

Frontera interior, distopía punk y gore en la obra de Michel Nieva

Inner frontier, punk dystopia and gore in Michel Nieva's works

María Laura Pérez Gras¹

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Literatura Argentina, Universidad de Buenos Aires
Universidad del Salvador

Resumen

En este trabajo, me propongo abordar la obra de Michel Nieva que recupera tópicos, personajes, espacios y problemas de la literatura de la frontera interior decimonónica para mostrar la torsión que los cruces de lo distópico, lo punk, lo raro y lo gore provocan sobre esta tradición literaria argentina y cómo la resignifican. Trabajaré, en particular, con su volumen de relatos *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013) en diálogo con el primer ensayo de su libro *Tecnología y barbarie* (2020).

Palabras clave

Frontera interior; distopía; parodia; punk; gore.

Abstract

In this work, I propose to address the work by Michel Nieva that recovers topics, characters, spaces and problems of the literature of the nineteenth-century inner frontier to show the torsion that the crossings of the dystopian, the punk, the rare and the gore provoke in this Argentine literary tradition and how they resignify it. I will work especially with his volume of stories, *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013) in dialogue with the first essay of his book, *Tecnología y barbarie* (2020).

Keywords

Inner frontier; dystopia; parody; punk; gore.

¹ Doctora en Letras e Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) y el Instituto de Literatura Argentina (UBA), profesora titular de Literatura Argentina, del Seminario de Literatura Argentina y de Metodología de la Investigación en la Universidad del Salvador, donde dicta seminarios de posgrado, dirige el Doctorado en Letras y proyectos de Literatura Argentina. Se especializa en el estudio de relatos autobiográficos de cautiverio y de viaje, y en el área de la imagología. En los últimos años, indaga también en la narrativa especulativa actual. Ha escrito más de cincuenta artículos para publicaciones y encuentros científicos del país y del exterior. Entre sus publicaciones, se destacan los libros de investigación *Relatos de cautiverio* (2013) y *Cautiverio y prisión de Santiago Avendaño Tomos I y II* (2019 y 2022) por Ediciones Universidad del Salvador; y de ficción, la novela *El único refugio* (2019) y el poemario *El tiempo usurpado* (2022), ambos por Corregidor. Correo electrónico: lauraperezgras@yahoo.com.ar

Introducción

En el corpus de narrativa argentina reciente que estudio desde hace años y reuní bajo el nombre de Nueva Narrativa Argentina Especulativa (NNAE), por tratarse de obras que intentan imaginar futuros posibles, observo una notable predominancia de la distopía por sobre la utopía. El recurso denominado *novum* que estos textos comparten es, en los términos de Darko Suvin, el elemento o el conjunto de elementos que postula algo “nuevo y extraño” que provoca un “extrañamiento cognoscitivo” (Suvin 1984: 26) respecto del momento de producción de la obra, denominado “momento cero”, y que desplaza el realismo a otras formas de representación y a otros cruces genéricos.

Elsa Drucaroff lee la literatura escrita a partir de la crisis argentina de 2001 y explica, en su libro *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes de la postdictadura*, que la “derrota es lo que retrató y retrata la NNA consciente o inconscientemente, una y otra vez, de modo implacable” (2011: 135); y que “lo ‘nuevo’ de los jóvenes fue semiotizarla, interrogarla, narrar sus efectos” (137). Una de las formas más generalizadas de semiotizar la desesperanza radica en la construcción de imaginarios distópicos, en los que lo que sucede en el presente tiende a empeorar.

Como señala Fernando Reati en su libro *Postales del Porvenir*, ya en el estudio de narrativas anticipatorias de fines del siglo XX:

... algunas de ellas cercanas al género de la ciencia-ficción especulativa y otras con rasgos de alegoría o sátira política de más difícil clasificación, son distopías de variado signo que transcurren en un futuro (cercano o lejano) que refleja directa o indirectamente el presente de un país neoliberal y globalizado (2006: 19).

Esta tendencia se radicaliza en el siglo XXI. Por lo tanto, en la literatura argentina de las dos últimas décadas, la especulación nos lleva a escenarios distópicos, apocalípticos y posapocalípticos. La narrativa especulativa nos permite, además, incluir ucronías, que no se proyectan precisamente hacia el futuro y, en cambio, revisan cómo llegamos a este presente.

En este marco, trabajé con obras diversas, como la novela apocalíptica *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal; la posapocalíptica *Plop* (2002), de Rafael Pinedo; la trilogía distópica de Claudia Aboaf –*Pichonas* (2014), *El rey del agua* (2016) y *El ojo y la flor* (2019)–; la ucronía o parodia contrafáctica de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron* (2017), y el apocalipsis zombi en *El viento de la pampa los vio* (2021), de Juan Ignacio Pisano, entre otras.

En esta oportunidad, me propongo abordar la obra de Michel Nieva que recupera tópicos, personajes, espacios y problemas de la literatura de la frontera interior decimonónica para mostrar la torsión que los cruces de lo distópico, lo punk, lo raro y lo gore provocan sobre esta tradición literaria argentina y cómo la resignifican. Trabajaré, en particular, con su volumen de relatos *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013) en diálogo con el primer ensayo de su libro *Tecnología y barbarie* (2020).

Distopía en clave gauchopunk

Como afirma Pablo Capanna, en su ensayo *El mundo de la ciencia ficción. Sentido e historia*, la ciencia ficción argentina no está escrita desde la ciencia, sino desde la literatura existente del género, puesto que no busca alcanzar verosimilitud científica, sino continuar una tradición local que, a veces, llega a converger con el fantástico en su distanciamiento con el realismo (1992: 20).

A su vez, Elsa Drucaroff recupera, en “Narraciones de la intemperie”, la postura de Capanna y agrega: “Nuestros escritores toman elementos del género para hacer algo completamente diferente: tienden a trabajar con efectos fantásticos y eludir las explicaciones tecnológicas, más bien la ciencia-ficción les aporta recursos para pensar todo lo contrario: el atraso, la barbarie, la dependencia, el vacío de proyecto de desarrollo” (2006: 51).

La voluntad “anticipatoria” de cierta ciencia ficción más tradicional corre el riesgo de ser, en gran parte, una forma de expresión más del sistema capitalista y de su limitada capacidad de imaginar el futuro como una mera proyección del presente y de sus posibles continuidades o consecuencias. Por el contrario, la literatura “especulativa” trabaja con un tiempo que, a la vez de avanzar, retrocede y recalca en los traumas del pasado para volver sobre ellos y revisar el curso de los acontecimientos. En la (im)posibilidad de superar estos traumas, se cifra la (im)posibilidad de imaginar futuros más allá de lo distópico.

Lucía Vazquez plantea una pregunta clave en su tesis de Maestría “La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión” y propone una respuesta:

¿Y si el novum de la ciencia ficción de NNA [nueva narrativa argentina] se construye a partir de la posibilidad endeble de un presente luego de un pasado fulminante, arrasador de cualquier futuro? No hay presente posible, la acción se ubica hacia adelante, y allí solo se encuentra ese pasado al que es inevitable volver por lo irresuelto. Proponemos pensar que el trauma no es solo el reciente de la última dictadura, ni el más reciente aún de la crisis social que estalló en 2001, respecto de la cual aún hay falta de perspectivas, sino que hacia atrás en la Historia son muchos los traumas que configuran el suelo que pisamos en el presente (2020: 45).

En estas páginas, para poder comprender el sentido de este recurso del retorno al pasado en la obra distópica de Michel Nieva, conviene también ir desde su libro más reciente hasta los primeros, en un movimiento regresivo. Esto se debe a que Nieva plasma, en el primero de los ensayos reunidos en *Tecnología y barbarie* (2020), homónimo del libro, el marco teórico y las hipótesis que sostienen su pensamiento acerca de la historia, la literatura y la cultura argentinas a lo largo de toda su obra.

En principio, su lectura de la literatura y la historia argentinas se plantea *cyberpunk*, puesto que, en ellas, los avances tecnológicos no repercuten necesariamente en una mejor forma de vida, ni traen mayor civilización; por el contrario, estos tienden a barbarizar la sociedad, la vuelven más primitiva en varios sentidos. Para dejarlo claro, Nieva explica que “[e]ste tema, el progreso tecnológico como degradación de la vida, es también el núcleo del género literario llamado cyberpunk” (2020: 11).

En consecuencia, el futuro se proyecta distópico, porque todo tiende a empeorar, y la tecnología es, paradójicamente, causa y efecto de estos procesos y, además, la que plantea formas alternativas de supervivencia (y muerte) en esos imaginarios.

Además, estas proyecciones hacia el futuro se alimentan del retorno a los tópicos y cronotopos del pasado. Nieva se remonta a los orígenes de la literatura argentina, en el siglo XIX, e identifica su naturaleza distópica y cyberpunk, en dos elementos: en primer lugar, en la descripción en términos apocalípticos del territorio de la frontera con el Otro, la pampa, como “desierto”, yermo y hostil; en segundo lugar, en la construcción decimonónica del Otro (indio, india, gaucho, china) como “androides”, “criaturas que valen menos que un humano, y cuyo asesinato no constituye un homicidio” (2020: 11). En este sentido, el “androide”, que parece un dispositivo tecnológico destinado al servicio del hombre en el futuro, toma dimensiones históricas regresivas en las figuras de aquellos

Otros, marginados del lugar de ciudadanos, pero que fueron “usados” en la guerra, en el trabajo de campo y en la servidumbre desde los inicios de la nación, y controlados por medio de implementos tecnológicos.

En *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (1998), Agamben explica que el valor (o el disvalor) que se le otorga a la vida es lo que estructura la biopolítica de la sociedad en la modernidad. El Estado decide “sobre el umbral más allá del cual la vida deja de ser políticamente relevante [...] y, como tal, puede ser eliminada impunemente” (2018: 176). Por medio de la expulsión violenta de los cuerpos extraños y peligrosos, la nación se constituye como un espacio total, homogéneo y cerrado.

No es posible comprender el desarrollo ni la vocación nacional y biopolítica del Estado moderno en los siglos XIX y XX si se olvida que en su base no está el hombre como sujeto libre y consciente, sino, sobre todo, su nuda vida, el simple nacimiento que, en el paso del súbdito al ciudadano, es investida como tal con el principio de soberanía. La función implícita aquí es que el nacimiento se haga inmediatamente nación, de modo que entre los dos términos no pueda existir separación alguna (2018: 163).

Otra idea central en el ensayo “Tecnología y barbarie” es que la “tecnología es la frontera entre la civilización y la barbarie, su punto exacto de unión, de fricción y de cruce” (2020: 10-11), porque “el sueño de la civilización engendra barbarie” (2020: 11), justamente, por medio de la tecnología que se emplea para el control de los Otros.

La propia Drucaroff, ya en su ensayo de 2006, categorizó como “narrativas de la intemperie” a un grupo de textos recientes que realizan una proyección especulativa en la forma de un derrumbe social, de un apocalipsis, o de un tiempo no muy lejano en el que la “intemperie” llega a ser la alegoría de la destrucción de la frontera interior que antes

separaba lo que se consideraba “civilización” y “barbarie”. Esta regresión hacia cronotopos del pasado permite la visibilización de lo que Drucaroff denominó “civilibarbarie”, que no es una mera superación de la dicotomía heredada del siglo XIX, sino el reconocimiento de la mezcla que siempre existió a ambos lados de las líneas ideológicas trazadas en los mapas del poder hegemónico.

Antes se impugnaba, en alguna medida, uno de los dos términos; hoy la literatura de posdictadura trae algo nuevo: la conciencia de que esa antinomia perdió todo sentido, no porque se haya superado, sino porque ya no existe como tal. La barbarie y la civilización no son más opuestos, su enfrentamiento tiene poco que ver con el presente, y la lucidez del arte lo percibe (Drucaroff 2011: 478).

Para argumentar sobre estas ideas, Nieva despliega, en su ensayo, un análisis de los cuatro inventos tecnológicos más importantes del siglo XIX: “el fusil Remington Patria, el telégrafo, el alambre de púas y la picana”. (2020: 6) En cada uno de ellos, se cifra una manera de la violencia y el control del “civilizado” sobre el “bárbaro”, lo que pone en inmediato cuestionamiento estas categorías. A partir de su importación masiva en 1879, el fusil Remington transformó la forma de hacer la guerra y, sobre todo, fue decisivo en el avance sobre el territorio indio porque la batalla se volvió desigual. A su vez, el telégrafo facilitaba la comunicación entre los distintos regimientos para dar aviso de movimientos y llevar estrategias militares con éxito. Estos dos inventos determinaron el “éxito” de la Campaña al Desierto. Una consecuencia del avance territorial fue la repartición de tierras y su división en campos productores. El invento más significativo en este proceso fue el alambre de púas. Una vez diezmado el indio, se vio afectado el gaucho. Ya no podía sostener su vida nómada, ni arriar ganado como modo de subsistencia. Hacia fines del siglo XIX, se importaron millones de kilos para el alambrado de toda la región. Nieva remarca que esto sucedía “al mismo tiempo que la literatura

creaba la figura del gaucho y exaltaba su cabalgar indefinido por la llanura” (2020: 9). A su vez, al restregarse contra el alambre de púas, el ganado vacuno empezó a lastimarse la piel, y la carne, a agusanarse, por este motivo, la picana eléctrica sirvió para disciplinar y controlar a las vacas, y mantenerlas alejadas de los alambrados.

Tenemos entonces acá los cuatro dispositivos tecnológicos, los cuatro pilares de la civilización que fundaron el programa político y económico de nuestro país, y que a su vez ocasionaron los crímenes más cruentos de nuestra historia. Si el fusil Remington Patria y el telégrafo facilitaron hacia 1880 el genocidio indígena, hubo que esperar 100 años para que el alambre de púas y la picana eléctrica replicaran, entre 1976 y 1984, el modelo de confinamiento y matanza de vacas en la desaparición y tortura de más de 30000 personas (2020: 10).

En el retorno a estos desarrollos tecnológicos en el trauma de la frontera interior decimonónica con el indio y el gaucho, y su posterior asociación con el trauma más reciente de la dictadura y los desaparecidos, se cifra una de las preocupaciones centrales de la obra de Nieva: el (ab)uso de los cuerpos. Y esta se vincula directamente con los mecanismos de la modernidad decadente y el capitalismo salvaje. Su literatura es punk por su resistencia al sistema. Y por denunciar, parafraseando a Jameson en *Arqueologías del futuro*, “que la noción de distopía habla menos sobre el futuro de una sociedad que sobre los modos de producción económicos del presente” (2015: 11). Para el proyecto civilizador del siglo XIX, la distopía era la continuación del estilo de vida y la ocupación territorial “improductivos” de gauchos e indios; en cambio, para el siglo XXI, tras el agotamiento de esperanzas en la modernidad, la distopía sería continuar con el modelo capitalista que fagocita las vidas de los subalternos para perpetuar un sistema económico que solo favorece a los poderosos.

Consciente de esta tensión ideológica, Nieva opta por plasmar la distopía del siglo XXI revisando las ideas hegemónicas del siglo XIX, porque considera que las crisis de presente están cifradas en las malas lecturas del presente en el pasado. Y hasta que ese trauma no sane, será prácticamente imposible imaginar el futuro por fuera de la distopía. En este mismo sentido, Jacques Derrida propone, en su libro *Espectros de Marx*, el término “hauntología” (*hantologie*) como un giro epistémico dedicado a pensar las maneras en las que la tecnología materializa la memoria en la forma de un registro del pasado que se hace presente como una forma de acecho. (1998: 17-18)

A su vez, Mark Fischer populariza el concepto derridiano para describir el hechizo de la cultura contemporánea provocado por el fracaso de la posmodernidad y del neoliberalismo que, ante los “futuros perdidos” de la utopía moderna, vuelve con nostalgia sobre el pasado. La tecnología actual impide el pensamiento crítico del sistema y la acción autónoma. Las imágenes reemplazan los cuerpos. Los medios de producción y reproducción de imágenes transforman a los humanos en espectros de sí mismos. Para Fischer producir arte por fuera del “realismo capitalista” es la única válvula de escape posible y la única forma de exorcizar los fantasmas del pasado y así alcanzar la imaginación de futuros que sean verdaderamente nuevos, porque nunca tuvieron lugar (2018b: 19). Por este motivo, Nieva no habla de cyberpunk a secas en las entrevistas que le hacen, sino de “gauchopunk”, al que llega a partir de su propia lectura del ya clásico libro de Josefina Ludmer *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria* (1988), “donde se postula que el Estado se apropió del cuerpo del gaucho para someterlo al servicio militar, mientras que los intelectuales hicieron un uso literario de la voz, generando una disociación entre las partes del gaucho” (Nieva en Rapacioli 2014: párr. 4).

El gaucho punk surge de la convicción de que no se puede entender el presente si no desde ver que es una confluencia entre el presente y el pasado. La gauchesca es la narrativa de origen de nuestro país, que está enquistada con la fundación territorial del estado en el genocidio indígena, el mismo que produjo la distribución arbitraria de la tierra que se mantiene hasta nuestros días. Es imposible, entre otras cosas, producir algún cambio si no es a través de la modificación o intervención en ese discurso de origen. En ese discurso capitalista y patriarcal en el que surge la narración de nuestro estado, hasta de nuestra literatura, hay un montón de grietas que son en las que hay que intervenir para producir nuevas narrativas (Nieva en Ibáñez párr. 7).

Esta línea gauchopunk, que puede tener algún antecedente del siglo pasado –como *Cruz diablo* (1997), de Eduardo Blaustein–, se hizo visible en los últimos años. El propio Michel Nieva es uno de los pioneros con su libro de relatos *¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?* (2013), junto a Marcelo Cohen, con *Gongue* (2012). Y aparecieron textos más recientes, como la ya mencionada novela *El viento de la pampa los vio* (2021), de Juan Ignacio Pisano; como también la de Javier Núñez, *Hija de nadie*, ganadora del Premio Casa de las Américas 2021, aún inédita.

Parodia en clave gore

En su ensayo *Únicos y repetibles*, Gonzalo Santos afirma que la obra de Michel Nieva parte de una praxis estética que ya no se asienta en la representación, y que el *novum* que introduce presenta una “lógica delirante” con un “punto de fuga que tiende más bien hacia el cyberpunk y la sátira –ambos géneros en los que la ciencia ficción argentina abrevó con mucha frecuencia– y además se advierte un fuerte componente político que opera como sustrato” (2022: 70).

Sobre la sátira como parodia de componente político y lógica delirante que menciona Gonzalo Santos, se centrará este apartado. También, en la recuperación de la importancia de la parodia para la vocación anti-mimética de la literatura especulativa y su relación con la idea de “simulacro” de Deleuze, que, como “phántasma” platónico, pervierte la Idea original, a diferencia de la copia (*eikón*), que la replica (Santos 2022: 69). En la expresión del simulacro, la parodia se convierte en el recurso más propicio para la deconstrucción del discurso histórico y político.

Si bien la parodia es fundamental en la literatura especulativa con la que vengo trabajando –*El año del desierto* desanda gran parte de la literatura argentina al revisar la historia y sus discursos, *El rey del aguase* se monta como distopía y sátira política sobre *Argirópolis* (1850), la utopía de Sarmiento, y *Las aventuras de la China Iron* nos muestra la contracara feminista y *queer* del *Martín Fierro*–, en la obra ficcional de Nieva, es el artilugio por excelencia y se despliega con particular originalidad por dos razones: en primer lugar, se presenta en varios planos dentro de la diégesis; en segundo, expresa su sentido más irreverente o punk en clave gore, sin llegar a pertenecer al género terror propiamente dicho.

Sobre este segundo punto, cabe aclarar que Sayak Valencia (2010) define al gore –a partir del género en la industria cinematográfica– como la explicitación de las maneras en que el capitalismo ejerce una violencia extrema y predatoria sobre los cuerpos de quienes habitan espacios fronterizos, en términos geográficos y sociales, en favor de una economía hegemónica y global. En estas formas de violencia, los cuerpos son “concebidos como productos de intercambio” (Valencia 2010: 15).

Si volvemos a la idea de que la distopía pone en evidencia los criterios de producción del presente (Jameson 1998: 11), podemos comprender su relación con la crítica a “la realidad producida por el capitalismo gore, basada en la violencia, el (narco) tráfico y el

necropoder, mostrando algunas de las distopías de la globalización y su imposición” (Valencia 2010: 15).

En esta clave gore de las complejas parodias características de la obra ficcional de Nieva, se manifiesta la preocupación central de su pensamiento: el (ab)uso de los cuerpos. De ahí la importancia de la figura del “androide” como la define él mismo en “Tecnología y Barbarie”: “la idea de androide como cuerpo cuyo asesinato o explotación no constituye un crimen, un cuerpo no-humano que cifra al gaucho, a la china, al indio, y podríamos agregar también al cabecita negra y al desaparecido” (2020: 14). A partir de esta relación, se pone en evidencia que aquella sátira de componente político y lógica delirante de la que hablaba Santos no es otra cosa que el gore que emerge de la lectura del presente en la parodia de los discursos del pasado.

Con el fin de ejemplificar estos procedimientos narrativos y recursos estilísticos propios de la ficción de Nieva, realizaremos un recorrido por los textos que conforman su primer libro de relatos² por ser el que consolida la línea gaucho punk, siempre en relación con lo ya desplegado en estas páginas sobre su ensayo “Tecnología y barbarie”, tomado como punto de partida.

Este libro se titula *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013) en evidente calco paródico del icónico texto de ciencia ficción cyberpunk *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968), de Philip K. Dick, que también inspiró la clásica película de Ridley Scott, *Blade Runner* (1982), donde los replicantes serían los androides del futuro. En este volumen, hay seis relatos que dialogan entre sí en un juego de autointertextualidad, paratextualidad y metatextualidad de rasgos posmodernos, lo que complejiza la cuestión paródica en varios niveles.

² En rigor, no se trata del primer libro de Nieva, puesto que publicó un poemario titulado *Papelera de reciclaje* en la editorial Huesos de Jibia en 2011, cuando tenía apenas veintitrés años.

En este sentido, el uso de las notas al pie y las frases explicativas, los permanentes umbrales entre texto y paratexto –como el comentario, la nota, la glosa, la cita, la traducción o la adaptación transgresora–, o entre los múltiples hipotextos parodiados y el hipertexto parodiador, nos recuerdan a los laberínticos procedimientos borgeanos para la construcción textual.

Además, Nieva usa y abusa, a lo largo de este libro –y en toda su obra de ficción– del recurso borgeano de desdoblamiento en un personaje narrador –que incluso ofrece precisa información autobiográfica coincidente con la del autor–, que fluctúa entre autodiegético y homodiegético según el caso, y entre intradiegético y extradiegético en distintas partes de un mismo relato, pero siempre con notable pérdida de objetividad en lo selectivo de la información que le ofrece al lector. En definitiva, construye un narrador altamente autorreferencial, que ofrece relatos en primer y segundo grados, algo alienado, nada predecible y poco confiable.

Como se puede apreciar, Borges es una figura omnipresente en la obra de Nieva, casi como un dios opresor, cuya genialidad asfixiante solo se puede evadir a través de la parodia impúdica y desbordada, que aniquila el efecto al mismo tiempo que lo crea. Así como parece que hoy no somos capaces de imaginar futuros por fuera del capitalismo, Nieva parece no poder escribir literatura por fuera de Borges, en especial en lo que a procedimientos y recursos se refiere. Pero, en cuanto a los temas, al menos en este libro, diría que no puede –o no quiere– pensarlos por fuera de Echeverría, de Hernández y, sobre todo, de Sarmiento.

El primero de los relatos, “¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?”, homónimo del libro, sería el principal, puesto que los otros se proponen como finales alternativos o *post sriptum*, con excepción del segundo, titulado “Sarmiento Zombi”, que

presenta otra historia, pero cuyas secuelas se mezclan con las del primero en otros relatos metaficcionales.

“¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?” muestra una Argentina cyberpunk, donde la tecnología no ha mejorado la calidad de vida de nadie y, como novedad, se han lanzado a la venta cinco modelos de androides para servicio personal y doméstico inspirados en los personajes más emblemáticos de la cultura local: tangueroide, borgesoide, peronoide, gauchoide y kirchneroide. El protagonista opta por comprar un gauchoide por ser de una familia de campo, aunque ahora vive en la ciudad, y oriundo de San Antonio de Areco, el lugar de Ricardo Güiraldes y su *Don Segundo Sombra*.

De esta manera, vemos realizarse la idea del androide según Nieva, ahora coprotagonista de su relato gaucha punk:

Así aparece el “gauchoide”, que sería el retorno grotesco de lo reprimido, algo que es menos que un humano y justamente se lo elimina porque no se lo considera humano. Porque el gaucho se constituyó como la figura arquetípica de lo argentino, pero para construir esa figura fue necesario matar al gaucho de verdad. (Nieva en Rapacioli 2014: párr. 6).

En el inicio del relato, en una nota al pie, el propio narrador explica que el mercado debió lanzar una segunda generación de androides porque la primera había resultado tan similar a los humanos reales que el “estado chino los utilizaba para reemplazar a los opositores que encarcelaba, torturaba y desaparecía” (2013: 8) y deben ser discontinuados para evitar esos abusos.

Así llega don Chuma, que es entregado en la casa del protagonista embalado como producto “para ensamblar”, y que en su comportamiento parodia toda la tradición gauchesca: habla en versos octosílabos, cita partes de *Martín Fierro* o de *Santos Vega*,

baila chacareras, cuenta anécdotas de campo, duelos y pulperías, y –a pesar de que los androides de segunda generación no tienen emociones propias, según aseguran sus fabricantes–, transmite “el sentimiento oceánico y casi místico de galopar la pampa sobre algún zaino” (Nieva 2013: 8-9). Pronto, esa emoción inexplicable se empieza a manifestar en un sentimiento de disconformidad creciente, como si su lugar de subalternidad fuera insoportable para este gauchoide, que no cesa de repetir “Habría preferido no hacerlo”, al estilo de Bartleby, el escribiente, personaje de Melville, que insistía con su famosa frase “Preferiría no hacerlo”, como forma de resistencia al absurdo de la productividad permanente. La protesta antisistema punk se hace audible. Pero nadie parece –o quiere– comprenderla.

El narrador protagonista piensa que se trata de una falla técnica. Supone que le vendrá bien a don Chuma entrar en contacto con la naturaleza de la pampa, como si fuera este el hábitat propio del androide en realidad. Le pedirá ayuda a un amigo de su primo Francisco, llamado Juan, también de Areco, y gerente de una fábrica de aceite de soja en la que todos los empleados son gauchoides, por lo tanto, tiene experiencia para ponerlos “en orden”. Por estas razones, considera buena idea volver al campo. No obstante, el viaje le servirá para constatar que el abuso de los androides continúa en la segunda generación. El primo Francisco confiesa que “detestaba a los androides: tenía algunos trabajando de peones en sus campos, y me había contado cómo los maltrataba y, a los que le parecían más atractivos los sodomizaba” (2013: 15).

El primo promete ocuparse e idea un aleccionamiento que resulta en una *violación correctiva* del gauchoide, sangrienta y espeluznante, en una escena gore que el lenguaje soez y grotesco de Francisco satiriza hasta el punto tal en que llega al humor negro.

Este modo de abuso remite a otros, como el ejercido contra los gauchos, representados por Martín Fierro, obligados a pelear en la guerra de frontera contra un

indio que no es su enemigo, a cambio de mayor pobreza y marginalidad. En la construcción del carácter negativo del Otro considerado como una amenaza, se llegan a elaborar representaciones monstruosas de la alteridad; en este caso, un monstruo creado en la frontera entre la máquina y el humano (androide). Pero estas construcciones se invierten frente a lo abyecto de la *violación correctiva*. El gauchoide ocupa el lugar del Otro bárbaro y monstruoso desde la perspectiva de los sectores hegemónicos, autopercebidos como civilizados, y se puede reconsiderar como víctima gracias a la literatura que desenmascara estas construcciones binarias y estereotipadas, tal como sucedió en la literatura gauchesca con el gaucho histórico.

Michel Nieva no solamente se nutre de la gauchesca en este relato, sino que también realiza una apropiación de la tradición literaria argentina de la violencia política sobre los cuerpos que encontramos en *La Refalosa*, de Hilario Ascasubi, *El matadero*, de Esteban Echeverría, y *El niño proletario*, de Osvaldo Lamborghini³, desde una apuesta por la estética en clave gore. Así, en esa serie intertextual de violaciones a subalternos –gauchos, enemigos políticos, niños proletarios, entre otros–, se cifra la violencia de los poderosos sobre los oprimidos. El gauchoide podría ser construido como el Otro monstruoso desde la perspectiva de los sectores “civilizados”, pero, pronto, se puede percibir como víctima del poder hegemónico, tal como sucede en *Martín Fierro* con el gaucho histórico, obligado a sumarse al ejército con la leva. De esta manera, la frase “Habría preferido no hacerlo” se multiplica en significados.

³ El epígrafe del libro es justamente de Osvaldo Lamborghini: “¡El país argentinoide!”, parte de su poema “Ayer”, que dice así en referencia a otro trauma de violencia más reciente: “en el país argentino estéril / de los estériles militares argentinos. / Me acuerdo que Perón decía: ‘—No, / si las armas no las tienen de adorno, / lo que tienen de adorno es la cabeza’. ¡El país argentinoide!” (Lamborghini 2012: 185).

Asimismo, tal como lo interpreta Lucía De Leone, el tratamiento del gauchoide también se acerca al del niño proletario, porque el modelo de don Chuma no solo es explotado como esclavo por los productores agrícolas, sino sodomizado por sus perversos patrones/dueños en esa “pampa gore” (De Leone 2017: 207). Por supuesto, el correctivo no mejora el estado anímico del gauchoide, sino que lo empeora; y el relato termina, irónicamente, con un juego del ahorcado, cuya respuesta es la frase nuevamente repetida por don Chuma: “Habría preferido no hacerlo”.

El episodio de la violación, por su grado de *gore* –horror y perversión en el disfrute del dolor y la humillación del Otro–, remeda los narrados acerca de cuerpos humanos y sufrientes antes nombrados. No obstante, el hecho de que aquí se trate de un androide crea la distancia necesaria entre los lectores y lo narrado para que se produzca una experiencia *gore*, que incluye cierta forma morbosa del humor grotesco. Se suma a “una tradición del cuerpo abyecto y no-humano” (Nieva 2020: 60) sobre el que la violencia puede ser narrada de manera explícita, porque es la que se ejerce sobre Otro.

En los siguientes relatos/partes del libro, hay diversos finales alternativos que profundizan el *gore*: en el primero, el gauchoide sobrevive, pero no modifica su anomalía; en el segundo, el protagonista narrador se desmaya del espanto y, cuando despierta, descubre que el gauchoide ha reaccionado y ha decapitado a su primo y al amigo, se ha fugado y convertido en gaucho matrero, para luego unirse a una facción de gauchoides guerrilleros y al ejército del ERG (Ejército Rebelde de Gauchoides), en alusión paródica al ERP histórico. Otro de los finales alternativos –todavía el narrador elucubra algunos más, incluso uno que narra su propia muerte a manos del androide, que ya no lo reconoce–, y don Chuma, en lugar de recuperar su libertad en la llanura pampeana, es visto “desalambrando vastos campos de soja” (Nieva 2013: 49). Este final nos muestra al campo, que en otro tiempo fue un escenario romántico, como un espacio más tomado por

el capitalismo tardío, los grandes negociados y las especulaciones bursátiles, y nos recuerda la creciente devastación de los suelos desgastados por los monocultivos, especialmente de soja. Lo cierto es que el libro avanza *in crescendo* en el *gore*: la distopía llega a ser un apocalipsis en que las máquinas se vuelven en contra de los seres humanos —quebrando una ley fundamental de la robótica—, o en que los monstruos se vuelven en contra de sus creadores como en *Frankenstein, o el moderno Prometeo*.

Tal como sostiene Juan Francisco Ferré, lo que hace tan influyente la historia creada por Mary Shelley es el “descubrimiento terrible de que eso que llamamos vida, para sublimarla, y eso que llamamos muerte, para infundirnos temor, son dos realidades indiferenciables en la carne de la que estamos hechos” (2011a: 65), y este *memento mori* es precisamente uno de los efectos del *gore*. Además, en ese texto inaugural, la ciencia es la que se pone al servicio de la fantasía de poder vencer la muerte y, como consecuencia, revela que lo monstruoso subyace en todo lo que es considerado humano.

En palabras de Ferré:

El monstruo de Frankenstein representa así, con su génesis patológica, no solo el horror de la vida material, el horror y la fealdad de la naturaleza, sino el horror de cuanto el ser humano, con los instrumentos de la violencia política o la violencia científica aplicadas a la transformación de la realidad, pueda producir en nombre del progreso, la explotación o la racionalidad absoluta (2011b: 67).

Justamente, el segundo relato del volumen de Nieva es “Sarmiento Zombi” y, como su título anticipa, en él se narra la curiosidad contrafáctica de que la ciencia fue utilizada para preservar el cuerpo de Sarmiento más allá de su muerte y traerlo nuevamente a la vida. Como es esperable, no vuelve Sarmiento hombre, sino Sarmiento monstruo. Pero la

pregunta aparece, inevitable: ¿cuánto del Sarmiento monstruo no existía ya en el Sarmiento hombre? Aunque también va a surgir otra pregunta: ¿cuánto hay aún de humano en Sarmiento monstruo?

El acecho de fantasmas, monstruos y zombis expresa, desde los “modos” de lo fantástico o del gótico, una mirada política colectiva e individual al mismo tiempo, sobre lo real, la violencia y el horror. Se identifican los resabios de un terror pasado e histórico en los futuros imaginarios convertidos en pesadillas del gore.

Como explica Gasparini, en su libro *Las horas nocturnas*:

Es, en muchos casos, el condicional contrafáctico que da lugar al relato zombi. Cuerpo zombi y horda, con toda su materialidad, protagonizan descripciones y conectan con el horror *gore* y la ciencia ficción postapocalíptica e incluso antes con la novela naturalista, el esperpento y el gótico decimonónicos (2020: 125).

Todos estos ingredientes emergen juntos y revueltos en el texto de Michel Nieva. No obstante, en él no aparece una horda de zombis, sino un zombi en particular, Sarmiento, un monstruo que retorna para recuperar su control social y su poder civilizatorio sobre el pueblo. Surge así una nueva versión de una vieja dicotomía: ciencia-poder-control social (civilizados) vs. violencia-terror-poder (bárbaros). El experimento sale mal: la violencia se vuelve en contra de la ciencia, y la criatura se convierte en el monstruo devorador de su creador.

“Sarmiento Zombi” es el relato más autónomo de los publicados en el volumen por ser el único que no narra las aventuras del gauchoide Chuma: en lugar de trabajar con la problemática del Otro en la frontera entre la máquina y el humano (el androide), lo hace con una otredad en los bordes de la vida y la muerte (el zombi), más cercano al cruce

entre lo humano y lo monstruoso, donde la máquina no tiene un rol, pero sí, en cambio, lo siguen teniendo la ciencia y el ideal de progreso civilizatorio.

En su libro *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*, Buenos Aires (2017), Alicia Montes hace una lectura del fenómeno zombi desde la biopolítica en la que los cuerpos de travestis y de zombis se asimilan en una marginalidad monstruosa: “en ambos casos una parte de la población es afectada por los experimentos de la ciencia, convertida en no-sujeto de derecho, condenada a una vida precaria y expulsada a la exterioridad como anomalía peligrosa” (Montes 2017: 58).

De esta misma manera, se puede leer la forma en que Sarmiento marginó a gauchos e indios, los “bárbaros”, de su proyecto civilizatorio decimonónico; no obstante, Nieva no se queda solo en esa posibilidad, sino que además traslada la corporalidad monstruosa en clave gore del excluido al propio Sarmiento convertido en zombi. La justicia poética es planteada por Nieva, en este relato, en la forma de una sátira grotesca, tanto en el plano de la literatura como en el de la historia, por lo que la figura de Sarmiento representa, así como también en los cruces de la fantasía con la ciencia, porque en él se recuperan y parodian, como hemos visto, materiales literarios propios del gótico rioplatense del siglo XIX, cifrados en las fantasías científicas que desafiaban al positivismo y, a la vez, se alimentaban de él.

Esta propuesta de lectura de los textos de Nieva nos habla directamente de la relación entre gore, la parodia y la política en la literatura argentina.

Si atendemos a las categorías de lo raro, lo espeluznante y lo espectral que definió Mark Fischer en su libro póstumo, podemos observar que, en los relatos de Nieva, la parodia que recupera lo monstruoso en personajes zombis, vampiros o androides sigue una tradición literaria y cinematográfica con sus propias reglas. Lo desconocido dejó de serlo para lectores/espectadores que frecuentan estos géneros. Lo deformado de la

realidad ya no es el monstruo en sí, sino la experiencia del hombre *con* el monstruo. “Lo raro trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo ‘doméstico’” (2018a: 12).

En consecuencia, el monstruo no resulta espeluznante porque no causa miedo, sino raro para la realidad del humano, porque no encaja en su vida cotidiana. Exige un acomodamiento, que, en lugar de venir de la eliminación del monstruo, se alcanza por la adaptación de lo humano hacia lo monstruoso; y esto altera las reglas de la vida “normal”: se genera una nueva “normalidad” que linda con lo absurdo.

De esta manera, en la literatura especulativa de Michel Nieva, se produce una torsión de lo espeluznante a lo raro; lo que debería producir horror genera extrañamiento, y esto da lugar a un efecto de desacomodamiento en el lector que desata una forma desbordada y paródica del humor: el *gore* satírico.

En palabras de Fischer, “lo raro es aquello que no debería estar allí” (2018a: 12). Trae algo externo al dominio de lo familiar que no encaja, que no pertenece al mismo ámbito. El efecto de lo raro no es el terror, como sí en lo espeluznante, sino la fascinación, aunque esta esté acompañada por cierta inquietud. Lo raro suele repeler en principio, pero atrae luego con mayor fuerza. Los objetos raros y las entidades anómalas producen tanto desagrado como fascinación, y esto los pone en el límite entre lo positivo y lo negativo, y dentro de lo placentero. Se genera cierto disfrute perverso en el desborde explícito de la norma, mientras la sátira grotesca permite la catarsis. En ese cruce, en la carcajada nerviosa y desencajada ante el exabrupto, se instala la parodia en clave *gore* de Nieva.

Conclusión

Fischer explica que debido a que lo “espeluznante tiene que ver con lo desconocido; cuando descubrimos algo, desaparece” (2018a: 76). Cuando lo espeluznante es leído y

releído en los textos de historia o en la literatura canónica nacional, ya no resulta desconocido, sino recordado. La atroz familiarización con el terrorismo de Estado que produce leer la historia argentina, o su literatura, provoca la anulación del espanto que podría causar la violencia y activa el modo de la resistencia, del punk.

Si volvemos sobre la idea de que en la (im)posibilidad de superar los traumas del pasado, se cifra la (im)posibilidad de proyectar futuros más allá de lo distópico, quizás, lo novedoso de la propuesta de Nieva –y de otros escritores que se suman a esta línea– sea la clave punk de sus imaginarios, que por medio de la revisión de los discursos consolidados, la protesta irreverente contra la ideología de clase, el desparpajo con que desarman hipocresías, el *gore* que exhibe el (ab)uso de los cuerpos, y el humor procaz, se proponen deconstruir –y, si es posible, dinamitar– las matrices del pensamiento que sostienen el modelo capitalista y patriarcal, para poder, por fin, pensar –imaginar– por fuera de él.

Michel Nieva publicó el poemario *Papelera de Reciclaje* (2011), los libros de relatos *¿Sueñan los gauchoides con ñandúes eléctricos?* (2013) y *Ascenso y Apogeo del Imperio Argentino* (2018), y *Tecnología y Barbarie: ocho ensayos sobre monos, virus, bacterias, escritura no humana y ciencia ficción* (2020). Dentro de esta obra, orgánica y coherente en sus traumáticas obsesiones y provocaciones constantes, me he abocado a descifrar en especial aquella porción que consolidó una línea gauchopunk en la literatura argentina. No obstante, la distopía cyberpunk y la parodia en clave *gore* podrían seguir estudiándose en toda su extensión, incluso en otra línea que se abrió en el resto de los ensayos del libro *Tecnología y Barbarie*, como consecuencia de la pandemia y de la crisis ecológico-sanitaria, y que parece relacionarse con más reciente obra narrativa, *La infancia del mundo* (2023), cuyo primer capítulo “El niño dengue”, resultó ganador del Premio O. Henry de ficción corta 2022.

En cuanto a la línea gauchopunk aquí tratada, es interesante agregar que Nieva escribió también el guion del videojuego titulado *Elige tu propio gauchoido*, donde retomó sus ideas distópicas cyberpunk y las cruzó con los procedimientos paródicos y metaficcionales de la clásica saga juvenil *Elige tu propia aventura*, en la que los lectores podían encontrar finales alternativos para sus historias y jugar a revivir el pasado o a diseñar el futuro. Entre esos dos movimientos opuestos y complementarios, el de la anticipación y el del retorno, se cifra el *loop* temporal que nos enlaza y cautiva cuando nos adentramos en el mundo literario de Michel Nieva.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2018). *Homo sacer. El poder soberano y la vida desnuda*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Capanna Pablo (1992). *El mundo de la ciencia ficción. Sentido e historia*. Buenos Aires: Letra Buena.

De Leone, Lucía (2017). “Modelo para amar. La pampa gore y cibernética del siglo XXI”, *REVELL. Revista de estudios literarios da UEMS*, v. 3, n.º 17. 207-229.

Derrida, Jacques (1998). *Los espectros de Marx*. Madrid: Trotta.

Drucaroff, Elsa (2006). “Narraciones de la intemperie. Sobre *El año del desierto*, de Pedro Mairal, y otras obras argentinas recientes”, *El interpretador*, n.º 27, <http://www.elinterpretador.net>.

Drucaroff, Elsa (2010). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.

Ferré, Juan Francisco (2011a). “Del doctor Frankenstein a David Cronenberg y más allá”. *Boca de Sapo. Revista de arte, literatura y pensamiento*. Tercera época, año XII, n.º. 11. 64-69.

Ferré, Juan Francisco (2011b). *Mímesis y simulacro. Ensayos sobre la realidad (Del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*. Málaga: Ediciones de aquí.

Ferro, Gabo (2008). *Barbarie y civilización. Sangre, monstruos y vampiros durante el segundo gobierno de Rosas*. Buenos Aires: Marea Editorial.

Fisher, Mark (2018a). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.

Fisher, Mark (2018b). *Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Buenos Aires: Caja Negra editora.

Gasparini, Sandra (2020). *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*. Buenos Aires, Los Ángeles: Argus-a.

Ibáñez, Liliana Vera (2022). “Entrevista. Michel Nieva, el escritor que da cuerpo al cyberpunk y vida a gauchos androides”, en *La izquierda diario*. <https://www.laizquierdadiario.com/Michel-Nieva-el-escriptor-que-da-cuerpo-al-cyberpunk-y-vida-a-gauchos-androides>.

Jameson, Fredric (2015). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Madrid: Akal.

Lamborghini, Osvaldo (2012). *Poemas 1969-1985*. Buenos Aires: Mondadori. Prólogo de César Aira.

Nieva, Michel (2013). *¿Sueñan los gauchoideos con ñandúes eléctricos?* Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Nieva, Michel (2020). *Tecnología y barbarie*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor.

Montes, Alicia (2017). *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*, Buenos Aires - Los Ángeles, Argus-a, Artes y Humanidades / Arts and Humanities.

Rapacioli, Juan (2014). “Michel Nieva y una grotesca caricatura del relato gauchesco” <https://www.telam.com.ar/notas/201401/48657-michel-nieva-y-una-grotesca-caricatura-del-relato-gauchesco.html>

Reati, Fernando (2006). *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Buenos Aires: Biblos

Santos, Gonzalo (2022). *Únicos y repetibles*. Buenos Aires: Indómita luz.

Suvin, Darko (1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. México: Fondo de cultura económica.

Valencia, Sayak (2010). *Capitalismo Gore*. España: Melusina.

Vazquez, Lucía. (2020). *La ciencia ficción en la narrativa argentina del siglo XXI: el trauma del pasado, el futuro como regresión*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. MS. (Tesis de Maestría inédita).