

Tecnopaganismo y distopía en la literatura hispanoamericana contemporánea

Technopaganism and Dystopia in Contemporary Hispanoamerican Literature

Mariano Ernesto Mosquera

Universidad Nacional de Hurlingham - Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina
marianoernestomosquera@gmail.com • orcid.org/0000-0002-8967-4268

Recibido: 19/10/2024. Aceptado: 02/12/2024.

Resumen

En el siguiente trabajo se analizan obras de Rita Indiana y Jorge Baradit a la luz de la relación entre el tecnopaganismo, categoría propia de los estudios ciberculturales, y la distopía. El tecnopaganismo que pergeñan estos autores latinoamericanos no es parangonable a los análisis de la categoría hechos desde el Norte Global, ya que dejan leer una declinación postcolonial y tecnodivergente del mundo distópico, donde los elementos de las creencias de los pueblos originarios americanos se presentan al mismo nivel ontológico que el *novum* tecnocientífico, conformando un “pensamiento oceánico”, ontológicamente plano y horizontal. A su vez, se analiza el modo en que estas ficciones latinoamericanas se encuentran posibilitadas por un cambio en los verosímiles históricos (producto de la revolución informática, entre otros procesos) que reimagina las relaciones entre la ciencia ficción y el realismo (grotesco).

Palabras clave: distopía, tecnopaganismo, Rita Indiana, Jorge Baradit, ciencia ficción hispanoamericana

Abstract

The following paper analyses works by Rita Indiana and Jorge Baradit in the light of the relationship between technopaganism, a category specific to cybercultural studies, and dystopia. The technopaganism that these Latin American authors devise is not comparable to the analyses of the category made from the Global North, since they allow us to read a post-colonial and technodivergent decline of the dystopian world, where the elements of the beliefs of the native American peoples are presented at the same ontological level as the techno-scientific *novum*, forming an ‘oceanic thought’,

ontologically flat and horizontal. At the same time, it analyses the way in which these Latin American fictions are made possible by a change in historical verisimilitude (a product of the computer revolution, among other processes) that reimagines the relationship between science fiction and (grotesque) realism.

Keywords: dystopia, technopaganism, Rita Indiana, Jorge Baradit, Latin American science fiction

Introducción: de la distopía a la cibercultura

Podemos afirmar sin mucho riesgo a la exageración que las últimas décadas se han consolidado como la época de las distopías. Quizá se podría hipotetizar que la otra cara del realismo capitalista (Fisher, 2016), de la falta de alternativas al sistema en el que vivimos, es la masificación de la distopía como modo narrativo. Hay que pensar, por ejemplo, en el modo en que la distopía se viralizó entre la cultura adolescente, desde *Los juegos del hambre* hasta *Divergente*. Nuestra época convoca, fuertemente, a la distopía, como ficción y como teoría (Martorell Campos, 2020). Pero eso no quiere decir que ese trance hacia la hegemonía cultural no suceda sin una cierta dosis de transformación. Como señalamos en otro trabajo, el cambio en los verosímiles históricos desde la popularización de Internet hasta nuestro presente implicó un movimiento en las relaciones entre realismo y ciencia ficción (Mosquera, 2020). Este proceso se intensificó en los últimos diez años, cuando la pandemia y la crisis ecológica en curso transformaron un modo narrativo proyectivo en un *modus vivendi* del presente. Célebramente, la serie distópica *Black mirror* anunció una temporada ficticia con una propaganda que solo constaba de un espejo que reflejaba las calles londinenses. La distopía está aquí, la distopía es el hoy, la distopía son nuestras relaciones sociales. Por ese diagnóstico palmario, no extraña que se busquen nuevas resoluciones culturales a nuestro aparente *impasse*, como las que se analizarán en estas páginas.

Espíritus, vudú, santería, dioses menores, adivinaciones, profecías, rituales, magia, demonios y monstruos son convocados con medios

digitales e innovaciones técnicas imaginarias de variada índole en una serie de narraciones de la literatura latinoamericana contemporánea. En el cyberpunk clásico anglosajón, por ejemplo, en William Gibson, las inteligencias artificiales simulaban ser divinidades para ejercer un control mayor sobre los humanos en tanto peones del poder. En cambio, en las narrativas que analizaremos, esa resolución procedimental encuentra otra forma, fuera de la ideología occidentalista. En este artículo, proponemos una lectura de dos novelas en esta línea de indagación: *La mucama de Omicunlé* de la dominicana Rita Indiana e *Ygdrasil* del chileno Jorge Baradit, para ilustrar una zona de la literatura que se podría analizar desde la categoría de “tecnopaganismo”, que pondremos en juego con las distopías específicas que encarnan esas páginas. Además de detenernos en esta forma de las transformaciones genéricas de la ciencia ficción distópica, pretendemos demostrar el modo en que estas textualidades encuentran ecos y retroalimentaciones con formas del realismo de la historia de la literatura y la crítica literaria.

El tecnopaganismo como emergente singular de la cibercultura recibió uno de los primeros análisis en la crítica cultural especializada con el ensayo del estadounidense Mark Dery (1998), *Velocidad de escape*. Allí, el crítico busca ilustrar, enfocándose en las derivas del campo cultural en Estados Unidos, un ambiente de época milenarista en que las tecnologías de la información imprimen un sello ineludible en las prácticas y los discursos sociales. A pesar de que su análisis se muestra datado por el desarrollo posterior de la tecnología y la cibercultura, sus propuestas resultan de interés porque despliegan una imagen paradigmática de un momento histórico en que la computadora personal se encuentra en el foco irradiador de ciertos movimientos y colectivos sociales que buscan otorgarle un sentido y un lugar en sus dinámicas e interacciones grupales. Resumiendo su hipótesis general, Dery (1998) señala:

Al dar por hecho que la tecnología es uno de los elementos que configuran la trama de nuestras vidas, casi todas las subculturas de la era informática que se describen en *Velocidad de escape* rebajan al mismo nivel a los tecnófilos y los tecnófobos. La mayor parte considera el ordenador –que actualmente es ya una metonimia para cualquier tecnología– como una

máquina de Jano, una máquina de liberación y un instrumento de represión. Todos participan en la actividad inherentemente política de expropiar la tecnología a los científicos y a los directores generales, a los políticos y a los creadores de opinión que tradicionalmente han determinado las aplicaciones, la disponibilidad y la evolución de unos aparatos que modelan nuestras vidas cada vez más. (p. 22)

Esta intuición exploratoria encuentra a lo largo de las páginas de nuestra investigación una confirmación singular desde el punto de vista de las prácticas literarias contemporáneas. Lejos del “tecno-utopismo”, las obras literarias que seleccionamos y analizamos introducen figuraciones críticas y ambiguas del modo en que las tecnologías digitales han impactado en la cultura y el modo de tramar relatos, donde las nuevas posibilidades de expresión y emancipación imaginaria se encuentran con novedosos dispositivos de poder, nuevos protocolos de significación sociales que pueden ser tanto productivos como históricamente limitantes. Así, hacemos nuestro el diagnóstico del crítico estadounidense, que retoma de una máxima de William Gibson: “La literatura encuentra sus propios usos para las cosas” (citado por Dery, 1999, p. 10).

Dentro de las subculturas que Dery analiza se encuentra la del “tecnopaganismo”, que entiende, como señalamos, como un tipo de negociación y superación particular entre los aspectos “apocalípticos” e “integrados” de la naciente cibercultura. Así, define al tecnopaganismo como la convergencia, la hibridación y el sincretismo entre la tecnología digital, el neopaganismo (con sus politeísmos naturalistas), el New Age milenarista y hippie. Dery ubica el desarrollo de este tipo de prácticas y discursos en la intersección de un “deseo de reencantamiento” de la cultura milenarista, la reacción a la hegemonía tecnocientífica y el uso desviado de sus productos:

Psicológicamente, el tecnopaganismo es un intento de solucionar los problemas existenciales provocados por los cambios filosóficos que ha traído la ciencia del siglo xx. Filosóficamente, es la oposición popular a unas autoridades científicas cuya opinión “objetiva” determina lo cierto y lo falso en nuestra cultura, aunque en realidad casi todos nosotros tomamos esas decisiones como un dogma de fe. El tecnopaganismo corresponde también

a un deseo extendido de situar lo sagrado en nuestra sociedad tecnológica, cada vez más secularizada. (p. 58)

Si el neopaganismo y el New age encontraron su coagulación social en los años sesenta a partir de la interacción entre la cultura occidental con el misticismo oriental y el ocultismo (astrología, tarot, brujería), el tecnopaganismo de finales del siglo XX se pergeña cuando las tecnologías digitales comienzan a ser socialmente utilizadas en rituales paganos y prácticas mágicas. Por recuperar un ejemplo de su investigación, TOPY (Thee Temple ov Psychick Youth) es una agrupación artística que se constituye como una suerte de “anticulto” en el que se unen “las ideas de William S. Burroughs sobre control social y guerrillas de la información con las enseñanzas herméticas de los ocultistas ingleses Aleister-Crowley y Austin Osman Spare” (p. 59). En este grupo, fundado entre otros por la escritora Génesis P-Orridge, la magia y la tecnología entran en un proceso de identificación y retroalimentación que combina la neuromancia, las nuevas formas del chamanismo y la teoría de la información.

Ahora bien, como señalaremos en las próximas páginas, si es que podríamos hablar de narrativas tecnopaganas en la literatura hispanoamericana contemporánea, el análisis de las obras de Indiana y Baradit ilustrará una declinación singular del fenómeno cultural que investiga Dery. El trabajo con el lenguaje y los modos de tramar las imágenes presentan un diferencial respecto de cómo el analista cultural estadounidense presenta y piensa el tecnopaganismo.

Tecnopaganismos latinoamericanos

La mucama de Ominculé (2015) es la tercera novela de la escritora dominicana Rita Indiana, luego de *La estrategia de Chochueca* (2000) y *Papi* (2011), cuya obra también incluye dos libros de cuentística. Se trata de un libro que rehúye a una clasificación aporosa, pues la genericidad en la que se la puede pensar es múltiple y heteróclita. El texto comienza distópicamente en el 2024 con la isla de Santo Domingo destruida por una catástrofe ambiental. Allí, una mucama llamada Acilde trabaja para Esther Escudero, una santera conocida bajo el nombre de Omicunlé, que se

desempeña también como la consejera oficial del presidente de la República. Alcide se dedica a su trabajo de servicio con un objetivo: poder juntar plata para comprar una droga, llamada Rainbow Bright, que produce una transición instantánea de sexo. Si es que aparece en la novela un *novum* tecno-científico, en el marco de un universo narrativo cargado de futuridad que vectoriza los deseos de uno de sus personajes, este arco narrativo no es la dominante estructural que compone el texto, ya que se configura con otras tramas que suceden en una multiplicidad de líneas temporales. Alcide, ansiosa de consumir su transición sexo-genérica, despliega un plan con un compañero para robarle a su empleadora un animal ilegal y valioso, una anémona que podría ser vendida en el mercado negro por dinero suficiente para comprar aquella droga. En la realización del robo, sorprendidos en el acto, el compañero de Alcide asesina a Esther con un disparo. Tras su fuga de la escena del crimen, Alcide accede al Rainbow Bright y puede cumplir su transición. Pero este hecho desata una serie de eventos que repercuten en los otros arcos narrativos. Alcide adquiere la facultad de poder existir en diferentes tiempos y espacios, en el cuerpo de diferentes personajes. Esta suerte de viaje en el tiempo lo lleva a adoptar diferentes vidas en el siglo XVII (Roque), XX y XXI (Giorgio). En paralelo a esta trama, un joven artista llamado Argenis desarrolla la capacidad simétrica de vivir en otros tiempos en los cuerpos de aquellos dos mismos personajes que Alcide. El resto de la trama de la novela se configura alrededor de los derroteros de un plan de protección medioambiental que busque prevenir el desastre ecológico en que está sumida la isla en la segunda década del siglo XXI, plan que finalmente se frustra, configurando un horizonte distópico suficientemente elocuente respecto de las preocupaciones colectivas del presente.

Entre el *novum* del Rainbow Bright y los viajes en el tiempo de Alcide y Argenis media una trama textual en que abundan imágenes paganas provenientes de los cultos afrodescendientes que constituyen parte fundamental de la cultura dominicana. En el Santo Domingo del principio de la novela se combinan elementos de distopía, un mundo narrativo compuesto de objetos técnicos que producen extrañamiento cognitivo y elementos de tradición ajena del cristianismo. La ciudad se encuentra

destruida por una catástrofe ambiental, recompuesta con dificultad por un ejército de robots recolectores donados por China. Como señalábamos, Ominculé es una santera versada en rituales y conocimientos no occidentales, que presta servicios tanto a la comunidad como al gobierno. La novela sostiene una cierta ambigüedad inicial sobre la potencia de aquellas prácticas: “En la colección de la vieja predominan los motivos marinos, peces, barcos, sirenas y caracoles, regalos de los clientes, ahijados y enfermos terminales para quienes *los supuestos poderes* de Esther Escudero son la última esperanza” (Indiana, 2015, p. 13; las cursivas son nuestras). En su carácter de asesora del presidente se expresa la clave de una narración en que la hegemonía cultural occidentalista que impera históricamente en República Dominicana (Lugo Aracena, 2018) entra en un proceso de variación imaginaria. Puede que la voz narradora exprese ciertas dudas sobre la veracidad de los poderes paganos de Ominculé, pero su inserción e injerencia en el tejido social se construye como evidente. En su relación con Alcide, Esther le insiste elíptica y gradualmente en la profecía que estará en el centro de la novela. Cuando vuelve de un viaje de Brasil, le trae a su empleada un collar de cuentas azules consagrado a Olokun, una deidad marítima antigua: “Llévalo siempre porque aunque no creas te protegerá. Un día vas a heredar mi casa. Esto ahora no lo entiendes, pero con el tiempo lo verá” (p. 28). En una escena en la que Esther incluye a Alcide en un ritual, la santera les pide a los dioses “frescura” y “consultas” a cambio de alabanzas, homenajes y tributos a los muertos de la religión y los maestros que la habían iniciado. La mucama, como la voz narrativa misma, presencia estos avatares del culto afrodescendiente con cierta fascinación suspicaz: “Como en una buena película, Esther le hacía creer en todo mientras la tenía adelante. Tan pronto desaparecía con ella se iba la fe en ese mundo invisible de traiciones, pactos y muertos enviados” (p. 25).

Luego del asesinato de su empleadora, Alcide huye de la escena del crimen y adquiere en el mercado negro el Rainbow Bright. La escena de su cambio de sexo está marcada por la extrañeza cognitiva del efecto de la droga:

Presa de contracciones que hacían que su bajo vientre subiera y bajara, expulsó lo que había sido su útero por la vagina. Los labios se sellaron en una efervescencia celular que pronto dio forma al escroto, que albergaría sus testículos, mientras el clítoris crecía, haciendo sangrar la piel estirada. (p. 66)

Esta escena ilustra cabalmente como ciertas textualidades recurren a procedimientos de la ciencia ficción para explorar las dimensiones sexo-genéricas de la subjetividad, su posibilidad, en este caso, imaginaria, de entrar en un proceso de variación *queer*, evocando las investigaciones estéticas pioneras de Ursula K. Le Guin.

Ahora bien, la transición de Alcide en un “hombre completo” (p. 66) es también su iniciación en un aspecto de la cultura afrodescendiente que impregna la novela: una historia de profecías, de conexión entre almas a través del tiempo y un plan para evitar la distopía, la historia de catástrofe ambiental de la isla.

Vianni Lugo Aracena (2018) identifica como aspecto formal de la narración de *La mucama de Omicunlé* la utilización de *patakies*, provenientes de la cultura yoruba, un grupo étnico de raíz nigeriana que tuvo un influjo importante en la República Dominicana. Los *patakies* son historias orales que versan sobre la cosmogonía de los pueblos, la genealogía mítica de las imágenes de su cultura y las aventuras de las divinidades, conteniendo así el conocimiento espiritual del mundo yoruba. Según Alicia Viadillo, su estructura en tanto artificio literario está signado por la “fragmentación, síntesis, cambios temáticos, nuevos enfoques y, funcionará como elemento original o referente en una especie de proceso paródico donde el segundo texto será, básicamente, literario y profano” (citada en Lugo Aracena, 2018, p. 13). Lugo Aracena propone de manera perspicaz que esta caracterización es útil para elaborar un modo de leer la novela, ya que el texto estaría caracterizado también por rasgos analógicos. En línea con nuestra hipótesis alrededor de la productividad genérica de la novela, el tecnopaganismo de *La mucama de Omicunlé* funciona en base a composiciones entre fragmentos culturales heterogéneos, saltos temáticos y una serie de imágenes que profanan la

sacralidad de distintos focos discursivos, es decir, los redemocratizan para un uso común.

Para argumentar en este sentido, resulta útil referirse brevemente a otra de las tramas de la novela, la que incluye a Argenis. La historia de este joven comienza hacia finales del siglo XX en un *call center* particular en el que se ofrece un servicio de lectura de Tarot. El trabajo le parece denigrante y cansador, solo ha recurrido a él para pagar una deuda tras un divorcio. En ese marco, la mercantilización de la práctica mágica se desarrolla en un ambiente opresivo, extractivo y frustrante. Como en cualquier distopía, ciertos rasgos temáticos son una intensificación de las contradicciones del mundo social presente, sin por eso desechar la hipótesis que pergeñamos en la introducción de la distopía como *modus vivendi* en tanto presuposición de esta escritura. Si es que, anteriormente, cuando cursaba sus estudios en el Bellas Artes, había sido una promesa dentro de las artes plásticas, ahora se encontraba en un panorama fuera de todo horizonte material y expresivo, obligado por sus circunstancias a vender su fuerza de trabajo para meramente sobrevivir. Pero su destino parece virar cuando Giorgio Menicucci, uno de los compradores de alguna de sus obras, se acerca a él con una propuesta: “El Sosúa Project, como Giorgio lo llamaba, era una iniciativa cultural, artística y social con la que quería devolver algo al país que lo había hecho rico” (Indiana, 2015, p. 49). La invitación a participar de este grupo podría significar un viraje en su biografía y en su carrera y Argenis accede con expectativa. Dentro del Sosúa Project conocerá a una serie de artistas que lo conectarán con un ambiente creativo diferente al de las instituciones en las que previamente había transitado: performers, Djs, curadores de arte. La función del grupo es tanto estética como política, se trata de una asociación para crear obras de arte que permitan realizar recaudación de fondos para transformar la Playa Bo en un santuario ecológico tras los desastres ambientales con los que convivía la distópica isla. La Playa Bo, en la novela, cumplirá tanto la función de clave de la lucha política como la de ser un retiro intelectual y espiritual para los integrantes.

La dinámica del Sosúa Project es efervescente: los intercambios son fluidos, los proyectos, auspiciosos, los deseos y las intenciones, sinérgicas.

En sus charlas se versará tanto de la historia del arte como de la historia política de la República Dominicana. Como si fuera una droga, se traficará con canciones, obras y libros de diferentes latitudes y temporalidades, de diversos géneros y materialidades: la revista *Rumbo*, un CD de Morcheeba, las pinturas de Goya, canciones de Donna Summer, Ismael Rivera y Lou Reed; los libros de Foucault, Jung y Homi Bhabha. No hay ni un criterio prefijado entre alta y baja cultura, ni una perspectiva local o nacional: la Playa Bo se transforma en la novela en un foco de procesamiento abierto de la historia de la cultura mundial, un terreno de experimentación y recepción plural de voces diversas y divergentes. Ahora bien, tal como señala Carlos Garrido Castellano (2017), la figuración de la clase artística en la novela funciona en base a una ambigüedad constitutiva. Por un lado, estos personajes mostrarían que el ámbito del arte se alejó de una posición de especialización y maestría técnica, construyendo la imagen de un grupo que produce iniciativas artísticas por fuera de las instituciones y los centros simbólicos. Por otro, la novela no deja de introducir un tono irónico alrededor del potencial transformador de este nuevo tipo de prácticas subalternas, mostrando que este tipo de “salidas del arte” resulta fácilmente asimilable por el mercado, sea en la forma del turismo o la especulación, dejando intactas las relaciones de poder que pretendía desarticular. Cuando el texto narra las derivas de la próxima obra del performer, se señala:

Enfrentaría por primera vez de forma frontal el tema de la raza y la masculinidad dominicana; no hacían falta muchos accesorios. También aplicaría a su “espectáculo” leyes de mercadeo o de atracción, como las llamaba Iván, con una propuesta estética diseñada para satisfacer las necesidades y ansias de un público particular, que leería el estilo y no moda, búsqueda y no tendencia. (Indiana, 2015, p. 145)

Precisamente, la resistencia a las tendencias mercantiles del arte contemporáneo pasa en este personaje por implementar estrategias de marketing para su obra, en una reabsorción de la lógica capitalista de la que se quería sustraer.

En un mismo sentido, en el final de la novela, tanto los objetivos de los personajes de evitar o remediar la catástrofe ambiental a través de

intervenciones artísticas, viajes en el tiempo y modos de influenciar al gobierno de fines de siglo XX, entran en un proceso de deflación e interrupción. En las últimas páginas de la novela, Alcide decide renunciar a la profecía que lo convertía en la persona “elegida” para llevar a cabo estos objetivos a través de la canalización de los poderes yoruba, para dedicarse a vivir en el cuerpo del mecenas del Sosúa Project: “Podría sacrificarlo todo menos esta vida, la vida de Giorgio Menicucci, la compañía de su mujer, la galería, el laboratorio” (p. 180). Alcide prefiere, finalmente, aquella vida de placeres y afecto antes que la del renunciamiento que implicaba la profecía de Omicunlé.

En todo caso, lo que nos interesa recuperar para nuestra argumentación es el modo en que el funcionamiento del grupo como horizonte de recepción y producción de imágenes artísticas se corresponde con una matización de las jerarquías y las delimitaciones propias de la cultura moderna, y que esta dinámica ofrece un eco al modo en que el tecnopaganismo se introduce como genericidad en la novela. Lo que podría llamarse una intensificación de la relativización posmoderna de los discursos y las imágenes, que caracterizaremos incluso como “carnavalización”, argumentaremos hacia el final del artículo, encuentra su cristalización paradigmática en la descripción de una fiesta, promediando la novela, que organiza el Sosúa Project, la que citamos en extenso:

La música para la fiesta, tres horas de mezcla, trazaría *una línea fluctuante* de Toña la Negra al trance de Goa, minaría el camino de sombras amenazantes y dulzuras arrebatadoras, minimal tech, deep house y drum & bass, rezos afrocaribíes, samples de la voz de Héctor Lavoe y Martin Luther King, Ed Wood y Gertrude Stein; y como un regalo para Linda y Giorgio, a quienes debía de alguna forma el descubrimiento de su verdadera vocación, en el clímax de la tercera hora, antes de saltar de clavado hacia *el océano cyberhippie* de un repetitivo trance tiraría sobre la antológica “I Feel Love” de Donna Summer trozos de la voz de Jacques Cousteau en su documental Haiti, Waters of Sorrow. (pp. 154-155; las cursivas son nuestras)

En un fragmento la novela resume su forma de utilizar los materiales culturales con los que trabaja: la yuxtaposición sin demasiada solución de

continuidad entre obras de la cultura *mainstream*, las tradiciones afrodescendientes, la música industrial y electrónica y las tribus urbanas como el *cyberhippismo*. Y la imagen recurrente con la que coagula este procedimiento es la de la “línea fluctuante” y la figuración oceánica. El mar se transformará en ese significante que recorre la novela como clave interpretativa. Desde el epígrafe de Shakespeare hasta la propia trama de *La mucama de Omicunlé*, pasando por sus referencias artísticas, Rita Indiana hace del océano una imagen condensada de la productividad del texto: el maremoto de 2024 que produce el derramamiento de sustancias tóxicas, la Playa Bo como refugio a defender, Olokun como una deidad que personifica el mar mismo. En la cárcel en la que confinaron a Alcide tras su implicación en el crimen de Esther Escudero proyectan la película *The Blue Lagoon* de Randal Kleiser. En ella, en la época victoriana, dos niños que navegan por una ruta del Cabo de Hornos terminan varados en una isla tropical tras el hundimiento del barco en el que viajaban. La voz narrativa afirma:

Las películas en las que aparece el mar cundido de peces y los humanos cuando podían desvestirse bajo el sol, son ahora parte de la programación obligatoria de esta época del año, como antes lo eran las películas de Cristo durante la Semana Santa. (pp. 141)

En el mundo de la novela, el mar, con sus significaciones paganas, ha reemplazado a la tradición católica como el eje de referencia cultural. Pero ese movimiento de sentido no aparece sin ironía. Un viejo cubano, frente a esa escena, señala: “Qué barbaridad, ahora que el mar está muerto creen en sus poderes” (p. 141). Como se ha señalado, existe una ambigüedad intrínseca en la figura del mar: por un lado el sitio del ecocidio del antropoceno, por otro, un espacio de generación de imágenes en los que prevalece la creatividad y la simbiosis (Deckard y Ollof, 2020).

La imagen del mar, en nuestra lectura, sirve como cifra del modo en que *La mucama de Omicunlé* participa del tecnopaganismo tal como lo vinimos analizando. En uno de sus libros más famosos, Deleuze (2009) señala: “Una sola y misma voz para todo lo múltiple de mil caminos, un solo y mismo Océano para todas las gotas, un solo clamor del Ser para todos los entes” (p. 446). En el fondo del “pensamiento oceánico” de Rita Indiana se

encuentra aquella intuición. En su libro, el tecnopaganismo afrodescendiente no es, aunque por momentos encuentre un tratamiento paródico o irónico, una simple excrecencia ideológica del capitalismo tardío informatizado, tal como señala Dery. Más bien, en su novela se escenifica la “univocidad del ser” entre lo pagano y lo tecnológico, la horizontalidad ontológica que se enfrenta a la dicotomía occidental entre lo ideológico ancestral y la tecnociencia contemporánea. Como señalan Sebastián Figueroa y Lina Martínez-Hernández (2021), el mar Caribe es “un punto de simbiosis radical entre culturas y naturalezas que, por su carácter inestable, desmantela la noción lineal de progreso asociada a la modernidad capitalista” p. 399). No hay allí subjetivismo alucinatorio y objetivismo eficiente, sino un solo y mismo “mar”, donde se reúnen las tradiciones y las técnicas, se sintetizan y entran en disyunción como olas o maremotos, donde lo viejo y lo nuevo encuentran una trayectoria singular, en un vector de reencantamiento de lo mundano.

A modo de serialización de nuestra lectura sobre el “tecopaganismo” en la literatura hispanoamericana contemporánea, serviría realizar algunas anotaciones sobre la novela *Ygrdrasil* del chileno Jorge Baradit (2007), primera parte de una trilogía que se completa con *Trinidad* (2007) y *Lluscuma* (2014). En la presentación que realiza un editor innominado, se señala:

El chileno Jorge Baradit inventa y desarrolla con ella el nuevo concepto de “ciberchamanismo”, una original mezcla de elementos religiosos, esotéricos y también tecnológicos con la que construye una sorprendente amalgama del ciberpunk de Gibson, el post-ciberpunk de Stephenson y la mitología latinoamericana. (citado en Baradit, 2007, p. 9)

Esta breve caracterización en la forma de pensamiento genérico puede servir como condensador de una lectura que continúe la operación que realizamos con Rita Indiana. La mayor diferencia entre las novelas apunta a que en *Ygrdrasil* no se observa el sutil gesto de distanciamiento irónico de la distopía tecnopagana de *La mucama de Omicunlé*, respecto de los discursos que se ponen en juego. En la novela del chileno, no hay puesta

en cuestión de la existencia narrativa, es decir, al nivel del enunciado, de las figuras sobrenaturales provenientes de la tradición mitológica latinoamericana. En ella, los chamanes, los fantasmas y las divinidades son agentes con una consistencia ontológica equivalente a los personajes humanos.

En *Ygdrasil*, una joven asesina drogadicta llamada Mariana se encuentra en el centro de una distópica disputa entre la empresa Chrysler y una serie de personajes sobrenaturales alrededor de la puesta en funcionamiento de una singular red de computadoras que se alimenta de almas humanas para transformarse en una suerte de “neo-divinidad”, con el nombre que lleva la novela. Eso que llamamos “pensamiento oceánico” en Indiana realiza una tenue aparición en la novela *Ygdrasil* del chileno Jorge Baradit. En varias ocasiones, el texto recurre a imaginaria marítima para caracterizar el proyecto en juego. Así, se habla del “exitoso concepto de ‘planeta-océano’, una modalidad de comportamiento ecológico de los datos que se autorregulaba por mecánicas climáticas: mareas de información, cardúmenes digitales, tormenta de datos” (p. 79). *Ygdrasil* no solo será el objeto cuya función está en lucha en el centro de la trama, sino también la unidad de sentido en que se intersectan lo natural, el *novum* tecnológico y lo sobrenatural tradicional.

Mariana es “la elegida” para poner en marcha esta máquina tecnomitológica. En su camino hacia la Chrysler, donde se encuentra *Ygdrasil*, es acompañada por un selknam llamado Reche, un personaje sobrenatural cuya función es restaurar el desequilibrio por la invención en cuestión (en tanto un ejemplo patente de la *hybris* humana) y cuya identidad y forma es “líquida”, por fuera de la estabilidad del mundo terrenal: “Mariana lo miraba con asombro mientras aquello se transformaba sucesivamente en una mujer, una carta de tarot, un campo de margaritas, un caballo árabe, el cielo estrellado de esa mañana en Tlatelolco” (p. 37). Más tarde, se le une también Günther, el fantasma de un operador de radio muerto durante la Segunda Guerra Mundial. La estructura del libro sigue uno de los procedimientos fundamentales del *cyberpunk*: un personaje protagonista que se ve inmerso en una lucha de poderes que lo exceden y que apenas puede comprender. La ciudad en la

que sucede la novela está marcada por una modernidad asimétrica de raíz neocolonial: La ciudad de Mexico “ahora no era más que una mala copia hipertrofiada de las grandes ciudades europeas de antaño, un quiste inverosímil en el costado del continente” (p. 18). En el caso de Ygdrasil, Mariana no posee prácticamente ningún saber que le permita navegar esos entramados de dominación; se trata de un personaje marcado por la violencia que le ha infligido la vida y la ha dejado en un papel de pasividad que en la novela no hace más que pronunciarse: “‘Soy un ratón’, pensó como bromeando. Pero no era broma. Realmente se sentía como una rata de laboratorio. Le abrían y cerraban puertecitas, y ella no podía sino entrar y salir de ellas” (p. 86). Y no se trata solamente de su posición relativa respecto de la agencia de otros personajes. Uno de los procedimientos más recurrentes de la novela es un tipo de figuración en el que su imagen es sujeto (en el sentido foucaulteano, de “sujetado”) de variadas opresiones simbólicas: “Ella. Ella clavada a una pared en el centro de un campo arado” (p. 37). Ahora bien, lo que nos interesa de esta característica del libro es que, en su posición pasiva, Mariana es objeto de humillaciones no solo en la dinámica misma de la trama (en tanto peón de fuerzas políticas), sino también de degradaciones físicas, escatológicas y de índole sexual. A Mariana la asesinan (para luego revivir), la presionan para tener sexo con el chamán y la someten a todo tipo de posesiones que incluso llegan a un punto escatológico:

Necesito mantenerte viva, lo que no significa que no pueda comenzar a coleccionar partes de tu cuerpo para mi muralla. Me encantaría partir con tus pezones y tu lengua. Así que cállate y no me des problemas. Me pone triste que no confíes en mí.

Y se orinó sobre ella sin soltarla. (p. 186)

En el final de la novela, cuando Ygdrasil es finalmente puesta en funcionamiento por Mariana, la tierra se transforma en “un gran dispositivo de transmisión de datos, con alcances inconcebibles para los humanos” (p. 255). Distanciada de los planes de poderío de la Chrysler y de la humanidad en general, Ygdrasil se transforma en una máquina bajo el control de los seres superiores, de los chamanes, instrumentalizada en un plan que excede el de los sujetos de ese tecnocapitalismo, como triunfo

final del mundo pagano. Mariana se revela finalmente como el objeto de deseo de esos sujetos transhumantes. Tangata Manu, el chamán más jerarquizado de la novela, le relata a ella: “Hace años revelé al Directorio el advenimiento de un guerrero invencible que los destruiría. Nadie podría detenerlo excepto yo, así que aceptaron gustosos. Entonces pedí a cambio a esa insignificante hembra puesta en un lugar específico de mi elección” (p. 253). Esa mujer es, como se entiende insistentemente en el texto, Mariana misma.

En todo caso, la figuración patriarcal de Ygdrasil sirve para nuestros propósitos para resaltar un aspecto de la serie tecnopagana que construimos. En la introducción de este artículo insistimos en que en una zona de la literatura hispanoamericana contemporánea se observa una interacción genérica entre la ciencia ficción y el realismo. En anteriores artículos, pusimos el énfasis en una variante de esta modalidad de la literatura que retomamos de las investigaciones de Ezequiel de Rosso (2020), la categoría de “realismo tecnológico” (Mosquera, 2020). En las narrativas tecnopaganas, no se podría afirmar que este tipo de operación crítica, en su singularidad, sea efectiva, aunque la estructura resulta provechosa para abrir un problema. ¿Con qué forma de realismo interacciona el tecnopaganismo literario? Ni el realismo tecnológico, ni el realismo histórico decimonónico ofrecen alguna línea de indagación productiva, pero una conceptualización clásica en los estudios literarios puede resultar provechosa. Mijail Bajtín (1990), en sus estudios sobre la cultura popular en el medioevo y en el Renacimiento, pergeña el concepto de “realismo grotesco”. En la poética de Rabelais, el crítico ruso encuentra una concepción particular de la cultura en la que “el principio material y corporal aparece bajo la forma universal de fiesta utópica. Lo cósmico, lo social y lo corporal están ligados indisolublemente en una totalidad viviente, e indivisible” (p. 17). En el realismo grotesco, como forma literaria que configura el modo de vida carnavalesco, se suspenden temporalmente las exigencias de la cultura judeocristiana, para afirmar una forma de lo viviente que encuentra en “lo bajo” la expresión de la espontaneidad corporal que es subyugada por los aparatos ideológicos eclesiásticos.

Si en *La mucama de Omicunlé e Ygdrasil* encontramos rastros de este modo del realismo es porque la figuración sobre el cuerpo, sus fluidos, sus dinámicas, sus transformaciones y sus resistencias encuentra una insistencia particular. Pero la serie no es homogénea en este sentido. En la novela de Indiana, aunque el cuerpo es objeto de violencias (como en la vida de prostitución de Alcide), también es plataforma de una individuación expresiva y vital, que se condensa en el devenir *queer* de su protagonista. La transición sexogenérica, mediada por el *novum* tecnológico, es tanto tumultuosa como afirmativa y se configura como un proceso de aumento de potencia, en el sentido spinozeano, de afectar y ser afectado, un paso en la apuesta de una vida que ya no acepta ser sometida por el destino cultural del binarismo moderno occidental. En *Ygdrasil*, en cambio, las referencias a lo escatológico y a la sexualidad no aparecen jamás relacionadas con alguna forma de la fiesta utópica, sino más bien una figura de la subyugación y la humillación patriarcal. Es de esa subalternización que su protagonista intenta escapar, infructuosamente. La escena final apunta en este sentido, de su instrumentalización consumada, en una imagen contradictoria en la que su destino chamánico de poder coincide con su subyugación definitiva: “Mariana como la reina de la colmena humana. Sumergida en líquido amniótico, incrustada en su trono como la joya en la frente de Lucifer; médium, machi, proxy definitivo” (Baradit, 2007, p. 260; cursivas en el original). En el tecnopaganismo de la literatura contemporánea, la fiesta de lo carnalesco, el placer de la diferencia y el cuerpo, la pluralización de las imágenes rituales tradicionales de los pueblos sudamericanos no tiende necesariamente hacia una figura utópica aporética. Contra la desmaterialización del cuerpo que ciertos cultores de la cultura de la información buscan establecer, el tecnopaganismo encuentra en el animismo ancestral una forma de volver a una materialidad no desencantada, aunque eso no redunde en una revitalización de lo humano. Más bien, fiel a su intuición crítica de presentar los dilemas que la experiencia de la cibercultura ha despertado, pergeña una forma de narrar en la que la tensión entre la expresividad y el control, entra la utopía de la

autoafirmación y la distopía heterónoma, se presenta como su motor productivo.

Conclusión

Aunque los condimentos distópicos pueblen estas novelas, particularmente alrededor de la figura de un tecnofeudalismo o un hipercapitalismo desbocado e hiperindividualista, no se trata tanto de un relato sombrío de advertencia sino de una puesta en escena de una resolución a tensiones culturales de procedencias diversas. La palabra clave que formularemos para caracterizar la operación de las novelas es el de “tecnocriticidad”. No hay ni aceptación acrítica e integrada de la tecnología, ni gesto apocalíptico de una decadencia imparable e ineluctable. Lo que aparece, más bien, es un relato alternativo a la historia y la consistencia óptica de la modernización globalizada. Otro imaginario, otros valores, otras decisiones metafísicas. La “tecnocriticidad” es la que permite ver, por su distancia analítica con su objeto, lo que Yuk Hui (2020) ha llamado “tecnodiversidad”. Es decir, la idea de que existen concepciones múltiples de la tecnología a lo largo y a lo ancho del mundo y no son solo elementos de un relativismo cultural sino estrictamente modos distintos de ser con lo tecnológico. Hay que recuperar estas multiplicidades para luchar contra el monopolio tecnocultural de Occidente. Y es precisamente con este material discursivo y político que estas novelas trabajan. Como señala María Cristina Caruso (2023), cuando propone una categoría similar a la aquí presentada, la del “futurismo caribeño”:

Esta nueva ciencia ficción, que inscribe en el futuro no solamente la curiosidad proyectiva del sujeto moderno y contemporáneo, sino también la necesidad de reconquistar un lugar decolonial de representación identitario-cultural, y que ha sido definida futurismo por su proyectividad espaciotemporal, desafía el orden de la realidad demostrando su provisoriedad e incompletitud, manifestando la necesidad, casi violenta, de una reflexión epistemológica profunda. (pp. 266-267)

Al incorporar espíritus, vudú, santería, dioses menores, adivinaciones, profecías, rituales, magia, demonios y monstruos, Indiana y Baradit ponen

en entredicho esta hegemonía, pero no para postular un lugar externo hipotético (e inexistente) fuera de la ideología o para hundirse aún más ella (desde una posición científicista o mística), sino para no coagular el ritmo y procedencia conceptual de las imágenes circulantes, y proponer una aceleración imaginaria “tecnodiversa” y postcolonial de la cibercultura. Uno podría plantear que el imperativo que estas operaciones siguen es el de que “hay que seguir con la siguiente imagen”, pero se trata de un modo menos universalista de lidiar con la tecnología y la distopía futura, una forma más situada, en la realidad y los modos de la creencia latinoamericana, como clave, en efecto, de una divergencia global. Si es que los verosímiles históricos cambiaron dramáticamente en los últimos treinta años, haciendo de la ciencia ficción el nuevo realismo (Carrión, 2020), estas ficciones no aprovechan el poder “hipersticional” de los relatos (no solo su advertencia y su anticipación, sino también su capacidad de hacer reales imágenes de futuro) sino su facultad de interrogar sobre la necesidad de un determinado estado de cosas, abriendo la dinámica a nuevos juegos de imágenes y figuraciones. La pregunta central, que gravita en estos textos, es qué formas de reencantamiento del mundo son posibles cuando el avance de la racionalidad instrumental capitalista parece no tener límite, donde la distopía es el “pan de cada día”. Ese es el horizonte imaginario estratégico del tecnopaganismo. Y la razón debería incomodarse.

Referencias

Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rabelais*. Alianza Universidad.

Baradit, J. (2007). *Ygdrasil*. Ediciones B.

Carrión, J. (2020). *Lo viral*. Galaxia Gutemberg.

Caruso, M. C. (2023). Más allá del afrofuturismo anglosajón. El futurismo caribeño: La Santería en La mucama de Omicunlé de Rita Indiana. *Kamchatka*, (22), 263-287. <https://turia.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/24223>

De Rosso, E. (2020). La línea de sombra: Literatura latinoamericana y ciencia ficción en tres novelas contemporáneas. *Revista Iberoamericana*, 78(238-239), 311-328. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/reviberoamer.2012.7823823931>

1

Deckard, S. y Ollof, K. (2020). The One Who Comes from the Sea: Marine Crisis and the New Oceanic Weird in Rita Indiana's *La mucama de Omicunlé* (2015). *Humanities*, 9(3), s.p. <https://www.mdpi.com/2076-0787/9/3/86>

Deleuze, G. (2009). *Diferencia y repetición*. Amorrortu.

Dery, M. (1998). *Velocidad de escape: La cibercultura en el final del siglo*. Siruela.

Figueroa S. y Martínez-Hernández, L. (2021). Ecologías queer caribeñas y capitalismo del desastre en *La mucama de Omicunlé* (2015) de Rita Indiana. *Tekoporá*, 3(1), s.p. <https://revistatekopora.cure.edu.uy/index.php/reet/article/view/126>

Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista: ¿Hay alternativa?* Caja negra.

Garrido Castellano, C. (2017). "La elocuencia que su entrenamiento como artista plástico le permitía". Subalternidad, cultura e instituciones en *La mucama de Omicunlé* de Rita Indiana Hernández". *Hispanic Research Journal*, 18(4), 352-364. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14682737.2017.1337845>

Hui, Y. (2020). *Fragmentar el futuro: Ensayos sobre tecnodiversidad*. Caja negra.

Indiana, R. (2015). *La mucama de Omicunlé*. Periférica.

Lugo Aracena, V. C. (2018). "¿Qué coño es esto?": Exploración de identidad de género y de orientación sexual en *La mucama de Omicunlé*. [Tesis de Honor, Colby College] <https://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/893>

Martorell Campos, F. (2020). Nueve tesis introductorias sobre la distopía. *Quaderns de Filosofia*, 7(211-33). <https://turia.uv.es//index.php/qfilosofia/article/view/20287>

Mosquera, M. (2020). De matrices, híbridos y síntomas: ciencia ficción y realismo en tres novelas latinoamericanas contemporáneas. *Mitologías hoy*, 22, 281-296. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v22-mosquera>