Nuevas Poligrafías.
Revista de Teoría Literaria
y Literatura Comparada

Futuros peligrosos, de Elia Barceló: violencias del mañana en clave transmedial

Elia Barceló's Dangerous Futures: Violence of Tomorrow in a Transmedia Key

Pardo Fernández, Rodrigo

Rodrigo Pardo Fernández
rodrigo.pardo@umich.mx
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México

Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada
Universidad Nacional Autónoma de México, México
ISSN-e: 2954-4076
Periodicidad: Semestral
núm. 8, 2023
evista.poligrafias@filos.unam.mx

Recepción: 15 Febrero 2023
Aprobación: 10 Julio 2023

URL: http://portal.amelica.org/ameli/journal/789/7894516006/

DOI: https://doi.org/10.22201/ffyl.29544076.2023.8.1913

Resumen: El libro de relatos *Futuros peligrosos* (2008) de la escritora española Elia Barceló y su versión del mismo año en cómic, en el que colaboran Jordi Farga como escritor y Luis Miguez Ybarz como ilustrador, formulan una propuesta de copresencia textual, contenidos compartidos y, al cabo, cierta autonomía significativa; esto lo entendemos como transmedialidad. Ambos textos, el de Barceló —escrito— y el de Farga-Ybarz —arte secuencial que expande el hipotexto—, recrean temas del mañana inmediato, en términos hiperbólicos, a partir de un.a de las líneas que han puesto en relevancia ciertos análisis recientes de la ciencia ficción: la cuestión del hoy extratextual ficcionalizado, cuya problematización apunta al propio carácter de las ficciones. El objetivo de este artículo es reconocer cuál es la función que cumplen ambos textos, con códigos distintos, en cuanto escritura de una violencia cotidiana que sucede en el universo extratextual. Además, de manera particular, buscaré explicar el proceso complejo de relación dialógica entre escritura literaria y arte secuencial. A partir de los conceptos de transmedialidad y violencia, se identifican nodos de sentido en dos cuentos de este libro, considerados como textos de origen (hipotextos) y sus derivaciones. Se busca reflexionar sobre el modo en que la historia original se expande y enriquece.

Palabras clave: Tiras cómicas, Novelas gráficas, Ciencia ficción española, Violencia en la literatura, Postcolonialismo en la literatura, Distopías en la literatura.

Abstract: The book of stories *Dangerous Futures* (2008) by the Spanish writer Elia Barceló and its version of the same year in comic, in which Jordi Farga collaborates as a writer and Luis Miguez Ybarz as illustrator, formulate a proposal for textual copresence, shared contents, and, after all, a certain significant autonomy; this we understand as transmediality. Both texts, that of Barceló—written—and that of Farga-Ybarz —sequential art that expands the hypothext—recreate themes of the immediate tomorrow, in hyperbolic terms, from one of the lines that have highlighted certain recent analyses of science fiction: the question of today's extratextual fictionalized reality, whose problematization points to the very character of the fictions. The aim of this article is to recognize the role of both texts, with different codes, in writing about the everyday violence that takes place in the extratextual universe. In addition, I will seek to explain the complex process of dialogical relationship

between literary writing and sequential art. From the concepts of transmediality and violence, nodes of meaning are identified in two stories included in this book, which are considered as source texts (hypothexts) and their derivations. This article seeks to reflect on the way in which the original story is expanded and enrichened.

Keywords: Comic books, strips, etc., Graphic Novels, Science fiction, Spanish, Violence in literature, Postcolonialism in literature, Dystopias in literature.

El libro de relatos *Futuros peligrosos* (2008) de la escritora española Elia Barceló, como práctica lingüística, tiene una versión en cómic, publicada con el mismo título, con Jordi Farga como escritor y Luis Miguez Ybarz como ilustrador, en el contexto del arte secuencial (Eisner, 2006). Ambos textos formulan una propuesta transmedial, "entendida como trasvase no sólo de obras sino también de materiales argumentales, o incluso repertorios y patrones narrativos, entre diferentes medios" (Gil González y Pardo García, 2018: 21). Se trata de textos que recrean temas del mañana inmediato a partir de una de las líneas que ha puesto en relevancia el análisis reciente de la ciencia ficción: la cuestión del hoy ficcionalizado, cuya problematización apunta al propio carácter de las narraciones de ciencia ficción en cuanto construcciones discursivas hiperbólicas.

En este artículo abordaré esta obra de Elia Barceló, quien es reconocida como la más importante escritora española de ciencia ficción de los 80 y los 90 del siglo xx (Díez, 2003; Cuenca Pozo, 2018; Clúa, 2019; Gándara Fernández, 2016, 2018), aunque explora también otras vertientes literarias. En España, la tradición del género se remonta a mediados del siglo xx (Santos, 1981: 7) y se consolida a partir de los 60, en torno a la revista *Nueva Dimensión* (1968-1983), editada por Sebastián Martínez, Domingo Santos y Luis Vigil, y la colección Nebulae de la editorial Edhasa, dirigida por Miguel Masriera. A pesar de su fortaleza, manifiesta en diversas colecciones especializadas (en editoriales como Martínez Roca, Ediciones B, Minotauro, Bruguera, entre otras), subsiste en sus imbricaciones con el *fantasy*, la novela criminal y otros géneros similares.[1] En este sentido, la propia Barceló ha recurrido a la fantasía y el género policiaco.

Barceló es una escritora significativa en la ciencia ficción española. En palabras de Julián Díez, "Es uno de esos escritores [*sic*] con mayor influencia que obra [...] y pionera sobre todo en algunas tendencias consolidadas en los noventa, como la mayor inquietud por el acabado formal" (Díez, 2003: 21). Su formación universitaria se evidencia en este aspecto, y ha compaginado sus trabajos académico y literario desde la década de los 80; es profesora de filología hispánica en Austria.

La base del análisis que propongo son dos hipotextos de Barceló: "Mil euros por tu vida", que explora la posibilidad de la transferencia de la mente de un cuerpo viejo a otro, rentado de forma vitalicia, y "Noche de sábado", una aproximación a la posibilidad de una cacería humana como espectáculo con migrantes que buscan obtener el premio del permiso de residencia, además de sus respetivas versiones transmediales, que llevan los mismos títulos, pero se construyen a partir de los códigos del arte secuencial. Estos relatos se construyen de distintos modos en torno a las relaciones desiguales entre la población de Europa, blanca, y la migración africana negra: una tensión histórica basada en desequilibrios, explotación y violencia estructural.

Estos cuentos son construcciones imaginarias que reconocemos como ciencia ficción. El objetivo es reconocer cuál es la función que cumplen en cuanto escrituras de una violencia cotidiana que sucede en el universo extratextual. Además, de manera particular, buscaré explicar el proceso complejo de relación dialógica entre escritura literaria y arte secuencial que abordan una temática sensible, actual, una crisis migratoria y económica. Estas premisas guían una lectura que busca poner en relación nodos de sentido entre la ficción y distintas violencias extratextuales, a partir de medios que participan del mismo universo o mundo transmedial en expansión (Jenkins, 2008). En este sentido, entiendo el "mundo transmedial, considerado

como una realidad basada en las relaciones y con una historia dinámica que se expande. Los nodos, que son las unidades con sentido que conforman este ecosistema mediático, pueden desempeñar diferentes funciones, ya sea como puerta de entrada o como fuente de origen para la creación de otros nodos" (Atarama-Rojas y Menacho-Girón, 2018: 35).

De manera particular, estos nodos operan como "unidades que conforman el mundo transmedial, que se complementan una con otra para generar una mayor comprensión" (Atarama-Rojas y Menacho-Girón, 2018: 35). Para alcanzar estos objetivos, he identificado nodos textuales significativos en cada uno de los textos (fragmentos escritos y viñetas), que he establecido como unidades de análisis. Con base en estos nodos he buscado diferenciar y reconocer los distintos abordajes de la literatura y del arte secuencial, así como sus puntos de contacto, a partir de contrastar el modo en el que las narraciones se construyen y abonan a un sentido compartido.[2]Esta expansión ocurre de acuerdo con el presupuesto de que "en aquellas obras en que la tematización se extienda al componente formal, los préstamos intersemióticos han de ser reconocibles como tales representaciones" (Gil González, 2018: 213). La lectura comparada de textos escritos y textos secuenciales que sostienen relaciones de transmedialidad busca comprender el modo en el que permanecen, se expanden y se enriquecen los contenidos. Al cabo discutiré el modo en el que se construye un sentido expandido (intra y extratextual) en la lectura de los hipotextos de Barceló y las "expansiones" de Farga e Ybarz, además de sus relaciones con otras prácticas textuales; de manera puntual contemplo establecer referencias con un tercer medio, el cine, cuando se considere que hay textos relevantes en este lenguaje que abonen al universo transmedia de origen.

A fin de establecer las bases de la reflexión de este trabajo, se hace necesario además definir la violencia, la cual considero, siguiendo a Adolfo Sánchez Vázquez (2009), como:

> La acción violenta en cuanto tal es la acción física que se ejerce sobre individuos concretos, dotados de conciencia y cuerpo, pero, asimismo, se ejerce directamente sobre lo que el hombre tiene de corpóreo, físico [...] el cuerpo es el objeto primero y directo de la violencia [...] No interesa la alteración o destrucción del cuerpo como tal, sino como cuerpo de un ser consciente, afectado en su conciencia por la acción violenta de que es objeto. (451-452)

Como se aprecia en este fragmento de *Filosofía de la praxis*, Sánchez Vázquez habla de *hombre* cuando habría que preferir *ser humano*. Resulta significativo que la violencia se ejerce como algo concreto, tangible, teniendo en cuenta que incluso en su carácter psicológico afecta al cuerpo. A esta acepción, fincada en la materialidad, habría que sumar lo que propone Sayak Valencia (2010), cuando precisa que "el concepto de violencia [...] incluye tanto el ejercicio fáctico y cruento de ésta como su relación con lo mediático y lo simbólico" (26). De esta manera el cuerpo objeto de la violencia se configura también en términos de una colectividad, y la violencia trasciende lo individual para evidenciarse, en todo momento, social.

En esta perspectiva, que además aúna lo real con lo ficcional, se ubica el *capitalismo gore*, resultado de la "unión entre la *episteme de la violencia* y el capitalismo" (Valencia, 2010: 27), y que se basa en una relación entre elementos disímiles: "El capitalismo y su producción de imágenes gore han vulnerado la extraña y fina frontera entre la fantasía y la realidad, dando un giro de tuerca que vuelve a instaurar lo real como algo horrorizante y certero que cada vez se parece más a la ficción, pero que se diferencia de aquélla porque es desgarradoramente palpable e irreparable" (Valencia, 2010: 159). La violencia es una práctica sistémica, no aislada o excepcional, que se ha normalizado en un contexto de consumo acelerado, de una construcción falaz de la idea de un estado de bienestar que se sostiene en la explotación de las y los otros y sus recursos (en cierto sentido, la *necropolítica* de la que habla Valencia [2010: 139-172]); y como decía antes, en la vulneración del cuerpo tangible, sensible y simbólico, de modo que lo social se vuelve individual y viceversa.

En este sentido, la violencia como tema recurrente en la ciencia ficción, sobre todo estadounidense, pero también en el ámbito hispánico, se establece a partir de la década de los 30 y 40, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, y tiene un renovado auge durante la Guerra Fría (Booker, 2001; Shippey, 2014). Las revistas *pulp* (como muchos otros espacios como la radio o el cine, y prácticas como los deportes y las actividades

productivas) responden en muchos sentidos a la tendencia de la época (Suvin, 1979): las configuraciones narrativas que validan las acciones bélicas las recrean, las exaltan y, en menor medida, las ponen en tela de juicio al poner en evidencia sus riesgos y contradicciones (Paik, 2010; Hassler-Forest, 2016). En esta tradición se formula también la revista española *Nueva Dimensión*, la cual incluso tuvo problemas con la censura franquista por abordar temas transgresores en términos del *statu quo* de la dictadura. La intención es proponer, siguiendo el marco de análisis de China Miéville (2004), una lectura de lo social en los textos de ciencia ficción, entendida como una expresión extraordinaria de las posibilidades y las contradicciones del capitalismo.

Lo que destaca en la propuesta de Barceló, en sus cuentos, y de Luis Miguez Ybarz y Jordi Farga, en su propuesta de novela gráfica a partir de sus historias, es las posibilidades de la transmedialidad, esto es, de la puesta en común en distintos medios de situaciones límite y narrativas que, en cada uno de los textos de distinto modo, nos conmueven y nos permiten una aproximación al abismo de un futuro que es casi presente. En el caso de los cuentos seleccionados, el tema común es la migración del norte de África hacia España, a partir de dos variantes: la explotación de los migrantes en cuanto "cuerpos" y su utilización como piezas en un juego que, a gran escala, representa y reproduce muchas de las prácticas contemporáneas de la violencia (social, económica, simbólica) contra las otras y los otros.

Nodos de sentido en "Mil euros por tu vida": las personas como objetos

El cuento "Mil euros por tu vida" se construye a partir de la posibilidad de comprar, virtualmente y de facto, a una persona. El tema refiere al clásico cuento del estadounidense Frederik Pohl "We Purchased People" (1974), aunque la diferencia más significativa es que en el cuento de Pohl el "control" lo tienen los alienígenas, no los humanos, pero la metáfora hiperbólica del control de personas como mercancías opera de modo similar. En el siguiente fragmento se define el tipo de convenio establecido entre las partes:

> All the world knew that the star people had established fast radio contact with the people of Earth, and that in order to conduct their business on Earth they had purchased the bodies of certain convicted criminals, installing in them tachyon fast-radio transceivers. Why they did what they did was less easy to comprehend. Art objects they admired and purchased. Certain rare kinds of plants and flowers they purchased and had frozen at liquid-helium temperatures. Certain kinds of utilitarian objects they purchased. (Pohl, 1974: 12)

La idea ha aparecido en otros textos de ciencia ficción: entre otros de las últimas décadas, un ejemplo es *Altered Carbon* (2002), de Richard K. Morgan, conjunto de tres libros que sirvió de base para una serie de Netflix entre 2018 y 2020. En el cuento de Pohl, el control del cuerpo de la persona comprada es absoluto, a distancia, mientras que en la serie de Morgan los cuerpos ocupados no tienen conciencia, se les denomina "fundas" y la información de las personas se graba e intercambia a partir de discos insertos en la base del cráneo.

En el cuento de Barceló, lo que se propone es transferir la conciencia entre dos cuerpos mediante un contrato comercial que se constituye como una forma velada de esclavitud, en el contexto del capitalismo gore que la hace posible. Este convenio se basa en la premisa de que el cuerpo es un envoltorio al que los compradores terminan acostumbrándose: "Los escrúpulos de los primeros tiempos se iban diluyendo junto con la sensación aterradora y excitante de estar cometiendo una transgresión, aunque de vez en cuando aún volvían como relámpagos ciertos instantes de pánico o de delicia que los dejaban débiles y temblorosos." (Barceló, 2008a: 76). De este modo, dos personas viven en el mismo cuerpo, con cierta falsa benevolencia que en realidad busca mantener la salud mental del anfitrión. La mente del comprador o compradora es transferida a un cuerpo joven y sano, y ello lo habilita para *usarlo* durante 20 horas del día, dejando cuatro horas para que la persona alquilada esté despierta, sin posibilidades de escapar.

La base de la historia son las razones que hacen posible la acción, la desesperación de los personajes que se venden y el esquema económico, el capitalismo gore, que lo valida todo. Referidos al primer nodo de sentido

—la compra de un cuerpo como anfitrión—, los argumentos que justifican el funcionamiento de la trama se esbozan al inicio del relato en los siguientes términos:

> Todo en Europa se tomaba muy en serio, particularmente el euro, el rey y dios del viejo mundo. Y del nuevo y de todos los mundos posibles.
>
> Eso era lo que la había llevado allí. Lo que los había llevado allí, se corrigió, mirando de reojo al hombre que compartía su espera. [...] Se preguntó de qué país sería, sabiendo que en la base no importaba. Vendría, como ella, de uno de los muchos países africanos en vías de extinción. Su familia, como la de ella, habría llegado al límite absoluto de la miseria y él habría llegado también a la conclusión de que lo único que podría darles una oportunidad de seguir con vida era la de vender lo poco que poseían, lo que aún tenía valor en el mercado europeo, si uno era lo bastante joven, lo bastante guapo y lo bastante sano como para que alguno de los muchos millonarios de Europa quisiera comprarlo. Y, sobre todo, si, por un capricho del destino, tus engramas cerebrales se ajustaban al diseño de los engramas del otro. (Barceló, 2008a: 66)

Esta aproximación en el inicio del cuento a los pensamientos de Sarah. En la tradición judeocristiana, es esposa de Abraham y madre de Isaac e Ismael; en términos metafóricos, sería la madre de todo el pueblo judío. Se consideraba que tenía poderes proféticos, incluso de mayor alcance que los de su esposo, quien atendía sus indicaciones espirituales (Gén 12, 23). Durante su viaje hacia Canaán desde Mesopotamia cruza el imperio egipcio, donde Sara (de extraordinaria belleza) es deseada por el faraón y más tarde por el gobernante filisteo Abimelec, pero en ambas ocasiones un ángel enviado por Yahvé la protege de sus intentos de abusar de ella (Gén 20 y 26, 7-11).

La Sarah del relato, de origen etíope, que ha firmado para que se use su cuerpo, se omite en el cómic, siendo sustituida por viñetas donde se ve a la pareja africana esperando su destino. Sin embargo, permanece la acción de ella cuando se aproxima al hombre procedente de Mali, Abraham,[3] y lo abraza en el centro de una viñeta con fondo blanco y una frase: "Tres minutos después le tocó el turno a ella" (Barceló *et al.*, 2008: 10). A diferencia de la narración escrita, el arte secuencial comienza *in medias res*, y sólo unas páginas más adelante nos enteramos del quid de la cuestión, cuando los compradores se deciden.

La última viñeta de la plana, que ocupa toda la caja, muestra en primer plano a una pareja mayor tomada de la mano; al fondo, a la misma altura de las manos entrelazadas, se aprecia presidiendo la escena una figura humana con lentes, gazné, sentada tras un escritorio oscuro. Los globos de diálogo son claros y repiten el texto del cuento original de Barceló; el personaje de la izquierda, femenino, expresa: "Unos euros por una vida humana". En el globo de la derecha, vinculado al personaje masculino y situado levemente más abajo dado que responde al anterior, se lee: "Podemos permitírnoslo, Anna" (Barceló *et al.*, 2008: 12). Como comentario al margen, pero significativo en la expansión transmedia del hipotexto original, la película alemana *Transfer* (2010), de Damir Lukačević, se inspira en este cuento a partir de su versión alemana, "Tausend Euro, ein Leben" (2004).[4] En cuanto a este nodo relacionado con la compra y las perspectivas de quienes están involucrados en ella, lo expande ahondando en la historia de amor de los esposos europeos, que pareciera justificar, más allá de la posibilidad económica, su decisión de comprar a otros seres humanos para su beneficio.

El segundo nodo de sentido —la posibilidad de la procreación— tiene que ver con las decisiones y las consecuencias derivadas de la transferencia. La pareja joven de origen africano, con las conciencias de cuatro personas, sostiene relaciones sexuales tanto en el espacio diurno controlado por los compradores como en el espacio de vigilia reservado a las personas compradas, y al cabo Sarah queda embarazada, lo que constituye una situación de conflicto y un cuestionamiento: ¿de quién es el hijo, de los compradores que usan los cuerpos jóvenes o de la pareja africana que se enamora en las pocas horas de libertad? Se manifiesta un rechazo de los personajes masculinos ante el embarazo que atribuyen al *otro* (hombre), que pone en cuestión su propia hombría. Abraham manifiesta su negativa en estos términos: "Cuando crezca, será negro por fuera pero blanco por dentro, Sarah, no te engañes. Será como ellos y se comprará un cuerpo cuando el suyo ya no le valga" (Barceló, 2008a: 98).

Pero el factor que cambia el esquema de *uso* (en este caso, el físico) es la comunicación entre ambas mujeres (quienes habitan el mismo cuerpo) a través de un diario compartido; en el cómic se muestra esta relación a partir de la oposición de viñetas que representan el mismo gesto de escribir y leer el diario por parte de las dos mujeres que ocupan el mismo cuerpo, como se muestra en la Figura 1. El diálogo entre los dos personajes femeninos —una perteneciente al colectivo europeo y hegemónico, la otra de origen etíope y condicionada por la venta de su cuerpo— parecería circunstancial, pero simboliza el cruce de varios mundos: el de visiones dispares con respecto a su condición social, el de la feminidad y el de la historia, a partir de que habitan el mismo cuerpo. Sarah representa la digresión (es la mujer de otro contexto que transgrede un espacio ajeno), lo que resulta amenazante para el pensamiento conservador tanto de Abraham, joven de cuerpo atlético proveniente de Mali, como de Cristófol, empresario catalán de 82 años. El nombre de este último proviene del griego *Christóphoros*, Cristóbal, que significa 'portador de Cristo'. Esto se relaciona con el nombre de su esposa, Ana, en la tradición judeocristiana madre de Jesús, lo que de algún modo los ubica como cercanos a la divinidad. Además, esta relación implica la sororidad entre mujeres, más allá de las diferencias, del propio hecho violento de la "compra" del cuerpo de Sarah. Es interesante que los personajes femeninos se asocian frente a las decisiones masculinas, que parecieran implicar la posesión y la capacidad de decisión sobre los cuerpos de ellas como objetos. Al cabo prima la decisión de las cómplices, cada una de ellas desarrollando estrategias para convencer a su pareja ("Ella le cogió la cabeza entre las manos y le acarició el pelo, como solía hacer en los momentos de crisis", [Barceló, 2008a: 95]) y conseguir que se imponga su decisión: tener al hijo común.

El tercer nodo se relaciona con las reacciones de los personajes masculinos, que sienten amenazada su hombría (representada por el uso de *su* cuerpo). En este nodo también se manifiesta el cuestionamiento del ser femenino, de sus elecciones de vida (en el caso de la ficción, la posibilidad de tener un hijo): "Pues habrá que abortar. No veo otro remedio" (Barceló, 2008a: 94). "Ese miserable me estropea la boca, se acuesta con mi mujer y, ahora, la deja embarazada", afirma Cristófol, como si su pareja, Anna, fuera un objeto sin albedrío. "Antes te mato y me mato yo después" (Barceló, 2008a: 96); "No es mi hijo, ¿no lo entiendes? Es hijo de esos blancos que nos han comprado por un puñado de euros" (Barceló, 2008a: 97), amenaza Abraham, sin contemplar siquiera la opinión de Sarah.

FIGURA 1
Viñetas que ilustran el diálogo entre los personajes femeninos, a través de la escritura
Barceló et al., 2008: 24 © Editorial Edelvides.

En el texto de Barceló, Miguez y Farga, el personaje Tòfol —diminutivo de Cristòfol— discute con su esposa, Anna; sus rostros se encuentran en viñetas opuestas y miran hacia fuera de la página. Anna afirma con vehemencia: "¡No digas tonterías! Ese niño es mío. Y tuyo. Lo tendremos" (Barceló *et al.*, 2008: 27). La primera parte es idéntica al texto de Barceló, pero la conclusión es del personaje del cómic. Tòfol, en el cuerpo de su anfitrión Abraham, el ceño fruncido, responde: "Me niego. Ese miserable me estropea la boca, se acuesta con mi mujer y, ahora, la deja embarazada. *¿Qué será lo próximo?, ¿decidir mi muerte?"* (Barceló *et al.*, 2008: 27). El sentido general del hipotexto de Barceló se mantiene, pero el arte secuencial abona en sumar expresiones explícitas, sintetizar ciertos aspectos y permitir una lectura distinta.

El cómic puede brindar estrategias de lectura particulares de su código de expresión. En *Futuros peligrosos* se recurre, de manera paralela, al uso de una secuencia invertida y simultánea, en varias páginas, de las vidas en espejo de los protagonistas, de modo que cada viñeta tiene su correspondencia en otra bocabajo, lo que nos obliga a girar el texto objeto para apreciar las imágenes y leer los globos de texto (véase Barceló *et al.*, 2008: 21-24). Esto no es sólo forma: también implica la concurrencia y la simultaneidad de las acciones, de manera que abona a un nuevo sentido. En estos discursos paralelos las tensiones se acentúan en su doble, de manera

que las violencias se reproducen en las escenas tanto de los compradores como de los anfitriones. Éstas son formas implícitas y explícitas de violencia de género, pero el relato de Barceló y su desenlace (el nacimiento de niños/hijos de adultos transferidos) apuntan a la posibilidad de un cambio en términos de la mercantilización de la práctica reproductiva, en términos, de nueva cuenta, de la reificación de los cuerpos.

Las ficciones propuestas tanto en los textos escritos como en el arte secuencial (y las realidades a las que aluden) persisten en la alternativa, lo que destaca en el análisis de estos nodos de sentido particulares. Es en la lectura y en la escritura de una realidad distinta donde la mujer deja de ser objeto (cuerpo vulnerado y vulnerable) y se transforma en sujeto de su acción, incluso al extremo de plantear alianzas contra quien la utiliza o quien podría ser una amenaza. Pareciera que hay resquicios en el monolito aplastante del capitalismo gore, visiones divergentes en los relatos posibles, formas nuevas en las que el Cuerpo, con mayúscula, pone de cabeza maniqueísmos y presunciones.

Lo que destaca de este ejemplo protagonizado por personajes femeninos es que se trata de mujeres que toman decisiones. No siempre son las adecuadas (por sus resultados, por la perspectiva de quienes las rodean, por cuestiones éticas o legales, el sistema),[5] pero al cabo se trata de asumir la responsabilidad sobre sí mismas, su cuerpo, su estar-en-el-mundo.

Nodos de sentido en "Noche de sábado": el espectáculo sin límites

El cuento titulado "Noche de sábado" recupera una idea recurrente tanto en la literatura como en el cine de ciencia ficción: un espectáculo televisivo, transmitido en vivo, donde las únicas opciones de los concursantes son matar o morir. Además de las explícitas referencias al circo romano, en tiempos de los *reality shows*, los *mass media* y la realidad virtual es posible rastrear este tema hasta "The Prize of Peril" (1958), de Robert Sheckley, en un mundo analógico. Se trata de un texto que desarrolla la base de las historias posteriores: la transmisión en vivo de un programa de concurso, protagonizado por una persona de bajos recursos o en situación vulnerable, quien compite por dinero, fama y, al cabo, su vida. En esta narración, como en las sucesivas, los espectadores toman partido, los comentaristas buscan mantener la audiencia y al final no tenemos claro cuál es el premio al cabo de las peripecias porque el espectáculo debe continuar y siempre se espera una acción más, un peligro adicional, nuevas emociones. Y todo riesgo conlleva un premio más atractivo, un peldaño más arriba:

> At last, a first-class thrill show! Torero paid ten thousand dollars. All you had to do was kill a black Miura bull with a sword, just like a real trained matador.
>
> The fight was held in Madrid, since bullfighting was still illegal in the United States. It was nationally televised. [...]
>
> They paid him ten thousand dollars, and his broken collar bone healed in practically no time. [...]
>
> He had lost some of his innocence. He was now fully aware that he had been almost killed for pocket money. The big loot lay ahead. Now he wanted to be almost killed for something worthwhile. (Sheckley, 2014: s.p.)

Ante esta situación escalonada en la que el valor del dinero sustituye el valor de la vida del protagonista, recuerdo la expresión de Valencia (2010) en términos de que "Las prácticas gore [en los medios de información y entretenimiento] nos horrorizan porque cada vez están más próximas y no hemos sido entrenados para pensarlas" (159), pero a su vez resulta significativo que el espectáculo a través de una pantalla, mediado, parece distanciarnos de su horror.

Además de este cuento de Sheckley hay otros textos con una temática similar al cuento de Barceló: *The Long Walk* (1979), de Stephen King, o *The Running Man* (1982), escrita también por King y llevada al cine en 1987 por Paul Michael Glaser. En años recientes el tema ha vuelto a cobrar impulso, en un primer momento en el ámbito oriental con la novela —y las experiencias transmediales correlativas (manga, anime, película)— *Battle Royal (1999),* de Koushun Takami, y de manera destacada en occidente con *The Hunger Games*, de Suzanne Collins, serie publicada entre 2008 y 2010 que tuvo un impacto mediático

extraordinario, desarrollando también un universo transmedia a partir de su adaptación cinematográfica. En el contexto de la ciencia ficción española, el relato de Domingo Santos "El programa", incluido en el volumen *Futuro imperfecto* (1981),[6] constituye un punto de inflexión entre la tradición anglosajona y la ciencia ficción española con relación al tema que sirve como base al cuento de Barceló: un concurso televisado cuyo desarrollo se basa en la cacería de un hombre. Lo más destacado de la propuesta de Santos es que el relato se construye desde distintos puntos de vista; de manera destacada, desde una aproximación (*close-up*) a las perspectivas del Perseguido, el Cazador y el productor de televisión.

Por contraste, el cuento de Barceló gira en torno al consumismo, la violencia como espectáculo (en el seno del capitalismo gore) y como acción validada en términos sociales, y pone en evidencia el contraste entre las sociedades del llamado primer mundo y las que no pertenecen a esta categoría. Además, destaca el modo en el que brinda elementos detallados que abonan a lo que Barthes (1968) denomina *efecto de realidad* para situar el espectáculo televisivo en un contexto geográfico y sociopolítico específico, España, en el marco de una relación dispar y vigente entre Europa y África, y los procesos migratorios desde el sur hacia el norte. Entre estas dos tradiciones temáticas, "Noche de sábado" retoma la fijación de la narración en un contexto cultural y económico específico, como el relato de Sheckley, y el sentido hiperbólico de la violencia que explota Santos, al convertir a los espectadores en agentes —esto es, personas que se involucran en el espectáculo y participan de manera activa en las prácticas de las violencias.

En el texto de Sheckley, quienes siguen por radio o televisión el programa tienen un papel accesorio, brindando ayuda en ciertos momentos o bien ayudando a que el Perseguido se ciña al guión que conduce a su asesinato. Santos añade la posibilidad de que los espectadores se conviertan en protagonistas, asesinos, al tiempo que validan los intereses de la televisora. Así, "Noche de sábado" integra la experiencia en las dos direcciones: el padre "juega"/participa como cazador (asesino) y el hijo vive, a partir de una conexión virtual, la experiencia de la presa/víctima. En el cuento de Barceló toda distancia del espectáculo televisado se pierde: se forma parte del show, se "vive" la excitación, de modo que se deja de ser espectador (*spectator, spectatoris*, mero contemplador o testigo) para protagonizar la cacería. Participar es dejar de ser consumidor de contenidos para ser prosumidor: productor y héroe de las historias. Esto ya aparecía en el cuento "El programa" (1981) de Santos, sobre todo en la forma en la que el cazador "siente" que es "su" juego, algo que le pertenece.

En muchos sentidos, el mercado consumista que describe de distintos modos Barceló apunta a esto: a la idea de que un producto televisivo deja de ser un objeto que se vende y se convierte en algo valioso que el consumidor asume como suyo, y por tanto lo defiende, lo valida y busca perpetuar. "Noche de sábado" muestra, de esta manera, los alcances de la mercadotecnia en una sociedad consumista de un país desarrollado, pero al tiempo anuncia los riesgos de formar parte de una producción mediática que participa y es resultado de la necropolítica (Valencia, 2010), que centra su atención en el espectáculo de la muerte validado por el entorno social.

Con estos antecedentes y contexto se construye la propuesta del cuento, donde un narrador extradiegético nos plantea una situación hipotética en la que un concurso extremo (como representación del capitalismo gore y la violencia como entretenimiento) plantea en términos hiperbólicos situaciones del presente, tales como la migración, la sociedad del homo videns y el consumismo, entre otras. El cuento toma como punto de partida la migración africana a las costas españolas y la transforma en un espectáculo: los migrantes de origen africano participan en un juego de vida y muerte transmitido en directo, al tiempo que una familia planea con gran expectación el visionado de la final del programa de televisión. La emoción es doble para estos espectadores, dado que la acción y la filmación en vivo sucede en su barrio, lo que les permite participar de manera más directa ante la mirada atónita de un visitante ocasional, Fernando, extranjero proveniente de Brasil, quien no entiende lo que está sucediendo.

En el primer nodo, que defino como la implicación de los espectadores, se muestran los distintos modos en los que la familia "participa" del espectáculo: el padre, Mariano, tiene la posibilidad de disparar a los

"concursantes" que alcancen las inmediaciones de su hogar, y el hijo, Boris, se conecta de manera digital con el juego, a través de un aparato de realidad virtual que le permite experimentar las sensaciones de los jugadores.[7] En el relato de Barceló (2008b), la madre, Vanessa Rodríguez, se encarga, mientras se lleva a cabo la cacería, de proveer y consumir cantidades ingentes de comida chatarra que acompañan el entusiasmo general, como si se tratara de la final del mundial de futbol: "Si Mariano era grande y gordo, Vanessa era inmensa, con un algo de montaña, desde el pelo cardado rubio platino, pasando por un amplio paisaje de prados floridos hasta los anchos pies embutidos en unas pantuflas moteadas de blanco y negro como la piel de algunas vacas" (139). En el libro de Barceló, Miguez Ybarz y Farga, la viñeta que muestra esta situación pantagruélica es elocuente: una mesa que llena la mitad de la página cubierta de viandas, bolsas de frituras, galletas, refrescos, malteadas, presidida por una mujer obesa sentada en un sillón. La situación se acentúa con una imagen agrandada de las bolsas y otra de uno de los pies de Vanessa, calzado con una pantufla de felpa con forma de oso.

Con este contexto trivial, con la estética de un consumismo *kitsch*, la llegada de pateras[8] se convierte en la primera fase de un juego, y las personas que llegan en ellas se convierten en "carne de cañón" para una alternativa grotesca:

> —Pues ¿por qué lo van a hacer, hombre? Por lo que todo el mundo. Por la pasta.
>
> —¿Les pagan por eso? ¿Como a los gladiadores romanos?
>
> —Bueno, no exactamente. —Echó otra mirada a la tele, vio que seguían con la publicidad, se sirvió un cuenco de nata con nueces, que Fernando rechazó, y empezó a explicarle—. Durante el primer año después del Desembarco, ya te lo he dicho, viven como dios. Los alcaldes los tratan a cuerpo de rey, los entrenan, los miman, las tías se los rifan, aunque sean moros o negros, fíjate, dicen que da mucho morbo el saber que se los van a cepillar cualquier noche y que todos han matado alguna vez, viven en los mejores hoteles... [...] El ganador se lleva un piso de ochenta metros en la ciudad donde se haya celebrado la final, un contrato indefinido de trabajo de lo suyo —de albañil o carpintero o lo que sea—, la nacionalidad española, eso sí, no hereditaria, y el poder traerse a tres miembros de su familia a vivir con él. [...] lo mismo con el tiempo hacen un concurso femenino, como en las Olimpiadas. Planes hay muchos. Se dice que en otros países de Europa se están planteando comprar el programa y organizar una final europea. ¡Eso sí que sería la leche!, ¿no crees? ¡Ya sigue! (Barceló, 2008b: 153-154)

Entre otras muchas digresiones, lo que destaca de este fragmento es el modo en el que el espectáculo salvaje se justifica a sí mismo, e incluso el modo en el que se ponen en cuestión los "privilegios" que gozan los concursantes, en comparación con los ciudadanos legales e incluso las mujeres de España.

El segundo nodo que me interesa abordar se refiere a la mediación. El propio concurso se muestra mediado de distintas formas: por la pantalla de televisión, por la locución de quienes narran los acontecimientos, por los binoculares de los espectadores, por el mapa digital del gps, por la conexión en línea entre la corteza cerebral de un concursante y un espectador, quien "se habría conectado con su candidato para vivir de primera mano la emoción de los aplausos del público y la tensión de la espera" (Barceló, 2008b: 141). El cómic aprovecha una serie de viñetas para mostrar esta situación; a diferencia de la escritura, el arte secuencial *muestra* los elementos de su relato, lo que aquí conduce a establecer una mayor incertidumbre en la lectura con respecto a lo que está por suceder. En cuanto a este nodo, vemos *1)* el rostro de Vanessa, quien contempla el televisor y alienta a su esposo, que se encuentra en la azotea; *2)* a Mariano, quien sujeta un rifle y sigue la escena y al concursante a través del lente de su mira telescópica; *3)* el rostro tenso y sudoroso, bajo un casco de realidad virtual, de Boris, el hijo, quien está conectado a las percepciones de uno de los perseguidos (el que es avistado por Mariano), y *4)* la pantalla, con una representación del plano del barrio donde se encuentran los protagonistas, en la cual aparecen los nombres de los concursantes y su ubicación espacial (ver Figura 2). La simultaneidad de las imágenes incide en una mayor tensión narrativa, a la vez que reconoce el sentido de inmediatez de los nuevos medios digitales, nuestra implicación con sus contenidos y nuestro papel como espectadores activos. Lo que destaca de la propuesta de Barceló y por extensión de Miguez Ybarz y Farga es que se omite de manera intencional la perspectiva de los concursantes, quienes son utilizados como ratas de laboratorio en un juego que sólo denomino así porque el término expresa la trivialización y el desapego de quienes lo contemplan al interior de los textos ficcionales.

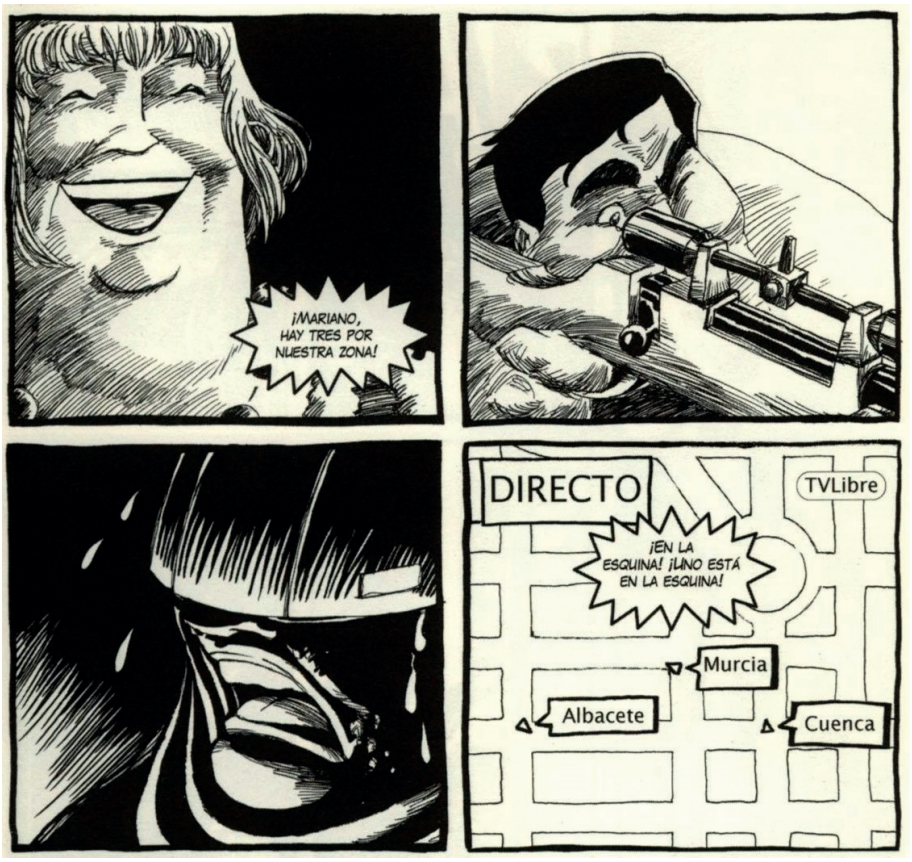

FIGURA 2
Secuencia que explicita distintas formas de mediación en el relato secuencial "Noche de sábado"
Barceló et al., 2008: 75. © Editorial Edelvives.

La mediación es más compleja, dado que conocemos también las sensaciones de Fernando, el espectador extrañado y ajeno a lo que sucede por provenir de otro espacio cultural y económico, pero que no puede dejar de sentirse involucrado en los sucesos: "Se giró de nuevo hacia el cuerpo del muchacho, avergonzado por la fascinada repugnancia con la que contemplaba aquel informe montón de carne sudorosa que de vez en cuando se sacudía en espasmos transmitidos por uno de aquellos pobres diablos que morían y mataban en la noche, a unos cientos de metros de donde él se encontraba" (Barceló, 2008b: 148). Esta atracción culpable ante la imagen de Boris, conectado con los concursantes que van siendo abatidos, se relaciona de manera estrecha con las expresiones que dan pie, validan y justifican el capitalismo gore: el solaz en el dolor ajeno, provocado de manera intencional, así como la explotación de la violencia y la crueldad como espectáculo, a fin de brindar presuntas salidas a la presión social en contextos sociales marcados por la desigualdad.

Conclusiones

En la lectura de estas producciones transmediales (los textos base de Barceló y sus adaptaciones) destaco ciertos puntos en común: nodos de sentido en el contexto de la relación poscolonial entre África y Europa, entre sus habitantes y la pervivencia de desequilibrios y dependencias económicos que perpetúan relaciones basadas en la explotación. En primera instancia, la violencia trasciende la transferencia, el alquiler de cuerpos, y se torna en la explícita aplicación del capitalismo gore y la violencia que implica sobre otros seres humanos que son integrados de manera vulnerable por el sistema a cambio de salarios y condiciones de trabajo deplorables, en maquiladoras y zonas fronterizas. En el segundo caso de análisis ocurre algo similar en la

cacería de migrantes, que se sitúa en el contexto de lo que hoy día, de manera sistemática, se configura en los distintos discursos xenófobos en Europa o América (incluso en México, si pensamos en las caravanas migrantes provenientes de Centroamérica). Los sujetos dejan de serlo para tornarse objetos prescindibles, pero no por ello menos amenazantes para nuestro *statu quo*. Consumir la violencia se equipara con el consumo desorbitado de alimentos, de emociones, de estímulos, de personas que son reificadas.

La aproximación a textos en distintos códigos y estructuras, pero con una temática común, permite apreciar la manera en la que cada medio abona a la expansión del sentido original. Sobre todo, pone en evidencia desde distintas perspectivas el modo en el que ciertas ficciones se relacionan con fenómenos extratextuales y, desde un sentido hiperbólico, problematizan situaciones cotidianas en este mundo multipantalla y multimedial sobresaturado. La lectura de estos y otros textos similares, configurados a partir de la escritura y extrapolados por propuestas de arte secuencial, son un modo de poner en cuestión la ideología que subyace en nuestra relación con las personas que asumimos que pertenecen a espacios, territorios y culturas que presuponemos ajenos, distintos, amenazantes y extraños, así como la pervivencia de prácticas de discriminación, sometimiento y, al cabo, trivialización de las acciones contra los sujetos, que se tornan objetos de uso común en distintas prácticas mediáticas. La lectura y la puesta en relación de productos resultado de distintas prácticas literarias (su producción, difusión, consumo) puede coadyuvar a plantear nuevas vías de comprensión de nuestras contradicciones, al menos a partir de su visibilización y el establecimiento de redes comprensivas.

Referencias bibliográficas

Atarama-Rojas, Tomás; Menacho-Girón, Natalie. (2018). "Narrativa transmedia y mundos transmediales: Una propuesta metodológica para el análisis de un ecosistema mediático, caso *Civil War*". *Revista de Comunicación, 17*(1), 34-56. https://doi.org/10.26441/RC17.1-2018-A2.

Barceló, Elia. (2008a). "Mil euros por tu vida". En Elia Barceló, *Futuros peligrosos* (pp. 65-102). Edelvives.

Barceló, Elia. (2008b). "Noche de sábado". En Elia Barceló, *Futuros peligrosos* (pp. 131-165). Edelvives.

Barceló, Elia; Farga, Jordi; Miguez Ybraz, Luis. (2008). *Futuros peligrosos* [novela gráfica]. Edelvives.

Barthes, Roland. (1968). "L'effet de réel". *Communications*, (11), 84-89. https://doi.org/10.3406/comm.1968.1158.

Booker, M. Keith. (2001 [1999]). *Monsters, Mushroom Couds, and the Cold War: American Science Fiction and the Roots of Postmodernism, 1946-1964*. Greenwood Publishing Group.

Clúa, Isabel. (2019). "Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló". *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especultativa*, 5(2), 33-46.

Cuenca Pozo, Cristian. (2018). "Tres mujeres en los confines de la ciencia ficción: Angélica Gorodischer, Daína Chaviano y Elia Barceló". En Beatriz Brito Brito, Jessica Cáliz Montes y José Luis Ruiz Ortega (Eds.), *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica* (pp. 41-54). Renacimiento.

Díez, Julián. (2003). "Ciencia ficción española: un análisis en perspectiva". En Julián Díez (Ed.), *Antología de la ciencia ficción española, 1982-2002* (1a ed.) (pp. 9-29). Minotauro.

Eisner, Will. (2006 [1985]). *Comics & Sequential Art*. Poorhouse Press.

Eschbach, Andreas. (2004). *Eine Trillion Euro*. Lübbe.

Gándara Fernández, Leticia. (2016). "Análisis de los procedimientos lingüísticos en *Consecuencias naturales* de Elia Barceló". *Anuario de Estudios Filológicos, 39*, 79-90.

Gándara Fernández, Leticia. (2018). "Mujeres, lenguas y ciencia ficción". En Juan Pedro Cabanilles Gomar *et al.* (Eds), *Jóvenes plumas del hispanismo: nuevos retos y enfoques de la investigación filológica* (pp. 187-204). Universidad Complutense de Madrid; Fundación Ramón Menéndez Pidal.

Gil González, Antonio Jesús. (2018). "Intermedialidad.es: El ecosistema narrativo transmedial". En Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo García (Coords.), *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad in honorem José Antonio Pérez Bowie* (pp. 205-276). Orbis Tertius.

Gil González, Antonio Jesús; Pardo García, Pedro Javier. (2018). "Intermedialidad: modelo para armar". En Antonio Jesús Gil González y Pedro Javier Pardo García (Coords.), *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad in honorem José Antonio Pérez Bowie* (pp. 11-40). Orbis Tertius.

Hassler-Forest, Dan. (2016). *Science Fiction, Fantasy and Politics: Transmedia World-building Beyond Capitalism*. Rowman & Littlefield.

Jenkins, Henry. (2008). *Convergence culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación* (Pablo Hermida Lazcano, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 2006)

Layne, Priscilla. (2019). "The Darkening of Europe: Afrofuturist Ambitions and Afropessimist Fears in Damir Lukacevic's Dystopian Film *Transfer* (2010)". *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, *55*(1), 54-75. https://doi.org/10.3138/seminar.55.1.004.

López-Pellisa, Teresa (Ed.). (2018). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Iberoamericana Vervuert.

Miéville, China. (2004 [2002]). "Marxism and Fantasy: An Introduction". En David Sandner (Ed.), *Fantastic Literature: A Critical Reader* (pp. 334-343). Greenwood.

Mueller, Gabriele. (2019). "Cultural 'Transfer' in European Science Fiction Cinema: From Elia Barceló's *Mil euros por tu vida* to Damir Lukačević's Film Adaptation *Transfer*". *Comparative Literature Studies, 56*(3), 504-519. https://doi.org/10.5325/complitstudies.56.3.0504.

Paik, Peter Y. (2010). *From Utopia to Apocalypse: Science Fiction and the Politics of Catastrophe*. University of Minnesota Press.

Pardo Fernández, Rodrigo. (2022). *Aquí hay dragonas: la violencia contra las otras y los otros en narrativas transmedia*. Universidad de León.

Pohl, Frederik. (1974). "We Purchased People". En Edward L. Ferman y Barry N. Malzberg (Eds.), *Final Stage: The Ultimate Science Fiction Anthology* (pp. 1-19). Charterhouse.

Sánchez Vázquez, Adolfo. (2009). *Filosofía de la praxis*. Siglo XXI.

Santos, Domingo. (1981). *Futuro imperfecto*. Edhasa.

Sheckley, Robert. (2014 [1958]). "The Prize of Peril". En *Store of Infinity*. Open Road Media.

Shippey, T. A. (2014 [1979]). "The Cold War in Science Fiction, 1940-1960". En Patrick Parrinder (Ed.), *Science Fiction: A Critical Guide* (pp. 90-109). Routledge.

Suvin, Darko. (1979). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale University Press.

Valencia, Sayak. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

Notas

1 Sobre la historia del género en España, ver López-Pellisa (2018).

2 En relación con otros análisis similares, ver Pardo Fernández (2022).

3 El nombre remite al personaje bíblico, casado con Sara y padre con ella de Ismael e Isaac, y por extensión de la comunidad judía (Gn, 12-25).

4 El cuento en alemán se publica en la compilación de Eschbach (2004) antes de la versión española.

5 La película ya referida de Lukačević apunta a la imposibilidad de subvertir dicho sistema; a este respecto y sobre la adaptación, ver Layne (2019) y Mueller (2019).

6 De acuerdo con Díez (2003), "Santos [...] es uno de los personajes capitales de la cf en España"; en cuanto al amplio conjunto de su producción, "seguramente su obra más destacable es la antología *Futuro imperfecto* (1981), en la que se recogen buena parte de sus relatos más perdurables, [...] buenos ejemplos de su trabajo de tintes pesimistas, con una honda preocupación ecológica. [...] fue una personalidad clave en el desarrollo del género" (15).

7 Esta conexión es similar a la que constituye el centro de la trama en la película Gamer (2009), de Mark Neveldine y Brian Taylor, cuyo protagonista es un avatar vivo, en persona, de un jugador conectado en línea. Esta película se relaciona de manera estrecha con la temática de los textos de Barceló, pero no aborda aspectos como la migración o la racialización.

8 Este término refiere a embarcaciones pequeñas de madera, con el fondo plano y poco calado que suelen utilizar los migrantes indocumentados para cruzar el Mediterráneo en dirección a Europa, y por extensión se utiliza para designar todas las embarcaciones que son utilizadas con dicho fin.