



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, ISSN-0377-628X

Volumen 40 - Número 1

Enero - Junio 2014

**CAPITALISMO VORAZ Y CUERPOS ‘CONSUMIDOS’:
DISTOPÍA POSTNACIONAL Y GLOBALIZACIÓN
EN *FRAGMENTOS DE LA TIERRA PROMETIDA*, DE
FERNANDO CONTRERAS**

Dorde Cuvardic García



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada

CAPITALISMO VORAZ Y CUERPOS ‘CONSUMIDOS’: DISTOPÍA POSTNACIONAL Y GLOBALIZACIÓN EN *FRAGMENTOS DE LA TIERRA PROMETIDA*, DE FERNANDO CONTRERAS

VORACIOUS CAPITALISM AND “CONSUMED” BODIES: POST
NATIONAL DYSTOPIA AND GLOBALIZATION IN *FRAGMENTOS DE
LA TIERRA PROMETIDA* BY FERNANDO CONTRERAS

Dorde Cuvardic García

RESUMEN

Fragmentos de la tierra prometida, de Fernando Contreras-Castro (2012), nos ofrece una lectura alegórica del presente mediante la representación de un futuro distópico. Las prácticas del capitalismo global (la exclusión social; la explotación del inmigrante; la ‘consumición’ del trabajador; los efectos ‘perversos’ del desarrollo científico sobre el planeta, convertido en un gran basurero; la tecnología al servicio del control social...) quedan alegorizadas en cada una de las cápsulas narrativas –fragmentos de un mundo inquietante– de este ejemplo de *nanoliteratura* costarricense.

Palabras clave: Distopía, ciencia ficción, literatura costarricense, nanoliteratura, microrrelato.

ABSTRACT

Fragmentos de la tierra prometida by Fernando Contreras-Castro (2012), offers an allegorical reading of the present by presenting a dystopian future. Global capitalism practices (social exclusion; exploitation of immigrants; workers’ ‘consumption’; the ‘perverse’ effects of scientific development on the planet, turned into a giant dumping site; technology as a tool for social control...) are allegorized in each of the narrative capsules –fragments of an unsettling world– of this example of Costa Rican nano literature.

Key words: Dystopia, science fiction, Costa Rican literature, nano literature, micro story.

1. Introducción

La literatura costarricense cuenta en los primeros años del siglo XX con un respetable ejemplo de ciencia ficción, *La caída del águila* (1920), de Carlos Gagini, que sigue el esquema de las novelas de anticipación científica y de aventuras de Julio Verne¹. En las mismas coordenadas temporales, Haywood-Ferreira (2008, p. 355) sitúa los primeros ejemplos de la ciencia ficción en América Latina alrededor de 1875 y vincula sus inicios a la consolidación de los estados

Dr. Dorde Cuvardic García. Universidad de Costa Rica. Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Costa Rica.
Correo electrónico: dcuvardic@yahoo.es

Recepción: 12- 02- 2014
Aceptación: 15- 03- 2014

nacionales, el desarrollo económico y los avances científicos, procesos que contribuyen a la construcción de una visión utópica del futuro. En una dimensión más general, este tipo de explicación también es esgrimida por Isaac Asimov (1982, p. 14), quien relaciona el cambio social con la emergencia de la ciencia ficción². En otras palabras, para explicar el surgimiento y práctica de este género, problema de investigación que pertenece al ámbito de la historia de la literatura, se suelen ofrecer explicaciones genéticas fundamentadas en el grado de ‘desarrollo’ tecnológico y científico de los países, en términos ‘reales’ o aspiracionales (en suma, el grado de ingreso en la modernidad). Es decir, es común que la crítica vincule, en términos causales, el ‘triunfo’ de la Modernidad social y cultural y el surgimiento, tarde o temprano, del género de la ciencia ficción, tanto en su vertiente utópica como en la anti-utópica.

Al igual que en el resto de América Latina, en las últimas décadas ha surgido un importante corpus de ciencia ficción costarricense y, además, se ha iniciado el interés de la crítica literaria a la hora de diagnosticar su ‘estado de salud’, sus procedimientos genéricos y su orientación ideológica. Dentro de esta línea de investigación, nuestro objetivo es analizar un ejemplo de literatura distópica anticipatoria –uno de los subgéneros de la ciencia ficción– en la reciente literatura costarricense, *Fragmentos de la tierra prometida*, de Fernando Contreras-Castro (2012), que anteriormente había publicado un texto desde esta misma clave genérica, *Cantos de las guerras preventivas* (2006). Este último texto ya ha sido objeto de análisis por Alfaro-Vargas (2009). Este último crítico literario, si bien acierta al considerar que se trata de un texto *antiutópico* (lo que generalmente se conoce como *distopía*), creo que es equivocada su evaluación final de la novela, cuando la asume como un texto pequeño burgués que no ofrece ninguna propuesta o proyecto alternativo futuro (de sociedad, se sobreentiende). Alfaro-Vargas (2009) no toma en cuenta que la *distopía* postmoderna, frente a la moderna, adopta una denuncia social sin asumir explícitamente una intencionalidad correctiva ni propositiva. Conserva la denuncia del presente, por medio de la representación del futuro, pero no formula normas de conducta para que la sociedad se enderece o se eliminen situaciones consideradas ‘indeseables’.

Fragmentos de la tierra prometida se puede considerar, hasta cierto punto, como una secuela de *Cantos de las guerras preventivas*. En esta última, la Humanidad se avoca a una guerra devastadora que deja como saldo un mundo postapocalíptico. *Fragmentos de la tierra prometida*, en cambio, representa en su totalidad a una Humanidad ya instalada en el mundo distópico, al que se ha llegado a raíz de una crisis (implícitamente, política, económica y ecológica) de alcance planetario. En nuestro caso, enfocaremos el análisis en este último texto. Las dos preguntas de investigación que hemos planteado son las siguientes: ¿Qué tipo de distopía ofrece, en su contribución a la práctica de este subgénero? ¿Por qué se expresa desde la nanoliteratura?; en este último ámbito, ¿existe algún tipo de homología motivada entre el plano expresivo, la modalidad discursiva utilizada, la nano-literatura, y el contenido, la distopía?

2. El lugar de la ciencia ficción en la teoría y la crítica literaria

Para que la ciencia ficción haya ingresado por derecho propio en la teoría y en la crítica literaria han debido caer diversos prejuicios, más que todo aquellos relacionados con las supuestas cuotas de calidad literaria que, en principio, tendría la posibilidad de ofrecer este género. Incluso en el ámbito de la llamada paraliteratura o literatura de la cultura de masas, otros géneros han recibido mayor atención, como la novela serial, el melodrama o el folletín.

De aquellos críticos occidentales que no se han especializado en la ciencia ficción, sino que han reflexionado coyunturalmente sobre este género, algunos han emitido comentarios positivos, como ocurre con Borges (1998) en su reseña-prólogo de la primera edición traducida al español de *Crónicas marcianas*, de Ray Bradbury, o mientras que otros han ofrecido evaluaciones negativas, como ocurre con Umberto Eco (1993) en *Apocalípticos e Integrados*, quien considera esta última novela como ejemplo de sentimentalismo *kitsch*, o con Susan Sontag (2007), que reduce la ciencia ficción a un conjunto predecible de tópicos en su ensayo “La imaginación del desastre”, incorporado en la colección *Contra la interpretación* (1965)³. En el marco de la crítica occidental, y con la salvedad de las editoriales y la crítica periodística, las dos restantes instituciones que se encargan de formar, consolidar y consagrar el canon literario (a saber, la crítica académica y el sistema educativo), han evitado tradicionalmente analizar o discutir sobre este género⁴.

Por su parte, aunque la teoría literaria ya se ocupó de definir la literatura fantástica en el mismo momento de su eclosión, no lo hizo con la misma asiduidad con el género de la ciencia ficción. Este último, sin embargo, no sólo disfrutó de una amplia popularidad a partir de la segunda mitad del siglo XIX, el siglo de las innovaciones científicas, sino que también dio el salto rápidamente –ya desde el llamado cine primitivo– de la literatura al cine⁵. Previamente, en todo caso, la legitimación implícita de la ciencia ficción en el marco de la teoría literaria ya se encuentra planteada ontológicamente cuando Aristóteles (2002), en el Capítulo XXV de su *Poética*, considera que se debe preferir en la ficción lo *verosímil o convincente imposible* a lo *inverosímil verdadero*. Cuando pensamos en algún género narrativo que cumpla con este presupuesto, tomando como punto de referencia el estado vigente en el que se encuentra el desarrollo tecnológico, el primero que nos viene a la mente es la ciencia ficción: es imposible que existan en la actualidad los autos voladores, pero una novela hará totalmente verosímil su existencia en el futuro posible representado en el relato literario⁶ (por ejemplo, al explicar su funcionamiento).

3. ***Fragmentos de la tierra prometida: distopía postnacional de los procesos globalizadores desde el formato de la nanonarrativa***

La nanonarrativa es el formato discursivo que adopta esta distopía de Contreras-Castro (2012). No es exactamente una compilación de cuentos independientes, sino la representación fragmentaria, en capítulos muy cortos, de un mundo postapocalíptico. La enunciación procede del punto de vista enunciativo de una de sus víctimas, un individuo integrado en un grupo nómada que sobrevive en un mundo hostil surgido de una crisis de incalculables consecuencias ambientales y económicas (alusión velada a la financiera del 2008 y a las predicciones científicas sobre el cambio climático). Esta voz relata a veces las actividades de su propio grupo, el de los nómadas, aunque en otras ocasiones se encarga de narrar las acciones de un grupo rival, los sedentarios, así como las decisiones tomadas por los sujetos privilegiados de la llamada ‘zona protegida’. Finalmente, en otros nanocapítulos realiza una evaluación subjetiva de ciertas áreas de la experiencia cotidiana del mundo distópico en el que vive.

El texto de Contreras-Castro nos ofrece un pequeño germen de reflexiones teóricas sobre el perfil discursivo de la nanoliteratura⁷ en el llamado “Proemio”, firmado por “El autor”. El microrrelato, se declara en este proemio, “[e]s una semilla. No hay ni un antes ni un después; antes y después están en el microrrelato” (Contreras-Castro, 2012, p. 11)⁸. Se

pretende indicar con este enunciado que uno de los propósitos de la mencionada modalidad discursiva radica en incentivar al máximo, en el lector, la interpretación del discurso implícito o no expresado. Asimismo, uno de los nanocapítulos finales, titulado “Augusto M.”, es un homenaje, en clave distópica, de uno de los cuentos cortos más famosos del mundo, escrito por el autor guatemalteco Augusto Monterroso: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (Monterroso, 1990, p. 71). En el texto de Contreras-Castro (2012, p. 101) queda reescrito de la siguiente manera: “Despertar es uno de los riesgos más grandes que se puede correr”.

Fragmentos de la tierra prometida es ciencia ficción porque representa las consecuencias que la razón instrumental tecnológico-científica, aliada al proyecto capitalista empresarial transnacional, ha provocado en un futuro más o menos previsible. La teoría de los mundos posibles nos permite, ontológicamente, precisar las diferencias de grado –racionalmente explicadas– entre el mundo futuro ofrecido en la ciencia ficción anticipatoria y el mundo empírico del autor⁹. En el caso que nos ocupa, encontramos un grado alto de semejanza entre ambos mundos: la ficción representa un hipotético futuro cercano. A su vez, el texto de Contreras-Castro (2012) es una distopía¹⁰ porque las consecuencias provocadas por la crisis de la razón instrumental han sido nefastas para los habitantes del planeta. Los títulos de tres de los microcapítulos (“George O.”; “Blade Runner”; “F 451”) de *Fragmentos de la tierra prometida* suponen sendos homenajes a tres conocidos relatos del subgénero distópico. Además la voz irónica destaca en diversos nanocapítulos las paradójicas consecuencias de la modernidad utópica. No es una distopía de tono satírico, caracterizada por la desmesura y la hipérbole¹¹, sino que utiliza el desengaño de la ironía

Recordemos que la ciencia ficción generalmente acentúa los conflictos internos de las sociedades industriales (Capanna, 1976, p. 10). Pero este género también permite relatar, desde una intencionalidad alegórica, las conflictivas relaciones neocoloniales existentes entre las llamadas metrópolis o centros imperiales y los llamados ‘países periféricos’, sobre los que se aplican políticas intervencionistas. En este sentido, *Fragmentos de la tierra prometida*, al igual que muchas otras, es una *distopía anticipatoria*, en la que se denuncian las presentes y futuras consecuencias ‘perversas’ de la modernidad, entre ellas, las producidas por las relaciones neocoloniales. Ríos-Quesada (2012) llama la atención sobre el hecho de que la ciencia ficción se iniciara en Costa Rica desde posiciones antiimperialistas con *El problema* (1992 [1899]), del guatemalteco Máximo Soto-Hall, y *La caída del águila* (1984 [1920]), de Carlos Gagini, en el marco del intervencionismo estadounidense, en alza desde finales del siglo XIX. Y siguiendo esta asociación, es interesante comprobar que, un siglo después, con las dos distopías anticipatorias de Fernando Contreras, el posicionamiento ideológico de la ciencia ficción costarricense es similar al ofrecido por las novelas de Soto-Hall y Gagini, ya no dirigido contra una superpotencia nacional por una intelectualidad de signo arielista, sino contra un poder más difuso, el capitalismo transnacional del siglo XXI, altamente militarizado, desde las consecuencias que ha provocado a nivel planetario.

Se ofrece en el texto de Contreras-Castro (2012) una homología entre la estructura utilizada, los microrrelatos o microrreflexiones en primera persona de los nanocapítulos, y la representación postmoderna distópica del mundo. Frente a la propuesta de *Fragmentos de la tierra prometida*, muchos ejemplos tradicionales de este subgénero conservan una estructura narrativa conflictiva (desde la aristotélica exposición, nudo y desenlace) porque conservan una teleología finalmente utópica, típica de la modernidad: un grupo de personajes (insurgentes, resistentes, etc.) busca invertir la injusticia mediante el enfrentamiento con un poder autoritario. Se intenta, en estos casos, restablecer las metas de la modernidad. Estos grupos contestatarios

representan una alternativa redentora a un omnímodo poder político y económico, como sucede con la comunidad –ya no sociedad– de la novela *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury (1953). Asimismo, en *La caída del águila* (1984 [1920]), Roberto Mora y su grupo de apoyo imitan (la *mimicry* de Bhabha) o adoptan la cultura tecno-científica anglosajona al servicio de los valores del americanismo arielista, con el propósito de vencer al gigante del Norte (Ríos-Quesada, 2012). Se necesita una estructura narrativa teleológicamente orientada, la desarrollada por la novela occidental, para ofrecer estas historias de redención grupal o colectiva.

Por el contrario, en *Fragmentos de la tierra prometida*, que podemos considerar como representativa de la ética relativista postmoderna, no hay esperanza de redención: se vive en un mundo fracturado por una crisis irreversible. Sus sobrevivientes ya no pueden soñar con la posibilidad o promesa de un mundo solidario: sólo restan las reflexiones, lúcidas, irónicas y fragmentarias, del narrador. Se vive en el aquí y ahora: lo nómadas no cuentan con una visión teleológica de su existencia. De ahí que se justifique el uso de la nanoliteratura –caracterizada por la exposición de situaciones singulares sin vínculos causales y por reflexiones subjetivas–. Se evita, en consecuencia, el relato de un conflicto colectivo con exposición, nudo y desenlace. Sánchez (2009, p. 147) interpreta la nanoliteratura, como discurso fractal, como sinécdoque. Es decir, cada parte representa al todo. Creo que desde esta función discursiva, el relato como sinécdoque, se pueden entender los distintos nanocapítulos de *Fragmentos de la tierra prometida*, que condensan semánticamente la estructura fragmentada de un mundo distópico postapocalíptico donde sólo impera el lamento por la pérdida de las esperanzas utópicas y la amargura de la sobrevivencia cotidiana.

El título, *Fragmentos de la tierra prometida*, es un caso de ironía verbal o antífrasis¹². Se muestra, pretendidamente, como la ‘carta de presentación’ o el ‘programador de lectura’ de una supuesta utopía, aunque ya nos ofrece un marcador disonante, paradójico: ‘fragmentos’. La tierra prometida se ha derrumbado y solo quedan fragmentos de ella. Las distopías literarias ofrecen, con cierta regularidad, estos títulos irónicos: juegan con –y se burlan de– la creencia ‘ciega’ de la modernidad hacia el desarrollo científico y tecnológico, asumido como el medio más pertinente para obtener la consecución, a mediano plazo, de la utopía social, entendida como el estado de felicidad de la colectividad y de cada uno de sus integrantes. El más conocido de los títulos irónicos en las distopías es la novela *Un mundo feliz*, *Brave New World*, de Aldous Huxley (1932). Si recuperamos la obra de Contreras-Castro, observaremos que el sintagma ‘tierra prometida’ remite al concepto de una utopía religiosa que, en todo caso, ha sido apropiada por la modernidad secularizada, en particular por el discurso eufórico publicitario de la sociedad consumista, en ‘eslóganes’ del tipo “Compre un apartamento en los condominios X, cerca del Mall Y. Su nueva tierra prometida”. Y la sociedad consumista es uno de los mayores objetivos de la crítica planteada en la nanoficción de Contreras-Castro.

La lectura alegórica de *Fragmentos de la tierra prometida* es incentivada por el autor implícito en el primer fragmento, titulado, precisamente, “Alegoría”, que permite universalizar la denuncia de la explotación neocolonial: “El Oráculo es un espejo: El marco es el pasado, el vidrio invisible es el futuro, y el presente es esa superficie refractaria donde se mira el consultante. El Oráculo es marco, fondo y vidrio al mismo tiempo” (Contreras-Castro, 2012, p. 15). *Fragmentos de la tierra prometida*, el libro como tal, es el Oráculo; el lector/la lectora, su consultante, y el texto ofrecido, una alusión a los problemas de la sociedad contemporánea en la que viven el autor y los lectores (2012, año en el que se publicó este texto). En este *nanocapítulo* inicial, especie de prólogo, se propone el mundo posible ficcional como una anticipación, condición que, en suma, no sólo caracteriza a las distopías, sino también al arte de la adivinación, al oráculo.

La anticipación ofrecida por Contreras-Castro (2012) se encuentra muy cercana al mundo actual, con el que comparte situaciones semejantes, como la exclusión y la polarización social. Como destaca López-Keller (1991, p. 15), la distopía se caracteriza por “la denuncia de los posibles o hipotéticos desarrollos perniciosos de la sociedad actual. En este sentido está mucho más anclada en el presente que las utopías clásicas; [...] deduce un mundo futuro de pesadilla a partir de la extrapolación de realidades presentes”. La ciencia ficción distópica es un subgénero que incentiva la lectura alegórica anticipatoria, focalizada sobre los problemas que enfrentan las sociedades contemporáneas. La modernidad tecnológica y la globalización son dos de los más importantes centros de atención del discurso filosófico, sociológico, literario y cinematográfico de las últimas décadas, y desde estas claves han sido leídas alegóricamente muchas distopías (es el caso de la ‘amenaza soviética’, subtexto de las películas de invasión de extraterrestres del cine norteamericano de los años cincuenta, o el miedo ante el poder destructivo de las armas atómicas, subtexto de las películas japonesas de monstruos). La calidad de la ciencia ficción ha sido certificada por los críticos literarios a partir de su capacidad para exponer preguntas o soluciones a los problemas tecnológicos y sociales contemporáneos¹³.

Fragmentos de la tierra prometida no sólo propone una distopía social, un mundo dominado por la segregación y la exclusión, sino también una distopía ecológica¹⁴. El capítulo “Geopolíticamente correctos” nos habla de la inundación de las zonas costeras, como consecuencia del deshielo de los polos; “Los cantos perdidos”, de la desaparición de las ballenas; “Ricardo III”, del ocultamiento perpetuo del sol; “Casa tomada”, alusión al cuento de Cortázar, de los sobrevivientes que han abandonado las inhóspitas ciudades para convertirse en nómadas; “Koan”, de la desaparición del último iceberg; “Mitos de las gentes de los mares del Norte”, de los océanos que se encuentran ocultos por una inmensa capa de petróleo; y en “La incómoda verdad de Pero-Gruyo”, la voz del nómada agradece, irónicamente, a Al Gore por ‘nombrar’ y ‘descubrir’ una devastación ecológica que, en realidad, ya conocíamos. Contreras-Castro (1993) ya había relacionado devastación ecológica y exclusión social en *Única mirando al mar*, un relato también cargado de tintes alegóricos, como ocurre también con *Fragmentos de la tierra prometida*, pero sin la lectura distópica anticipatoria de este último. Es un Oráculo que vaticina una realidad próxima ineludible desde las prácticas actuales de la sociedad capitalista y consumista.

Pero no todos los capítulos narran un mundo posterior a la crisis mencionada en la ficción: algunos parecen asumir una temporalidad presente, que hemos de situar en el 2012, año de publicación del texto de Contreras-Castro. Con la alternancia constante entre capítulos de temporalidad presente y anticipatoria, se establece una equiparación –sin solución de continuidad– entre las injusticias sociales del mundo contemporáneo y las predicciones distópicas. Bastantes nanocapítulos exhiben desigualdades del mundo globalizado actual: “Nuestra Visión, Nuestra Misión” denuncia el despido sin responsabilidad patronal; “Del libre albedrío”, los sembradíos de maíz para biocombustible; “Crimen y castigo”, el trabajo infantil; “¡De nuestros enemigos, líbranos señor!”, el militarismo; “Martí-llazo”, el ejercicio arbitrario del poder político; “Sueño sin mariposa”, la esclavitud del trabajo en las maquilas; y “Cirugía a corazón abierto”, los ‘accidentes’ laborales. Otros nanocapítulos denuncian la explotación de los países pobres tras los supuestos objetivos humanitarios de los Estados metropolitanos. Así, en “Un mundo feliz”, los helicópteros militares arrojan piedras de crack dentro de los paquetes de ayuda humanitaria; y en “Orbis terrarum”, los países ricos se amurallan y excluyen de la riqueza a los embargados países pobres.

En otros nanocapítulos, si bien la ficción se sitúa en el futuro, la explotación laboral expuesta es una proyección de las prácticas actuales del capitalismo transnacional. Es el caso de la inmigración centroamericana en “De Puebla a Panamá”: las ‘zonas protegidas’, necesitadas de mano de obra, captan trabajadores de los grupos de nómadas. En “Migrantes”, se relata el reclutamiento de una muchacha para que realice trabajos domésticos en la zona mencionada. En “No mames güey” se denuncia el lenguaje eufemístico de un capitalismo ‘voraz’ que maquilla la consumición del cuerpo del trabajador: la ‘esclavitud por deudas’ queda atenuada lingüísticamente al quedar sustituida por la llamada ‘restricción de salida de trabajadores con deudas pendientes’ (Contreras-Castro, 2012, p. 29). Los ‘privilegiados’ habitantes de la ‘zona protegida’ monopolizan los escasos recursos disponibles, y sólo ingresan a ella los nómadas como mano de obra esclava.

Como vemos, tanto los capítulos dedicados a la crítica del capitalismo de inicios del siglo XXI como los centrados en la distopía de un futuro cercano aluden a las prácticas actuales del capitalismo transnacional, orientadas hacia la ‘consumición’ del cuerpo del obrero. Algunas de las metáforas clásicas del discurso marxista han aludido a las consecuencias de estas prácticas en los trabajadores. Marx (1976) ya planteó en el capítulo VIII de *El capital* la imagen del ‘capital’ como un vampiro que succiona el trabajo del obrero, al expresar que “no tiene más que un instinto vital, el instinto de valorizarse, de hacer plusvalía, de chupar con su parte constante –los medios de producción– la mayor masa posible de plus-trabajo. El capital es trabajo muerto que sólo se reanima vampirescamente, chupando trabajo vivo, y que vive tanto más cuanto más chupa de ello” (Marx, 1976, p. 253). En el mismo encuadre metafórico, ‘el capitalismo caníbal, devorador’, en la película *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), queda metaforizado por Moloch –en alusión al dios fenicio–, la máquina que se traga y devora las filas interminables de obreros. Además, el capitalismo no sólo explota al cuerpo vivo, sino también al muerto. En el nanocapítulo “El jardinero fiel” se alegoriza la voracidad del capitalismo actual desde la compra de cadáveres y cuerpos vivos para experimentos farmacéuticos que tendrán lugar en las ‘zonas protegidas’. Las fantasías góticas del capitalismo global designan, en última instancia, realidades demostradas.

En *Fragmentos de la tierra prometida*, la división social entre los ricos, aquellos que viven en la llamada ‘zona protegida’, y aquellos que son excluidos de ella, es uno de los procesos que la crisis ha polarizado. Frente a las distopías en las que un férreo Estado-nación controla al conjunto de la población (la novela *1984* [1949], por ejemplo), el texto de Contreras-Castro participa de aquellas que organizan espacialmente la segregación en dos grandes grupos. El espacio es dicotómico, atributo clásico de este subgénero: una frontera custodiada por guardianes humanos o tecnológicos impiden o restringen el paso hacia la zona opulenta. Por una parte, existe el espacio protegido de una casta de privilegiados; por otra, el espacio paupérrimo en el que vive una masa –no cabe otra palabra– de desheredados que sobreviven en un mundo en el que impera la devastación ecológica. Muchísimas películas de ciencia-ficción distópicas se organizan a partir de esta organización zonal de la segregación social. En el filme *Zardoz* (1974), de John Boorman, una casta de privilegiados vive indolentemente en el llamado Vórtex, mientras que en la película *In Time* (2011), de Andrew Niccol, que recrea un mundo donde el tiempo de vida de los individuos se compra y se vende como una mercancía, cada grupo social vive en una zona segregada de las demás. El acceso de una zona a otra se realiza mediante el cobro de peajes. A la zona más rica, New Greenwich, se llega mediante el pago de un peaje de precio elevado: así se asegura la exclusividad del ingreso.

Un tema constante de las distopías sociales es el asesinato de grandes sectores de la población¹⁵. Películas como *La fuga de Logan* (1976), *La isla* (2005) o la ya mencionada *In time*, nos ofrecen sociedades que someten a sus ciudadanos a prácticas sistemáticas –en algunos casos, evidentes, en otros, solapadas– de aniquilamiento, por lo general como recurso de control demográfico ante la escasez de recursos. *Fragmentos de la tierra prometida* le da una clara orientación antiimperialista a este tema, en su alusión alegórica a las prácticas depredadoras del capitalismo actual.

El lugar enunciativo está ocupado, en la mayor parte de los nanocapítulos, por una voz anónima individual que representa el punto de vista de un grupo nómada en constante búsqueda de comida. El sujeto enunciativo siempre emplea el ‘nosotros grupal’. Esta voz no sólo considera como ‘otredad’ a los ricos de la ‘zona protegida’, sino a los grupos sedentarios que, en el claro de los bosques, intentan cultivar la tierra. Es una voz lúcida, consciente de la lucha por la sobrevivencia que domina entre los mismos nómadas y de la estupidez que imperó en la Humanidad antes de la eclosión de la crisis. Utiliza dos procedimientos de la intencionalidad irónica: la antífrasis y la paradoja. En “Haz el bien sin mirar a quién”, declara sentirse conmovido ante el hecho de que, entre los millones de pobres que provocó la crisis, por los menos han podido salvarse unos cuantos banqueros de la quiebra. En inversión irónica, esta voz nos muestra las nuevas utilidades que los objetos adquieren en el mundo distópico, frente al uso que recibían antes de la crisis; así, en “La catedral”, este edificio en ruinas se convierte en una zona de juego para los niños; en “El mejor amigo del perro”, las llantas sirven para asar perros; en “451 F”, la biblioteca privada que un grupo de nómadas encuentra en una casa abandonada sirve como combustible de la hoguera que les calentará; en “Dialéctica de la ilustración”, los títulos de propiedad y los títulos universitarios son los últimos papeles que los abuelos aportan para que el grupo se caliente en una fría madrugada; en “Hombre precavido”, se relata la historia de un hombre que sobrevivió hasta dos días después de la crisis al engullir, como alimento, los billetes de su propia caja fuerte. En el mundo distópico quedan trastocadas, en consecuencia, las jerarquías de valores.

La economía de escasez provocada por la crisis desencadena además una lucha a muerte entre los mismos sobrevivientes del mundo devastado, fuera de los límites de las ‘zonas protegidas’. En las distopías postapocalípticas, se representa la ley del más fuerte, la ausencia de cualquier lazo solidario comunal y el predominio de relaciones depredadoras con el entorno natural. Así, en “Los pájaros”, alusión a la película de Hitchcock (1963), el grupo humano y las gaviotas se atacan mutuamente para saciar su hambre. En “Hombre, hombre del hombre”, los sobrevivientes andrajosos –que al mismo tiempo deben velar por los ataques de los militares de las ‘zonas protegidas’– se asaltan entre sí. La voz enunciativa del nómada confiesa en “Del libre comercio” que se matan los unos a los otros con las armas obtenidas mediante canje. Además, el hambre es permanente entre los nómadas, como en “Receta para una mermelada de hormiga” o en “Paleolítico posterior”.

En mundo que sólo alberga rastros dispersos de la existencia anterior a la crisis, esta última se recuerda con nostalgia. Como estrategias orientadas a la preservación de la imagen idílica preapocalíptica, los nómadas elaboran simulacros: la utopía se encuentra, paradójicamente, en el pasado. Es la huida del aquí y ahora sin esperanza. En “Luna rupestre”, el anciano que muestra un libro de fotografías a los nómadas es el único que guarda la memoria de la luna (permanentemente oculta). En “Arqueología del saber”, el ‘nosotros grupal’ de los nómadas busca preservar las antiguas canciones; en “Como cuando parpadeaban las luces a lo lejos”, la voz enunciativa extraña las comodidades del mundo tecnológico anterior a la

crisis, su licor y sus drogas; en “You may say I’m a dreamer”, desde el presente de lluvia permanente, la voz enunciativa imagina con su amada un día asoleado en una playa nudista; y en “Orgánico certificado”, el abuelo huele largo rato el olor que despiden un café que ya no se produce ni consume. Frente a las esperanzas redentoras de los grupos opositores a los gobiernos dictatoriales de las distopías tradicionales, el ser humano, en el texto apocalíptico de Contreras-Castro, sólo cuenta con una última expectativa: la preservación idealizada de un mundo anterior a la crisis que ya nunca regresará.

4. Conclusiones

Es interesante comprobar cómo la literatura de ciencia-ficción nace en Costa Rica desde una intencionalidad antiimperialista, y cerca de un siglo después se sigue esta toma de posición ideológica en *Fragmentos de la tierra prometida*. En este caso ya no se trata de un arielismo crítico con el imperialismo estadounidense, sino de un discurso de denuncia contracolonial del poder del capitalismo transnacional y sus consecuencias sociales y ecológicas en los países del Tercer Mundo, denominación –esta última– que todavía conserva su valor heurístico.

Es un ejemplo de literatura postnacional, en el sentido de que el mundo representado no ofrece problemáticas relacionadas con la ‘supuesta’ singularidad de la identidad y la nacionalidad costarricense. En cambio, sí podemos afirmar que alegoriza la polarización geopolítica a nivel mundial, en cuyo marco Latinoamérica ocupa un papel subalterno. Es fácil asumir a los nómadas de la distopía de Contreras-Castro como expresión de los grupos excluidos de muchas naciones del llamado Tercer Mundo. Esta distopía alegoriza situaciones contemporáneas provocadas por la crisis económica, social y ambiental del capitalismo.

El mundo postapocalíptico ofrecido es, además, post-utópico: las únicas relaciones que imperan son las de la sobrevivencia. Los nómadas no se organizan para luchar contra la ‘zona protegida’ opresora o para organizarse en un sistema social alternativo justo. No tienen el propósito redentor de recuperarse de la crisis. Solo cabe el lamento irónico, amargo, ante una pesadilla que se ha convertido en una perpetua realidad.

Notas

1. Esta novela ha sido ampliamente estudiada en las dos últimas décadas (véase Ríos-Quesada, 2012 y Sanabria-Sing, 1998, 1999).
2. Asimov (1982, p. 14) considera, tomando a Occidente como un todo, que la ciencia ficción difícilmente podría existir “antes de que el concepto de cambio social a través de alteraciones en el nivel de la ciencia y la tecnología hubiese alcanzado un grado de desarrollo suficiente.”
3. Susan Sontag (2007, p. 269), en el ensayo “La imaginación del desastre” (1965) valora negativamente la literatura y el cine de ciencia ficción por ofrecer una forma narrativa predecible, como la del *western*, y por orientarse excesivamente hacia la promoción de un mensaje moralista. Esta conocida ensayista escribe a mediados de los años 60, y en esta época las narraciones se ocupaban de anticipaciones en las que la Tierra se encontraba amenazada por fuerzas científicas o extraterrestres incontroladas. En otras palabras, la ciencia ficción estaba estrechamente ligada a la imaginería del desastre. Esta ensayista norteamericana, que en ensayos tan conocidos como “Contra la interpretación” o “Sobre el estilo” se posiciona claramente en contra de la importancia tan desmedida que ha tenido la interpretación o la lectura alegórica moral en Occidente y a favor de la apreciación estética de la obra de arte como una experiencia única –en una línea semejante, sino idéntica, a la manejada por Benedetto Croce en su *Estética*–, en cambio, cuando se ocupa de analizar y evaluar el género de la ciencia ficción en “La imaginación del desastre”, lo hace desde la interpretación alegórica. Este tipo de apreciación se desprende de conclusiones como la siguiente:

“Las películas de ciencia ficción son marcadamente moralistas. El mensaje característico se refiere al uso adecuado, o humano, de la ciencia contra su uso demente, obsesivo” (Sontag, 2007, p. 277). Es diferente el caso de Borges, quien valora positivamente la ciencia ficción de Ray Bradbury precisamente por la lectura alegórica [aunque utiliza el término ‘simbólico’] que las *Crónicas marcianas* incentivan: “Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica; hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor, para transmitir las, recurra a lo «fantástico» o a lo «real» [...] Bradbury ha puesto sus largos domingos vacíos, su tedio americano, su soledad, como los puso Sinclair Lewis en *Main Street*.” (en cursiva en el original) (Borges, 1998, pp. 34-35). Por su parte, Umberto Eco (1993, p. 134), en *Apocalípticos e integrados*, al evaluar a Bradbury y señalar que, con un lenguaje lírico, presta una pátina artística a sus historias fantástico-científicas, considera al autor norteamericano como un autor *kitsch*, como un autor que incentiva premeditadamente un efecto sentimental en el público lector. En resumen, Sontag y Eco, críticos culturales que, en el debate entre los *apocalípticos e integrados* se posicionan generalmente a favor de los géneros populares, no dejan de asumir cierto aristocratismo, procedente de la cultura de élite, en su valoración de la ciencia ficción.

4. Si consideramos el resto del mundo hispanohablante, sólo desde los años 70 han aparecido libros y artículos sobre historiografía, crítica y teoría de los géneros centrados en la ciencia ficción. En América Latina se aprecian los esfuerzos de Rachel Haywood-Ferreira (2008 y 2011), quien ha diagnosticado la eclosión de la ciencia ficción latinoamericana desde los años ochenta. Por su parte, relevante en España es la labor de Fernando Ángel Moreno, quien, además de preparar *Prospectivas: Antología del cuento de ciencia ficción española actual*, ha publicado una *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*, en el 2010. Asimismo, desde la historiografía también ha dedicado Moreno a estudiar este género, en sus “Notas para una historia de la ciencia ficción en España”; en este último artículo, plantea que las preocupaciones temáticas de las primeras novelas españolas del género fueron los viajes, los sistemas políticos alternativos y la fascinación por la ciencia (2007, p. 127).
5. Así, por ejemplo, entre la publicación de la novela de Julio Verne *De la tierra a la luna* (1865), y el cortometraje de Meliés, en 1902, transcurren 37 años. Para el cine primitivo, son adaptaciones de textos literarios populares de la cultura de masas de la época que todavía no se habían convertido en textos canónicos. Por su parte, entre la publicación de *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869-70) y su adaptación cinematográfica en 1916 median 46 años.
6. Aristóteles maneja una definición de lo verosímil como aquel acontecimiento que es prototípico de la conducta humana, que responde a la norma, concerniente a lo que el ser humano espera de los demás y de la realidad social y natural, y también a aquel acontecimiento causalmente explicado, justificado. Esta segunda faceta de la verosimilitud, la necesidad o causalidad, es la que se moviliza en la estructura narrativa de la ciencia ficción. En este tipo de novelas, el funcionamiento de una nave intergaláctica o de un auto volador se nos explica de tal forma que su posible existencia, ya no en el presente, sino en un futuro próximo, queda totalmente aceptada por el lector.
7. Entre la numerosa bibliografía que se ha publicado en los últimos años sobre nanoliteratura podemos mencionar el especial de la revista *Iberoamericana*, con contribuciones de Ette (2009), Lagmanovich (2009) o Sánchez (2009).
8. A partir de este momento, toda cita procede de la siguiente edición: Contreras-Castro, F. (2012). *Fragmentos de la tierra prometida*. San José: Editorial Legado.
9. Si nos acercamos a las definiciones autorizadas, podemos apreciar, en primera instancia, que Isaac Asimov, uno de sus más reconocidos autores, proporciona una que se caracteriza por su imprecisión. Después de reunir la ciencia ficción y la literatura fantástica bajo la rúbrica de la ‘ficción surrealista’, sin ocuparse de definir este último término, y de señalar que ambos géneros se ocupan de contextos sociales que no existen ni han existido en el pasado, señala que en la ciencia ficción el fondo surreal de los acontecimientos representados se deriva del mundo en el que vivimos, a partir de los cambios científicos y tecnológicos, mientras que en la literatura fantástica el ambiente surreal derivado del mundo empírico no es provocado por la ciencia y la tecnología (Asimov, 1982, pp. 13-14). De alguna manera, se identifica en esta definición un prerrequisito de la ciencia ficción, el de la distancia ontológica entre el mundo ficcional y el mundo real, distancia racionalmente explicada, con lo que excluimos los mundos paradójicos de la literatura fantástica: la explicación racional del mundo representado se encuentra reñido con las modalidades del llamado relato *paradójico* (la más sobresaliente de ellas, la *metalepsis*).

10. Importantes reflexiones políticas sobre la distopía se plantean en: Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
11. Un ejemplo de distopía satírica en el cine es *Brazil* (1985), de Terry Gilliam.
12. Lugares 'periféricos' como los títulos pueden mostrar la intencionalidad irónica del autor (Schoentjes, 2003, p. 150).
13. No ha ocurrido así con la crítica cinematográfica, que ha valorado positivamente su estudio desde hace tiempo.
14. Esta problemática es típica de las distopías contemporáneas Véase, como ejemplo, Araya-Grandón, J.G. (2010). Distopía y devastación ecológica en 2010: Chile en llamas (1998), de Darío Oses. *Acta Literaria*. 40 (1), 29-44.
15. Es el caso de *La fuga de Logan*, novela en cuyo mundo los seres humanos viven hasta los 21 años.

Bibliografía

- Alfaro-Vargas, R. (2009). Crítica a la acritica en *Cantos de las guerras preventivas*, de Fernando Contreras. *Letras*. 45 (1), 157-170.
- Araya-Grandón, J.G. (2010). Distopía y devastación ecológica en 2010: Chile en llamas (1998), de Darío Oses. *Acta Literaria*. 40 (1), 29-44.
- Aristóteles. (2002). *Poética*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Asimov, I. (1982). *Sobre la ciencia ficción*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Ballard *et ál.* (1976). *Ciencia ficción, la otra respuesta al destino del hombre*. Buenos Aires: Timerman editores.
- Borges, J.L. (1998). *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Capanna, P. (1976). Ciencia ficción: ¿para qué? Por Ballard *et ál.* *Ciencia ficción, la otra respuesta al destino del hombre*. (9-13). Buenos Aires: Timerman editores.
- Contreras-Castro, F. (2006). *Cantos de las guerras preventivas*. San José: Ediciones Farben.
- Contreras-Castro, F. (2012). *Fragmentos de la tierra prometida*. San José: Editorial Legado.
- Eco, U. (1993). *Apocalípticos e integrados*. (11^{ma} ed.). Barcelona: Editorial Lumen.
- Ette, O. (2009). Perspectivas de la nanofilología. *Iberoamericana*. 36 (1), 109-125.
- Gagini, C. (1984 [1920]). *La caída del águila*. (3^{era} ed.). San José: Editorial Costa Rica.
- Haywood-Ferreira, R. (2008). Back to the Future: The Expanding Field of Latin-American Science Fiction. *Hispania*. 91 (2), 352-362.
- Haywood-Ferreira, R. (2011). *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.
- Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.
- Lagmanovich, D. (2009). El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones. *Iberoamericana*. 36 (1), 85-95.
- López-Keller, E. (1991). Distopía: otro final de la utopía. *Reis*. (55), 11-23.
- Marx, K. (1976). *El capital. Crítica de la economía política. Libro I. El proceso de producción del capital*. Barcelona: Grijalbo.

- Monterroso, A. (1990). *Obras completas y otros cuentos*. México: Ediciones Era.
- Moreno, F.Á. (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- Moreno, F.Á. (2007). Notas para una historia de la ciencia ficción en España. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. (27), 125-138.
- Moreno, F.Á. (Ed.). (2012). *Prospectivas: Antología del cuento de ciencia ficción española actual*. Madrid: Salto de Página.
- Ríos-Quesada, V. (2012). Releyendo *La caída del águila* de Carlos Gagini: la mediación científica y la nostalgia de una novela antiimperialista de ciencia-ficción. *Istmo. Revista virtual de Estudios Centroamericanos*. (23), 1-28. <http://istmo.denison.edu> [Consulta: 28 de agosto de 2013]
- Sanabria-Sing, C. (1998). De la identidad nacional a la global en *La caída del águila* y *Parque Jurásico*. *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*. 24 (2), 43-59.
- Sanabria-Sing, C. (1999). Globalización y hegemonía ideológica en *La caída del águila* y *Parque Jurásico*. *Revista Comunicación (Instituto Tecnológico de Costa Rica)*. 11 (1), 5-14.
- Sánchez, I. (2009). Nanofilología. Miniaturización fractal. *Iberoamericana*. 36 (1), 143-152.
- Schoentjes, P. (2003). *La poética de la ironía*. Madrid: Cátedra.
- Sontag, S. (2007). La imaginación del desastre. En *Contra la interpretación*. (274-295). Madrid: Editorial DeBolsillo.
- Soto-Hall, M. (1992[1899]). *El problema*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Filmografía

- Bay, M. (Productor y Director). (2005). *The Island* [Película]. Estados Unidos, Dream Works Pictures, Warner Bros.
- Boorman, J. (Productor y Director). (1974). *Zardoz* [Película]. Estados Unidos, John Boorman Productions.
- David, S. (Productor) y Anderson, M. (Director). (1976). *Logan's run* [Película]. Estados Unidos, Metro Goldwyn Mayer.
- Newman, E. (Productor) y Niccol, A. (Director). (2011). *In Time* [Película]. Estados Unidos, Regency Enterprises, New Regency Pictures, Strike Entertainment.