada

decide exhibirlas en la cotidianeidad de su hogar. Así, las fotos de Eva terminan acumulándose en la casa de Emilia como evidencia de un vínculo desarrollado en los límites de la perversión.

Esta trama de observadores/observados se complejiza cuando Emilia decide a su vez “tener” un kentuki e inicia así una catástrofe con la exhibición de la propia privacidad. El “ser” del kentuki de Emilia complota secretamente (nivel individual) con Eva para develar la inadecuación del vínculo establecido con la jubilada. En este punto, todo lo que configura una fuente de diversión, socarronería y disfrute para Eva —descubrir capturas de sus imágenes en la casa de Emilia o ver la ropa interior “de vieja” de la jubilada— es percibido por la perspectiva que narra como maltrato. Esto repone un sentido alegórico respecto a la distancia generacional, que muestra un antagonismo en el modo de “usar” la mirada, pero también una dimensión del horizonte individual (moral), en el funcionamiento de la conspiración como estrategia de manipulación. Asimismo, destaca significativamente el tono enunciativo de estos episodios narrados desde el punto de vista de Emilia, que expone el efecto paranoico producido por la transformación siniestra del mundo próximo y familiar en dominio de saber ajeno.

Otra de las historias intercaladas en el nivel literal narra las desavenencias de Enzo, un padre separado que decide comprar un kentuki para su hijo, pero ante el rechazo del chico, termina desarrollando una relación de apego con el ignoto usuario. El solitario padre destaca que el kentuki persigue al niño como “guardián fiel”, e inmediatamente se pregunta por el humano detrás del dispositivo: “Sabía que ese peluche no era en realidad una mascota y se preguntaba qué tipo de persona podría necesitar cuidarlos tanto —un viudo quizás o un jubilado sin mucho que hacer—” (Schweblin, 2018: 83). Una extraña confianza es establecida entre el “amo” y el kentuki debido al uso del dispositivo en el espacio cotidiano, aunque dicha familiaridad antagoniza con la actitud reticente del niño y la sospecha de la madre: “Puede estar filmando a Luca, puede haber intentado tomar contacto con él, decirle cosas, mostrarle cosas” (Schweblin, 2018: 120). La negación de Enzo tiene un correlato en el nivel individual-conspirativo, dado que este promete a su exmujer deshacerse del dispositivo, pero la engaña y lo mantiene oculto. El complot secreto se sostiene hasta que el “ser” anónimo que está detrás del kentuki exige información sobre el niño mientras invade la intimidad hogareña de Enzo. De tal modo, el padre se ve obligado a admitir el riesgo y decide “enterrar” al dispositivo, como si ese gesto implicara sepultar también la amenaza secreta de la perversión. La duda domina estos fragmentos donde el foco persiste en el puro peligro, porque el relato no puede ir más allá de la conciencia narrativa de Enzo, quien no sabe lo que verdaderamente sucedió. Toda esta dinámica no solo alegoriza la potencia paranoica como defensa eficaz ante el anonimato de las conexiones, sino también acentúa la imposibilidad de acceder a cierta información sobre el aspecto ominoso de la conducta ajena en los espacios íntimos.

Otra de las circunstancias narradas presenta la perspectiva de Marvin, un niño que tiene que lidiar con la pérdida temprana de su madre, el fracaso escolar y una figura paterna afincada en el estereotipo de la distante autoridad. De allí la

decisión de comprar a escondidas el acceso a un kentuki, como una desesperada ventana al exterior que incluye la posibilidad de compañía. Tras una primera etapa en que el dispositivo permanece en la vidriera de un local de electrodomésticos —y el chico solo puede asistir al espectáculo de una ciudad remota, fría y despoblada en la noche—, el peluche de Marvin es “rescatado” por un hacker que coordina un complot con pretensiones rebeldes, un movimiento de liberación de kentukis: “Era una revolución [...] Marvin no había sido raptado, sino liberado” (Schweblin, 2018: 127). Esta liberación tiene un carácter limitado, debido a que la posibilidad de equipar el peluche para salir al exterior depende del dinero depositado en la cuenta del hacker. Entonces, leemos este complot en el nivel individual, porque la pretensión rebelde no interviene sobre las relaciones dominantes en el capitalismo.

A pesar de los intentos de acceder a la libertad, el dragón de Marvin termina preso del mismo destino trágico que su “amo”, es recogido de la calle y colocado sin cuidado en la caja de una camioneta que lo sacude, lo tira y lo golpea. En algún punto, sin embargo, esta experiencia alegoriza un grado secreto de emancipación emocional del pasado adverso, porque Marvin puede sentir el correlato visual (y secreto) de la vivencia del peluche en el propio cuerpo: “¿Qué haría si su padre le preguntaba qué estaba pasando? ¿Cómo le explicaría que en realidad estaba golpeado, que estaba roto, y que seguía rodando, sin ningún control, hacia abajo? Hizo un esfuerzo y logró respirar. ¿Podrá su padre escucharlo caer?” (Schweblin, 2018: 194). La caída del niño y el kentuki es simultánea, de allí que la soledad se desdoble y se multiplique por efecto de la enunciación en este descenso paralelo: “La mano del padre lo empujaba ahora por la espalda. Escalón tras escalón, cada vez un poco más abajo” (Schweblin, 2018: 195). En este sentido, el dispositivo cifra una dimensión de lectura alegórica de la vivencia humana, en un modo de producción que privilegia la materialidad de las relaciones de dominación.

Con todo, quizás la historia que más se afinca en los sentidos conspirativos de lo social es la de Grigor, un joven que decide montar un negocio para vender “conexiones de kentukis preestablecidas” (Schweblin, 2018: 95). Así se desnuda un aspecto más de los sentidos alegóricos, porque la oposición entre “ser” y “tener” un kentuki, que aparecía naturalizada en otros episodios, se muestra como una construcción engañosa. Es decir, “ser” un kentuki es también poseer el dinero para comprar el acceso, y, por tanto, es también “tener”. Todo se reduce, en las dinámicas de intercambio capitalista, a adquirir, obtener o “poder” acceder, sobre esta estructura de diferencias sociales se instala el avance técnico.

La habitación-panóptico de Grigor cuenta con las tablets que él y Nikolina, su vecina y empleada, administran para revender. Las especificidades de cada enlace tienen un valor “extra” cobrado como transgresión de las reglas de anonimato, ya que los administradores ofrecen información sobre la clase social, composición familiar, lugar geográfico, características morales y experienciales de los usuarios:

Había gente dispuesta a soltar una fortuna por vivir en la pobreza unas horas al día, y estaban los que pagaban por hacer turismo sin moverse de sus casas, por pasear por la India sin una sola diarrea, o conocer el invierno polar descalzos y en pijama. También había oportunistas, para quienes una conexión en un estudio de Doha equivalía a la oportunidad de pasearse toda una noche sobre notas y documentos que jamás debería ver. Estaba ese padre del chico sin piernas de Adelaide, que hacía solo tres días le había pedido una conexión a un “amo de buen trato” que practicara “deportes extremos” en “lugares paradisíacos”. Pagaría lo que fuera, decía en su correo. (Schweblin, 2018: 61)

Grigor personifica en la dimensión alegórica el vendedor que aprovecha las posibilidades materiales de la novedad tecnológica y el “don de la ubicuidad” (Schweblin, 2018: 61). Por otro lado, Nikolina rompe las reglas de este espacio desarraigado de toda ética cuando se involucra, en el nivel del complot individual, con la escena de un secuestro. La víctima solicita ayuda al “ser” del kentuki y el equipo de venta de conexiones preestablecidas decide sacarla de ese espacio de maltrato. A pesar de algunas dificultades ligadas al involucramiento de la policía local en la red de trata que la explota, la chica logra escapar. La dimensión secretamente conflictiva de las relaciones sociales —ubicada en este caso en el límite entre el complot individual y la cifra de lo colectivo— irrumpe nuevamente cuando Grigor quiere verificar el bienestar de la chica a través del kentuki, y termina descubriendo el trato comercial que realiza su padre para volver a esclavizarla. El contra-complot de Grigor y Nikolina fracasa ante la vasta conspiración social que atraviesa terceros y primeros mundos y choca contra un saber sobre las complicidades entre autoridades y familiares, ilegalidades y redes secretas de intercambio. El efecto que opera en esta instancia narrativa es el de la impotencia del “honesto” comerciante, quien descubre el límite de su intervención sobre las injustas tramas sociales que subyacen la actividad tecnológica. Grigor decide no dedicarse más a esta operación de mercado que funciona en el marco de las normas, pero no puede abstraerse de la perversa trama del poder.

Finalmente, podemos entrever aquí la integración de los sentidos literales, individuales-conspirativos y alegóricos en el nivel anagógico o colectivo. Si bien esta dimensión está articulada con las demás, de modo coherente con su carácter totalizante, señalaremos aquí algunos puntos centrales de su alcance. La pregunta que guía el montaje de las microhistorias no es qué tienen en común los usuarios de kentukis sino cuál es la estructura social que va por detrás, que sostiene la perversa respuesta a la alienación individual, contenida en el relato bajo la forma de lo fragmentario. Asistimos a una totalidad de superposiciones espaciales, escenas de extremos del mundo que sin embargo muestran la misma alienación, porque en cada pequeño cosmos hay un humano enajenado tras un dispositivo técnico: una joven que siente la insignificancia de su existencia ante la indiferencia de su pareja artista, un padre desesperado y solo, un niño en tránsito hacia la adolescencia que duela a su madre en soledad, una jubilada peruana que no comprende la vida supermoderna de su hijo en Hong Kong, etc.

El panóptico de Grigor representa una literatura que ve, percibe y “vende” pequeñas historias, pero solo puede intervenir limitadamente en esta dinámica de informaciones cuando revela los complots del poder. En esta narración paranoica repleta de conciencias complotadas y secretos inaccesibles, lo oculto toma la forma de una trama real tras la ficción, la trama del capitalismo en el puro presente simultáneo.

Podemos señalar, así, otro aspecto de similitud discursiva en los episodios referidos en *Kentukis*: los personajes que modulan la enunciación están sumergidos en relaciones viciadas por el secreto, el engaño y la manipulación, y conspiran con las mismas herramientas para escapar a ellas. Por eso Alina cambia objetos de lugar, deja cáscaras de mandarina bajo la almohada de Sven con el objeto de quebrar su indiferencia y Marvin oculta a su padre la compra de la conexión, o le hace creer que está estudiando mientras complota con un hacker para liberar su kentuki. Detrás de los trozos de esta complejidad social rota, se adivina un orden colectivo que oculta sus auténticas claves de dominación.

En este ámbito enajenado, el dispositivo tecnológico no hace más que exponer, en otra clave, las relaciones sociales de dominación. Una vez más, es Alina quien reflexiona sobre esta dimensión significativa:

Era tierno que no hablara. Una buena decisión de los fabricantes, pensó. Un “amo” no quiere saber qué opinan sus mascotas. Lo comprendió enseguida, era una trampa. Conectar con ese otro usuario, averiguar quién era, era decir también mucho sobre uno. A la larga, el kentuki siempre terminaría sabiendo más de ella que ella de él, eso era verdad, pero ella era su *ama*, y no permitiría que el peluche fuera más que su mascota [...] No le haría ninguna pregunta, y sin sus preguntas el kentuki dependería solo de sus movimientos, sería incapaz de comunicarse. Era una crueldad necesaria. (Schweblin, 2018: 29; cursivas del original)

El capitalismo avanzado está atestado de estas “trampas” para usuarios de los que todo se sabe, y ante las cuales la única respuesta posible parece ser la indiferencia y el bloqueo comunicativo. Cuando Alina se inquieta por el poder intrusivo de ese dispositivo, que considera “perverso” porque “no hay cuándo descansar de ese bendito kentuki” (Schweblin, 2018, pág. 112), muestra la intranquilidad belicosa de quien sucumbe ante la inescapable lógica del amo y el esclavo: “Era indignante que no fuera el ‘amo’ el que pudiera imponer sus tiempos” (Schweblin, 2018: 112).

Allí es donde la lógica del intercambio se revela en las fibras más íntimas de la vida social y privada. “Tener” equivale a ser amo y “ser”, finalmente, es igual a “tener” (un acceso), porque implica poder asistir a los secretos del otro para humillarlo o desplegar la tortura y la perversión. Establecer un complot contra el complot dominante parece como el único modo de descubrir el manejo secreto de saberes tras la mecánica del intercambio. Alina señala la posibilidad conspirativa “en ausencia” tras esta trama de observados-complotados:

¿Qué hacía toda esa gente circulando por pisos de casas ajenas, mirando cómo la otra mitad de la humanidad se cepillaba los dientes? ¿Por qué esta historia no se trataba de otra cosa? ¿Por qué nadie confabulaba con los kentukis tramas realmente brutales? ¿Por qué nadie metía un kentuki cargado de explosivos en una desbordada estación central y hacía volar todo en pedazos? ¿Por qué ningún usuario de kentuki chantajeaba a un operador aéreo y lo obligaba a inmolar cinco aviones en Frankfurt a cambio de la vida de su hija? ¿Por qué ni un solo usuario de los miles que circularían en ese momento sobre papeles realmente importantes tomaba nota de un dato de peso y quebraba la bolsa de Wall Street, o se metía en el software de algún circuito y hacía caer, a una misma hora, todos los ascensores de una decena de rascacielos? ¿Por qué ni una sola mísera mañana amanecían muertos un millón de consumidores por una sola decena de litros de litio volcados en una fábrica brasileña de lácteos? ¿Por qué las historias eran tan pequeñas, tan minuciosamente íntimas, mezquinas y previsibles? Tan desesperadamente humanas. (Schweblin, 2018: 190)

Como una lectora secreta oculta en el interior del texto, Alina destaca la extrañeza ante la ausencia de las grandes confabulaciones contra el poder capitalista, financiero, industrial, del mercado, ante la profusión de estas micromáquinas paranoicas que cifran la relación de lo humano con la técnica. Pareciera que la novela de Schweblin evoca en ese personaje-tipo a un lector de este tiempo, alienado y siniestro, que debe reconstruir las tramas ocultas de la brutalidad capitalista tras las pequeñas tragedias individuales. Si “todo se diluye” en existencias fragmentarias, es porque la clave está en las mallas que contienen las individualidades y solo una interpretación articuladora en niveles de sentido colectivo puede reconstruirlas.

La cifra oculta de lo conspirativo

El epígrafe con el que comienza la novela, una cita de *La mano izquierda de la oscuridad* de Úrsula Le Guin, anuncia la relación que señalamos arriba entre conspiración y totalidad social. La novela de Le Guin presenta un solitario “enviado” humano que intenta cimentar alianzas individuales y comunitarias en un mundo extraño; allí la traición, el engaño y los malentendidos cruzan la historia y determinan las trayectorias trágicas de sus personajes. El complot también opera en ese texto como dispositivo de cognición, a través del cual pueden leerse las dinámicas de mundos distantes. En *La estética geopolítica*, Jameson define el complot como red de redes, a partir de las coordenadas dialécticas articuladoras del fragmento y la totalidad en un corpus de producciones cinematográficas. Las tecnologías comunicativas que comprenden e involucran mecanismos científicos de producción y transmisión de información funcionan en ese análisis como alegorías de una red inabarcable, expandida, que

convoca la idea de maquinación (Jameson, 2018: 46). La tecnología porta el sentido de un mundo de objetos “constituidos por complots alegóricos”:

El problema de los objetos de nuestro mundo objetual no es ni su juventud ni su vejez, sino su masiva transformación en instrumentos de comunicación. Es lo que actualmente sustituye las viejas metamorfosis surrealistas, la ciudad onírica, el espacio doméstico del increíble hombre menguante o el horror a lo orgánico en tanto ciencia ficción, en la que, al rozar un objeto inanimado, de repente parece como si hubiéramos tocado a alguien. (Jameson, 2018: 44)

El complot opera como mapa cognitivo y red invisible e infinita que articula específicamente lo colectivo, lo individual y lo epistemológico (Jameson, 2018: 39) a partir de instrumentos de comunicación, los kentukis de la novela de Schweblin. El kentuki es un objeto estético-técnico, pero, sobre todo, un vehículo privilegiado de la cognición, porque funciona como percepción singular que se vuelve sobre sí misma para revelar el mecanismo propio de la representación (Jameson, 2009: 85).

En el comienzo de nuestro trabajo, anunciamos que la hermenéutica jamesoniana funcionaba en varios niveles, y propusimos un análisis del texto que expresa, en el horizonte “colectivo”, la lógica del modo de producción en la totalidad trunca de escenas privadas interrumpidas, sincrónicas y superpuestas, narradas desde la parcialidad de una perspectiva situada. Así, la estructura mosaquista de los relatos presenta el artefacto ficcional ante un lector que debe persistir en la duda sobre lo que se narra. Entre la totalidad social y las historias particulares, destaca el complot privado entre los personajes que protagonizan estas escenas. La dinámica alegórica revela las contradicciones sociales ocultas tras la diferencia entre “ser” y “tener” un kentuki, que cifra tanto las dimensiones del saber enunciativo en la novela como la desregulación paranoica de la relación entre los dispositivos y los usuarios al interior de las historias.

La ciencia ficción adquiere aquí la forma de una serie de historias exiguas, cercada en la perspectiva parcializada de la información ofrecida con una apariencia ajena pero profundamente íntima. Los episodios intercalados se organizan con algunas evidencias de continuidad, no obstante, exigen una lectura trabajosa que perciba la compleja articulación de las contradicciones sociales a través de la dinámica de microcomplots. La garantía científica (Link, 1994: 9) del género no opera aquí en torno a la tematización del dispositivo tecnológico, sino al planteo de ciertos indicios para el desciframiento de las totalidades sociales. Tras esta riqueza de perspectivas y posiciones individuales se adivina un dispositivo revelador, un modo de leer las fuerzas colectivas en interacción.

En este sentido, el uso del género de la “imaginación disciplinada” supone la desnaturalización de las racionalidades dominantes y los paradigmas epistemológicos, y se dirige hacia un cambio histórico perceptible en los incipientes contracomplots, y en la dinámica confabuladora de la totalidad social. Mientras, la clave de todo el mecanismo interpretativo es la técnica

comunicativo-conspirativa que habilitan los kentukis para exhibir el carácter ficcional de lo real. El complot opera en esta trayectoria crítica, como mediación entre las dimensiones ocultas del modo de producción y los sentidos a interpretar en el texto. Todo apunta a concebir el modo de producción bajo la apariencia de la maquinación, develar su funcionamiento secreto, la asociación oculta de intereses creados por azarosas relaciones de poder. Esto se recupera en virtud de un extrañamiento cognitivo vehiculado por la literatura, el complot funciona como ideograma porque permite leer en la superficie del texto los antagonismos sociales y su relación con lo real. Es un dispositivo de lectura que, enriquecido por las posibilidades de la ciencia ficción, opera el “develamiento” literario en el campo de las ciencias humanas, como cifra secreta de una lectura del puro presente que, sin embargo, manifiesta las huellas de la trama histórica en los antagonismos que exhibe.

BIBLIOGRAFÍA

- BOLTANSKI, Luc (2016), *Enigmas y complots. Una investigación sobre las investigaciones*. Juan José Utrilla (trad.). Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- CAPANNA, Pablo (1966), *El sentido de la ciencia-ficción*. Buenos Aires, Columbia.
- DE ROSSO, Ezequiel (2012), “La línea de sombra: Literatura latinoamericana y ciencia-ficción en tres novelas contemporáneas.” en *Revista Iberoamericana* LXXVIII, n.º 238-239. pp. 311-328. Consultado en: <<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6902/7065>> (30/09/ 2020). DOI: <<https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2012.6902>>.
- DRUCAROFF, Elsa (2006), “El sin fin de lo mismo. Mecancía, alienación y exilio en Samanta Schweblin”, en Jitrik, Noé (comp.), *Aventuras de la crítica. Escrituras latinoamericanas en el siglo XXI*. Córdoba, Alción, pp. 121-128.
- DRUCAROFF, Elsa (2011), *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires, Emecé.
- FREUD, Sigmund (2013), “Lo ominoso”, en *Obras completas. De la historia de una neurosis infantil (el «Hombre de los Lobos») y otras obras (1917-1919) Tomo XVII*. José L. Etcheverry (trad.). Buenos Aires, Amorrortu, pp. 216-251.
- GANDOLFO, Elvio (2017), *El libro de los géneros recargado*. Buenos Aires, Blatt & Ríos.
- GRÜNER, Eduardo (2018), “Prólogo” en Jameson, Fredric, *La estética geopolítica*. Buenos Aires, El cuenco de plata, pp. 5-21.
- JACKSON, Rosemary (1986), *Fantasy: literatura y subversión*. Cecilia Absatz (trad.). Buenos Aires, Catálogos.
- JAMESON, Fredric (2009), *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Cristina Piña Aldao (trad.). Madrid, Akal.
- JAMESON, Fredric (1989), *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*. Tomás Segovia (trad.) Madrid, Visor.

- JAMESON, Fredric (2018), *La estética geopolítica*. Noemí Sobregués y David Cifuentes (trads.). Buenos Aires, El cuenco de plata.
- JAMESON, Fredric (2016), *Marxismo y forma*. Cristina Piña Aldao (trad.). Madrid, Akal.
- JAMESON, Fredric (2012), *Posmodernismo. La lógica cultural del capitalismo avanzado*. Martín Glikson (trad.). Buenos Aires, La marca.
- KAGARLITSKI, Yuli (1977), *¿Qué es la ciencia ficción?* Victoriano Imbert (trad.). Barcelona, Labor.
- LINK, Daniel (1994), *Escalera al cielo. Utopía y ciencia ficción*. Buenos Aires, La Marca.
- MANDEL, Ernest (1979), *El capitalismo tardío*. Manuel Aguilar Mora (trad.) México D.F., Era.
- PIGLIA, Ricardo (2007), *Teoría del complot*. Buenos Aires, Mate.
- ROMERO, José Manuel (2012), *Hacia una hermenéutica dialéctica*. Madrid, Síntesis.
- SCHWEBLIN, Samanta (2018), *Kentukis*. Buenos Aires, Random House.
- SUVIN, Darko (1979), *Metamorphosis of science fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Heaven and London, Yale University Press.