

Navegando la ruina globalizada a ciegas: la visión *ustópica* de *Bird Box* (2014) de Josh Malerman

María Marcela González de Gatti

marcelagdegatti2013@gmail.com

Facultad de Lenguas
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

RESUMEN

El presente trabajo propone una lectura de la novela *Bird Box* (2014) de Josh Malerman como una respuesta a lo que el filósofo Jean Baudrillard denominó “éxtasis de la comunicación” o el estado metafórico de esquizofrenia de la sociedad posmoderna, en la que los mensajes cacofónicos de los medios y la proliferación de imágenes dislocadas de sus referentes atraviesan el sujeto como si este fuera transparente. El marco teórico en el que se apoya la lectura se completa con la distinción entre *distopía* y *relato posapocalíptico* establecida por Heather Hicks, para quien el corazón de la distopía consiste en la “opresividad de la uniformidad” de una única metanarrativa (Hicks 8). En contraposición, lo que caracteriza a lo posapocalíptico es el diametralmente opuesto paisaje social “remachado con pequeñas comunidades que adhieren a diversas micronarrativas”, en el que no se vislumbra posibilidad alguna de consenso para el intercambio social (Hicks 8). La categoría de *ustopía*, acuñada por Margaret Atwood, complementa e ilumina la concepción de distopía en directa relación con su par opuesto, la *utopía*, en una fusión conceptual que se vincula con lo que James Berger denomina la *paradoja posapocalíptica*, es decir, una “retórica radicalmente antihumanista [que] enmascara un radical humanismo frustrado” (9). Esta interpretación de la novela la deslinda parcialmente del género popular de ficción de terror y problematiza sus significados a partir de la ambigüedad de su visión *ustópica*.

Palabras clave: posapocalíptico- distópico- *ustópico*- esquizofrenia- hiperrealidad

ABSTRACT

This paper purports to read Josh Malerman’s novel *Bird Box* (2014) as a response to French philosopher Jean Baudrillard’s “ecstasy of communication,” or the metaphoric state of schizophrenia characteristic of postmodern societies, in which the cacophony of media messages and the proliferation of images permeate through human subjects as if they were transparent. The theoretical framework for this analysis is completed by the distinction between *dystopia* and *post-apocalyptic tale* established by Heather Hicks, for whom at the heart of dystopia lies “the oppressiveness of uniformity” linked to the presence of a single metanarrative (Hicks 8). By contrast, what characterizes the post-apocalyptic is the diametrically opposed socioscape “punctuated by small communities adhering to various micronarratives” (Hicks 8), in which there is no glimpse of a consensus for social exchange. The category of *ustopia*, a term coined by Margaret Atwood, complements and sheds light upon the concept of dystopia in a strict

Ma. Marcela González de Gatti “Navegando la ruina globalizada a ciegas...”

relationship with its counterpart *utopia*, in a conceptual amalgamation which is compatible with James Berger’s *post-apocalyptic paradox*: “a radically antihumanistic rhetoric [which] masks a radical and frustrated humanism” (9). This interpretation of the novel dissociates it from the popular genre of horror fiction and problematizes its meanings on the basis of the ambiguity of its utopic vision.

Keywords: post-apocalyptic- dystopian- utopian- schizophrenia- hyperreality



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución– No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional.

Introducción

Con una gráfica analogía, Heather J. Hicks (2016) delinea los rasgos esenciales de una tradición de ficción posapocalíptica que se inicia en la era del Iluminismo. Tal como ocurre con los trazos en tiza blanca que demarcan el contorno de la víctima de un crimen, la ficción de orden posapocalíptico subraya, según la autora, el final de las estructuras físicas, las construcciones sociales y los valores de la vida moderna. De manera comparable a la función de la silueta vacía, para Hicks, la ausencia misma de dichos fenómenos ocupa el centro de la preocupación de la narrativa y un punto de partida primordial para sopesar sus significados (4). Desde este punto de vista que, por cierto, compartimos con la autora, la ficción posapocalíptica presenta una oportunidad singular para desplegar posibles escenarios tanto para morigerar o controlar la faceta más oscura de una modernidad bifronte como para sostener e intensificar sus aspectos más iluminadores. La novela *Bird Box* (2014) de Josh Malerman es un ejemplo contemporáneo que captura la premisa central del concepto de novela posapocalíptica que propone Hicks, es decir, la noción de “ruina globalizada” que consta de elementos de “pérdida” y “transformación” y que permite la doble función, como doble es el rostro de la modernidad, de descubrir qué es lo importante de aquello que ha llegado a su fin o sobrevive *in extremis* y explorar cómo es posible una reconstrucción, puesto que, en textos posapocalípticos, “perduran fragmentos del mundo” y sus personajes salvaguardan y rescatan “elementos tanto físicos como epistemológicos del mundo que se ha ido” (Hicks 15)¹. En nuestra lectura, propendemos a vincular las condiciones sociales de la existencia humana representadas en la novela con la visión apocalíptica de la muerte de lo real propuesta por el pensador francés Jean Baudrillard para una etapa posmoderna en la historia de la humanidad.

Encuadre teórico. Principios conceptuales básicos del género posapocalíptico

En su recorrido diacrónico del término posapocalíptico, Hicks advierte sobre la proliferación de términos tales como “neopocalíptico”, “criptoapocalíptico”, “contraapocalíptico”, “anaapocalíptico”, apocalipsis irónico, lento, posmoderno y otros, y circunscribe el género a la noción de “subcategoría de literatura apocalíptica”, ya que “representa, al menos al pasar y a menudo en detalle, los acontecimientos que conducen a una catástrofe de proporciones nacionales o internacionales, al igual que la catástrofe en sí misma” (6). La autora añade que el género dedica bastante atención también a las secuelas del desastre [...] ya que los textos posapocalípticos suelen “dedicar la mayor parte de su espacio narrativo a las vicisitudes que acaecen con posterioridad al colapso de la modernidad” (6). Entre los rasgos sobresalientes y convencionales que determinan la afiliación manifiesta de un texto al género aludido, Hicks menciona:

bandas andrajosas de sobrevivientes; paisajes de demolición urbana rodeada de una campiña destruida; tecnologías caducas; búsquedas desesperadas de alimentos entre los residuos; un anhelo punzante por una civilización perdida, a menudo emblematizado a través de la palabra escrita; y situaciones de violencia extrema, con inclusión de escenas de canibalismo, perpetrado por bandas errantes de delincuentes (6)

Hicks asocia su concepto de “ruina globalizada” a la idea de que la catástrofe, aun cuando tenga alcance nacional, por obra de la globalización de la economía política,

¹ Todas las traducciones al español de citas tomadas de textos escritos originalmente en inglés o traducidos al inglés de su original en francés son versiones propias de la autora de este artículo.

asume efectos dramáticos en otros lugares, y a la noción de que el temor apocalíptico contemporáneo por antonomasia es la “pérdida de una perspectiva global” (7), miedo de que desaparezca el lujo de la inteligencia global del acceso permanente e irrestricto a la información internacional, que se traduce en este tipo de ficción en la negación conspicua de este elemento de la modernidad a los personajes, quienes no alcanzan a intuir si su sufrimiento es compartido por otras personas en otras partes del mundo.

El término *distópico* suele utilizarse como sinónimo de *posapocalíptico* y distintos autores los relacionan de manera diversa. Por ejemplo, Ursula Heise engloba los textos posapocalípticos dentro de un macrogénero distópico (Hicks 8). Sin embargo, Hicks establece una distinción importante:

La tradición distópica presenta un mundo en el cual se ha impuesto a la sociedad una única metanarrativa. Es la opresividad de la uniformidad – en efecto, de una expresión particularmente regimentada de la modernidad – que constituye el corazón del género. Lo posapocalíptico típicamente representa su extremo opuesto: un paisaje social remachado con pequeñas comunidades que adhieren a diversas micronarrativas. En estas visiones, el resultado suele no ser la liberación imaginada por Jean François Lyotard sino una profunda incertidumbre respecto de la ausencia de todo sitio de consenso sobre el cual pueda afirmarse el intercambio social (8).

Con base en esta distinción, podríamos afirmar que, a través de sus dos marcos temporales principales, la novela de Malerman presenta las condiciones distópicas de una metanarrativa relacionada con el rol de la imagen en la contemporaneidad, por un lado, y las situaciones catastróficas del caos social que aísla a los seres humanos en diversas micronarrativas, por el otro.

En cuanto a las funciones de la literatura englobada por las categorías hasta ahora mencionadas, las representaciones tanto apocalípticas como posapocalípticas han sido, en virtud de su enorme potencial crítico, instrumentos poderosos para la denuncia de las injusticias sociales y económicas de determinadas sociedades. Es el propio James Berger, reconocido teórico en la materia, quien así desglosa este propósito:

De manera preponderante, [tales representaciones] presentan una crítica totalizadora de un determinado orden social en existencia. Desde la condena de babilonia en el Libro del Apocalipsis, pasando por los movimientos milenarios de la era medieval, y hasta pensamiento apocalíptico más reciente – tanto religioso como laico – las visiones del fin y sus consecuencias enfatizan que no hay reforma social posible que pueda curar las patologías del mundo. Cada una de las estructuras del viejo mundo está infectada, y solamente un cataclismo absoluto y purificador puede posibilitar la emergencia de un mundo perfeccionado y completamente nuevo (7).

Desde esta perspectiva, las visiones apocalípticas pasarían a ser el opuesto de sí mismas, es decir, anhelos profundos de determinados objetivos ideales y utópicos que han sido opacados y corrompidos por una realidad que merece ser obliterada. De hecho, Berger observa lo que denomina *paradoja posapocalíptica* en el pensamiento de algunos posestructuralistas fundamentalistas, cuya “retórica radicalmente antihumanista enmascara un radical humanismo frustrado” (9). También la detecta en el texto apocalíptico por antonomasia que es el libro bíblico del Apocalipsis que, a pesar de “su abrumador odio hacia el mundo, revela en su ‘lamento’ de doble filo un momento de nostalgia por lo que se perderá” (9-10). Esto conduce a Berger a concluir que, en la mayoría de los apocalipsis de la ciencia ficción, “lo que sobrevive es una versión de la

humanidad en medio de lo inhumano” (10) y que “el estudio del posapocalipsis es el estudio de lo que desaparece y lo que permanece y de cómo ha sido transformado el remanente” (7).

No nos parece acertado cerrar esta breve sección de reflexión teórica y terminológica sin traer a colación el concepto de *ustopía*, término acuñado por la escritora canadiense de ficción especulativa Margaret Atwood. En un conocido altercado con Ursula Le Guin, esta última endilga a la escritora canadiense una singular aversión a la especie literaria de ciencia ficción. Le Guin interpreta que Atwood desea proteger su obra de rótulos que podrían relegarla a una suerte de *ghetto* literario. En respuesta a tal imputación, Atwood afina la distinción entre *ciencia ficción*, a la cual define como ficción de cosas imposibles, y *ficción especulativa*, a la que concibe como ficción sobre acontecimientos que podrían ocurrir, pero que no son posibles al momento de escribir un texto literario. Sin embargo, en un artículo destinado tanto a retrucar los dichos de Le Guin como a conciliar posibles concepciones de diversas vertientes de un mismo género, Atwood dictamina que no solo la ciencia ficción, sino también la ficción especulativa, la fantasía y otros subgéneros emparentados se inspiran y nutren desde las profundidades de una misma fuente:

aquellos mundos imaginados que están localizados en un espacio separado de nuestro mundo cotidiano: en otra época, en otra dimensión, a través de un portal que conduce al mundo espiritual, o del otro lado de un umbral que divide lo conocido de lo desconocido (Atwood, s/d).

De aun mayor trascendencia que estas disquisiciones sobre las diferencias entre ciencia ficción y ficción especulativa resulta el alcance que Atwood otorga al término *ustopía*, una categoría que, como confiesa la propia autora, proviene de una fusión entre *utopía* y *distopía*. La justificación para amalgamar dos conceptos antitéticos y conjugarlos en una sola entidad puede hallarse en la declaración de Atwood de que la imaginaria sociedad perfecta y su contracara se enlazan en una relación simbiotizada por cuanto cada una de ellas “contiene una versión latente de la otra” (Atwood, s/d). Para complementar la definición, la autora afirma que la *ustopía* es un estado mental, puesto que “en literatura cualquier paisaje es un estado mental y cualquier estado mental puede ser representado por un paisaje” (Atwood, s/d).

Este vínculo de contención recíproca entre *utopía* y *distopía* encapsulado en el término *ustopía* contribuye a apoyar y expandir las teorizaciones de Berger, con las cuales converge de manera compatible, al menos en lo que respecta a la ambivalencia holográfica del género respecto de la modernidad y sus atributos. Por otro lado, es válido hacer notar que todos los términos desplegados quedan engarzados en una misma pieza cuando se aplican a la novela de Malerman, en la cual las condiciones distópicas de una civilización en ruinas, leídas en términos del fenómeno de la pérdida de lo real y la esquizofrenia del individuo posmoderno, llevan a explorar las consecuencias en un periodo posapocalíptico que se encamina hacia el surgimiento de una nueva civilización. La visión del texto, en este sentido, es doblemente *ustópica*, pues su contenido distópico desnuda anhelos utópicos profundos y la civilización utópica que puede vislumbrarse en el epílogo, en cierto modo, contiene un germen distópico inextirpable.

Jean Baudrillard: el éxtasis de la comunicación y la pérdida de lo real

En su singular combinación de teoría y crítica marxista, estudios sociológicos, antropológicos y semiológicos, Baudrillard reflexionó de manera original sobre la vida de los signos y el impacto de la tecnología en la vida social. Juzgamos que es apropiado repasar algunos de los fundamentos sobre los cuales Baudrillard montó una crítica sistemática a ciertos aspectos del pensamiento moderno según sus propias miradas filosóficas. Tales fundamentos son relevantes a la hora de interpretar algunos de los escenarios sociales por los que discurre la trama narrativa de *Bird Box*.

En sus escritos tempranos, Baudrillard sostenía que los modos de significación de la moda, el deporte, los medios de comunicación, entre otros, producían sistemas de significación que operaban por medio de su propia lógica y se articulaban mediante códigos y principios específicos. En esta etapa en la evolución de su pensamiento, observaba que la transición desde un capitalismo de mercado hacia un capitalismo de monopolios –en un periodo histórico que Baudrillard ubica entre las décadas de los años veinte a los sesenta– requería una mayor atención puesta en el manejo de las manifestaciones de demandas con el propósito de aumentar y manipular el consumo para mayores dividendos económicos.

Según Baudrillard, la principal herramienta para el incremento y manejo del consumo fue el régimen del valor sígnico. Como consecuencia de las estrategias de publicidad, empaquetamiento, exhibición de productos, la moda y, en general, la cultura popular y los medios masivos, la proliferación de productos multiplicó la cantidad de signos y espectáculos y ocasionó “una proliferación de valor sígnico”, que representa un valor agregado al valor de uso y valor de intercambio. Este nuevo régimen funciona como el sistema diferencial del lenguaje. Es decir, “así como las palabras adquieren su significado según su posición en el sistema, los valores sígnicos cobran su significado a partir de su posición en el sistema diferencial de prestigio y estatus social” (*Stanford, Early Writings*, s/d).

El corolario de este proceso es la *reificación* de los individuos como consecuencia de que la commodificación pasa a dominar las conductas y pensamientos humanos. Los objetos, los productos y las tecnologías pasan a dominar a los sujetos y los despojan de sus atributos y capacidades humanas y de sus libertades.

Para Baudrillard, hubo una fuerte ruptura entre las sociedades premodernas y las modernas. Pero igualmente radical es la ruptura que diagnostica entre las sociedades modernas y las posmodernas. Mientras las sociedades modernas estaban organizadas en base al principio de la producción, las sociedades modernas pasaron a organizarse en torno a la simulación. Esto significa, en el contexto de las teorías de Baudrillard, que los modos culturales de representación que ‘simulan’ la realidad, tales como la televisión, el ciberespacio digital y la realidad virtual.

En la sociedad posmoderna que Baudrillard diagnostica como esquizofrénica, los mensajes cacofónicos de los medios atraviesan el sujeto humano como si este fuera transparente. El universo posmoderno, según el pensador, es hiperreal en la medida que las industrias del entretenimiento y de la información y las tecnologías de la comunicación proporcionan experiencias más intensas que las imágenes banales de la vida real, así como códigos y modelos que han pasado a estructurar y organizar de manera hegemónica la vida contemporánea. Es cuando Baudrillard advierte sobre subjetividades perdidas y fragmentadas que propone la esquizofrenia como metáfora paradigmática de nuestro tiempo. El esquizofrénico experimenta con terror la

exacerbada proximidad de todo lo que lo rodea y vive en un estado de promiscuidad de todo lo que lo toca sin que pueda ofrecer ningún tipo de oposición:

Lo que lo caracteriza [al esquizofrénico] no es tanto la pérdida de lo real, los años luz que lo separan de la realidad, el phatos de la distancia y de la separación radical, como suele decirse sino, por el contrario, la proximidad absoluta, la total instantaneidad de las cosas, la sensación de no contar con la posibilidad de una defensa o un lugar de retiro. Es el fin de la interioridad y la intimidad, la sobreexposición y transparencia de un mundo que lo atraviesa sin obstáculo alguno. [...] Es ahora una pantalla pura, un centro conmutador para todas las redes de influencias (Ecstasy, 133).

Así, el poder ver no garantiza el encuentro de una realidad o una verdad pues, al decir del filósofo, el mundo contemporáneo es un mundo hiperreal en el que las imágenes ejercen dominio sobre y preceden a sus referentes. En el mundo de la hiperrealidad, rige el orden del simulacro, que no esconde ni disfraza la realidad, sino que revela su desaparición. En su síntesis de la evolución de los modos idiosincráticos del pensamiento baudrillardiano, Douglas Kellner explica:

La conciencia saturada por los medios, hipnotizada y narcotizada (algunas de las metáforas de Baudrillard) se encuentra en un estado tan marcado de fascinación con las imágenes y el espectáculo que el concepto de significado en sí mismo (que depende de fronteras estables, estructuras fijas, un consenso compartido) se disuelve. En esta situación posmoderna nueva y alarmante, el referente, el detrás y el afuera, junto con la profundidad, la esencia y la realidad, desaparecen, y con su desaparición, se desvanece también toda posibilidad de una potencial oposición. Al proliferar la simulación, el simulacro alude solo a sí mismo: un carnaval de espejos que reflejan imágenes proyectadas desde otros espejos sobre la omnipresente pantalla de la televisión y la computadora, y la pantalla de la conciencia, que a su vez remite la imagen a su depósito de imágenes previas también producidas por espejos simuladores (*Stanford, Symbolic Exchange and the Postmodern Break*, s/d).

En el estado de “inversión inmanente” que el pensador francés también propone como paradigmático de los últimos tiempos, cada ideal de la modernidad se ha transformado en su directo opuesto. Una sociedad de producción ha pasado a ser una sociedad de la seducción y la simulación; los ideales de libertad han cedido ante el avance de formas de esclavitud voluntaria, en tanto que la emancipación y la revolución han dado paso a la dominación de la hiperrealidad y la virtualidad. Según Baudrillard, en algún punto de la era posindustrial,

la sociedad de producción mutaba hacia la simulación y la seducción; el poder panóptico y represivo teorizado por Foucault se estaba transformando en el poder cínico y seductor de la sociedad de los medios y la comunicación: la liberación por la cual se abogaba en los sesenta se había convertido en una forma voluntaria de servidumbre; la soberanía había pasado del sujeto al objeto; la revolución y la emancipación se habían convertido en sus opuestos, no sin antes atrapar a los individuos en el orden de la simulación y la virtualidad. El concepto de reversión inmanente de Baudrillard, por lo tanto, constituye una inversión perversa de la dialéctica del Iluminismo de Adorno y Horkheimer, en la cual todo se transforma en su contrapartida. Para Adorno y Horkheimer, dentro de las transformaciones del capitalismo organizado y de tecnología de avanzada, los modos del Iluminismo se convierten en dominación, la cultura pasa a ser industria de la cultura, la democracia se transfigura en una forma de manipulación

de masas, y la ciencia y la tecnología comienzan a constituirse en una parte crucial de un aparato de dominación social (*Stanford*, Into the 1990s, s/d).

En la conclusión de la síntesis a cargo de Kellner que hemos citado, el autor arriesga la posibilidad de que los textos teóricos de Baudrillard, especialmente los escritos posteriores a la década de los setenta, sean leídos como ciencia ficción que anticipa el futuro mediante la exageración de tendencias actuales y que, de este modo, sea posible ver en ellos advertencias anticipadas de lo que podría suceder si se acentúan algunas tendencias contemporáneas (*Stanford*, Concluding Assessment, s/d). Tomadas ya sea como reflexiones sobre teoría social o como productos de ciencia ficción, las advertencias apocalípticas se deslizan hacia el interior del universo de la novela objeto de análisis, cuya trama responde a ellas de manera oblicua en pos de gestar una visión utópica.

***Bird Box* (2014): la novela**

Bird Box (de ahora en más, *BB*) es una novela que sigue las vicisitudes en la vida de una mujer llamada Malorie y dos niños que la acompañan. Las acciones de la trama se desarrollan en tres marcos temporales. En el presente, Malorie se enfrenta a la necesidad de huir de una casa que ha habitado durante algunos años para transportarse a sí misma y a los niños hacia un sitio aparentemente seguro a través de un viaje en bote por un río. Los tres deben utilizar antifaces para realizar la travesía totalmente a ciegas. Mediante los recursos narrativos de la analepsis y la prolepsis, el texto intercala capítulos situados en el presente con capítulos donde las acciones se desenvuelven en los dos tipos de pasado. Un pasado está anclado en el tiempo previo al nacimiento de los niños hasta que estos tienen la edad actual. En un pasado anterior, aproximadamente cinco años, el mundo ha sido azotado por una plaga mundial, descrita como “el problema”, un término exageradamente evanescente, pero hermético que soslaya una discusión de su realidad más profunda.

El problema aludido comienza en el hemisferio norte y, desde Rusia, se traslada hacia Canadá y los Estados Unidos. Inexplicablemente, individuos que parecen “ver” algo extraño o haber conocido “ciertas criaturas” atacan brutalmente a las personas de sus entornos antes de cometer sangrientos suicidios. Malorie se mantiene bastante escéptica ante las noticias que escucha en los medios hasta que su propia hermana Shannon muere de esta manera y, al haber quedado casualmente embarazada, se ve obligada a buscar refugio en una casa compartida con sobrevivientes desconocidos. A los cuatro moradores que cohabitan, además de Malorie, se suma Olympia –otra mujer embarazada– y un extraño llamado Gary.

Los habitantes de la casa moran en condiciones de confinamiento y disponen de medios primitivos para llevar a cabo las prácticas cotidianas de la vida. No solo permanecen encerrados, sino que sellan las ventanas a fin de evitar cualquier contaminación. Cuando se ven forzados a salir de la vivienda en busca de víveres u otras necesidades, lo hacen a ciegas. Entre los sistemas de supervivencia que desarrollan figura la utilización de pájaros que los alertan cuando acechan peligros cercanos. Ambas mujeres dan a luz a sus niños; pero, en el momento en que Olympia da a luz, Gary, un personaje que ya había sido expulsado de la casa por su conducta sospechosa, destapa las ventanas de modo tal que Olympia y cada uno de los personajes, excepto Malorie y los niños, quedan expuestos al “problema” o las “criaturas” extrañas y sufren muertes tan desgarradoras como sangrientos son sus ataques recíprocos.

Después de algún tiempo y tras entrenar a los niños para manejarse en el mundo a través de sus sentidos no visuales, especialmente el del oído, Malorie establece una milagrosa conversación telefónica con un sobreviviente llamado Rick, quien le habla de un refugio de más de cien sobrevivientes de la catástrofe que afectó a la humanidad y la entusiasma para que deje la casa y se dirija hacia el refugio. Malorie logra navegar por el río con la guía de los dos niños y, finalmente, los tres acceden al refugio, que cuenta con dependencias para la vida y un invernadero colmado de pájaros. Sin embargo, la mayoría de las personas están ciegas y algunas tienen profundas cicatrices en sus párpados, lo cual sugiere una práctica deliberada que, aunque brutal, ha sido necesaria para la supervivencia y la reconstrucción de la comunidad.

El “problema” nunca se describe de manera explícita ni se dan indicios sobre las causas auténticas que lo desencadenan, pero los sobrevivientes deben enfrentar el desafío de la completa ruptura de las convenciones de la vida diaria, así como también las consecuencias de un mundo que se desintegra vertiginosamente. Privados de la posibilidad de ver, los personajes lentamente quedan atrapados en condiciones de sospecha recíproca que va horadando los más básicos principios de civilidad. Un estado de paranoia *in crescendo* constituye un asalto violento sobre su cordura. Tal como lo señala Martin Newland, en su recensión de la novela, Malerman “invita al lector a considerar la abulia sofocante y la dislocación y desorientación de una vida vivida sin las distracciones superficiales” habituales. En estas condiciones, Newland continúa la alienación, incluida la separación de los propios sentidos, reformula la realidad.

Reflexiones sobre las pérdidas sociales en *Bird Box*

Es significativo que sean los propios medios televisivos en *BB* los que alertan a la sociedad sobre el “problema” que ha invadido al mundo. Es precisamente la cadena de noticias CNN la que insiste en que el común denominador de todos los acontecimientos trágicos es que “las víctimas *vieron* algo antes de atacar a otras personas y quitarse la vida” (*BB* 13, resaltado del autor). Y es significativo que los personajes que sobreviven el cataclismo son precisamente los que son ciegos o viven a ciegas. Despojada voluntariamente de la visión, Malorie imagina, elude y combate las “criaturas”, que permanecen no descritas en el texto escrito y ponen en tela de juicio la sanidad mental de las personas. Los medios de noticias especulan sobre los posibles orígenes de tales incidentes: se trataría de un tipo de enfermedad mental ocasionada por ondas radiales provenientes de tecnología inalámbrica o un salto evolutivo anómalo en la humanidad o un contacto de la humanidad con un planeta que está a punto de fenecer (*BB* 20). Si bien las hipótesis se multiplican, el gobierno no confirma oficialmente ninguna y el misterio persiste con la única certeza de que no ver es el antídoto eficaz. El principal método de supervivencia en esta sociedad distópica consiste en sellar las ventanas de las viviendas, agudizar el sentido del oído y solamente aventurarse hacia el mundo exterior protegidos por un antifaz para resistir la tentación de mirar.

La voz narradora de la novela se detiene a analizar la gran paradoja que significa el empleo de un alambre para sostener cortinas en el interior de la casa donde se aloja Malorie. Cuando una vez dicho tipo de alambre solía emplearse en el patio exterior de su vivienda para delimitar un pequeño jardín, ahora cumple el rol de una especie de armadura “no para proteger a los niños de aquello que pueda verlos o mirarlos a ellos, sino de aquello que *ellos podrían ver*” (*BB* 7, resaltado propio). Los sobrevivientes desarrollan su ingenio para detectar peligros mediante un sistema de alarmas que depende del empleo de una caja de pájaros en el exterior de la vivienda con

amplificadores hacia el interior. Antes de concretar su escape a ciegas con los dos niños, Malorie pasa mucho tiempo entrenándolos como “máquinas de escuchar” (BB 80) y concibe al mundo exterior como un gran “anfiteatro” en donde su peor pesadilla es que alguna criatura sigilosa desate deliberada y perversamente los antifaces de sus niños, que son su única protección garantizada (BB 14).

El gesto de taparse los ojos, en el orden simbólico, responde a la necesidad de encontrar protección ante el avance de las imágenes, dislocadas de sus referentes. En el mundo hiperreal de la simulación, el individuo, según Baudrillard, es afligido por un estado que describe a través de sus metáforas de paranoia y esquizofrenia. Mientras que en el pasado la paranoia solía ser “la patología de la organización, de la estructuración de un mundo rígido y celoso”, en el mundo contemporáneo hay un nuevo estado de esquizofrenia que consiste en la “extroversión obligada de toda interioridad, una inyección forzada de toda exterioridad implícita en el verdadero y literal significado del categórico imperativo de la comunicación” (Ecstasy, 132). En el universo simbólico del texto literario, las prácticas de aislamiento y claustrofobia son la respuesta de los personajes al terror que Baudrillard atribuye a la esquizofrenia como metáfora de las consecuencias de la “promiscuidad” de las redes de comunicación e información sobre el sujeto humano. El terror es un pavor que los personajes experimentan ante la extrema tangibilidad e invasividad del mundo exterior. Un gesto omnipresente en la novela es el de alejarse de todos los portales y colocarse de espaldas a otros personajes o contra los muros interiores de las habitaciones. Por momentos, a Malorie la aqueja una abrumadora sensación de culpabilidad por impedir durante años que sus niños vean la infinita “vastedad del cielo” (BB 7). Pero, paradójicamente, según lo reconoce, “el único lugar que [ellos] experimentarán como su verdadero hogar es detrás del paño negro de sus vendas oculares” (BB 7).

George es el personaje de la novela que abre las puertas de su casa para alojar a los sobrevivientes. Retrospectivamente, otro personaje valora el pensamiento progresivo de George, quien había propuesto que, a fin de poder mirar hacia el exterior de las ventanas y no recibir el daño potencial de las “criaturas”, tal vez deberían utilizar un medio para observar a través de él, como “lentes, vidrios refractarios, telescopios o binoculares”, ya que, según George, si el problema era una cuestión de vista, lo que había que hacer era “alterar la línea de visión” o “cambiar los modos físicos en los cuales se ve” (BB 43). Lo que George intentaba hacer, sin embargo, ya no es posible en un universo donde la reflexión ha cedido terreno ante la refracción.

En efecto, para Baudrillard, ya no existen la escena y el espejo, pues estos han sido reemplazados por la pantalla y la red comunicativa. El pensador francés se ha referido numerosas veces a la desaparición de los límites entre espacio público y espacio privado. Para él, ya no existen los espacios públicos auténticos, sino “espacios gigantescos de circulación, ventilación y conexiones efímeras”, pero, así como desaparece el espacio público, también se desvanece el privado: “el primero ya no es un espectáculo y el segundo no existe como secreto” (Ecstasy, 130). Baudrillard lamenta la desaparición de lo privado porque, si bien el universo privado resultaba ser alienante por cuanto separaba a un individuo de otro, también cosechaba los beneficios simbólicos de tal separación, lo cual es el reconocimiento de que la otredad también existe. La obscenidad ha reemplazado a la espectacularidad porque, afirma el autor, “la obscenidad comienza precisamente cuando no hay más espectáculo ni escena, cuando todo se convierte en una transparencia y una inmanente visibilidad” (Ecstasy, 130). Lo que George intenta recuperar es la distinción entre sujeto y objeto, lo cual no es posible

cuando impera el éxtasis de la comunicación, pues “lo obsceno es lo que elimina cada espejo, cada mirada, cada escena” (Ecstasy, 130). Para corroborar su hipótesis de que la manera de salir indemne de la percepción visual de las “criaturas” del exterior es visualizarlas a través de un medio físico, monta su ambicioso experimento de dejar que una cámara filme el exterior para luego observar las imágenes, pero una vez que han sido mediadas por la cámara. Para evitar cualquier implicancia trágica que resultare de la falla del experimento, George se aísla en una habitación y se ata con resistentes sogas. Sin embargo, la propia fuerza de su cuerpo intentando desatarse hace que este se desintegre bajo las cuerdas que laceran sus músculos y hacen que se desgaren hasta sus huesos en un pasaje descrito mediante una macabra analogía que compara su cuerpo despellejado al “glaseado de una torta”, en una escena en donde su sangre y su piel descienden por encima de las sogas en su torso (BB 44). Como lo cuenta Tom, falló el experimento de la visión protegida y se desmoronó su hipótesis porque “no importa el prisma con el cual se mire a las criaturas, estas llegan hasta ti para lastimarte” (BB 44). La llegada de lo obsceno proclama, para Baudrillard, el fin de toda representación:

Hoy se vive en una “¡pornografía de la información y la comunicación, es decir, de circuitos y redes, una pornografía de todas las funciones y los objetos en su legibilidad, su fluidez, su disponibilidad, su regulación, en su significación forzada, en su performatividad, en su bifurcación, en su polivalencia, en su libre expresión... (Ecstasy, 130-131).

Es para confrontar la pornografía y la obscenidad de la hiperrealidad que los personajes encuentran consuelo en el encierro sofocante, cuya metáfora más elocuente quizá sea la propia caja de pájaros titular, pues la paranoia, al menos, instala una frontera distintiva entre el sujeto y el mundo exterior y contrarresta, no sin una cuota de angustia o espanto, el horror de la esquizofrenia. No es aleatorio el hecho de que, como comenta la voz narradora al pasar, de todos los apelativos ofrecidos para designar “el problema”, el único que nunca obtuvo aceptación fue el de “borradura” o “cancelación personal” (BB 19). Tampoco es azaroso el relato de las sensaciones que experimenta Malorie en el río, donde siente que “ansía los muros de la casa” pues “no hay muros en este río. No hay sótano debajo. No hay ático arriba” (BB 57). Donde la esquizofrenia ha desatado el terror, la paranoia despierta un anhelo nostálgico.

La sociedad posmoderna es, además, un universo de hiperrealidad, en el que las tecnologías del entretenimiento, la información y la comunicación brindan experiencias más intensas e inmersivas que las escenas banales de la vida cotidiana. El mundo de la hiperrealidad, esto es, simulaciones mediáticas de la realidad, parques de diversiones al estilo de *Disneyland*, centros de compras, *fantasylands* del consumidor y otras incursiones en mundos utópicos, es más real que lo real, y en él los modelos, las imágenes y los códigos de lo hiperreal controlan el pensamiento y la conducta. Malorie atisba dubitativamente la posibilidad de que “el mundo exterior y las cosas de las que se ocultan los estén cercando” (BB 101), ante lo cual otro personaje responde que lo que está sucediendo es más bien lo que ocurre en una película en tres dimensiones: “Al principio la audiencia cree que los objetos se les están acercando. Elevan sus manos en señal de autoprotección. Pero los *inteligentes, los que están bien conscientes*, saben que todo el tiempo han gozado de completa seguridad (BB 102, resaltado propio). Destacamos la expresión en esta cita por cuanto la idea nos sugiere la capacidad de un número limitado de individuos para no perder el rumbo en el juego desconcertante de la hiperrealidad.

Cuando Baudrillard desarrolla su concepto de una ruptura entre las sociedades modernas y las posmodernas, principalmente en *Symbolic Exchange and Death* y *Simulation and Simulacra*, argumenta que, a diferencia del acto de fingir, que deja “el principio de la realidad intacto”, la simulación pone en jaque la diferencia entre “falso y verdadero y real e imaginario” (citado en Kellner). Asevera Baudrillard, “la simulación ya no es la de un territorio, es decir un ser o sustancia referencial. Es la generación, por medio de modelos, de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no antecede al mapa ni lo sobrevive. De ahora en más, es el mapa el que precede al territorio – la precedencia de los simulacros – y es el mapa el que engendra el territorio” (Poster 166). Al desentrañar las principales ideas de Baudrillard en torno a la simulación, Poster explica que ella se opone a la representación en la medida que la representación se apoya en el principio de que el signo y lo real son equivalentes. Por el contrario, la simulación parte de este principio de equivalencia como utopía y de la radical negación del signo como valor, o “del signo como reversión y como sentencia de muerte de cada referencia” (Poster, *The divine irrelevance of images*). En las cuatro sucesivas fases de la transformación de la imagen en el sistema de Baudrillard, la imagen es primeramente la reflexión de una realidad básica; luego la imagen enmascara y pervierte una realidad básica; de manera subsiguiente, la imagen encubre la ausencia de una realidad básica y, por último, se desliga de cualquier relación con toda realidad: la imagen es su propio y puro simulacro (Poster, *The divine irrelevance of images*). Esto lleva a Baudrillard a concluir que “mientras la representación trata de absorber a la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación actúa como una envolvente del edificio entero de la representación y la concibe como un simulacro en sí misma” (Poster, *The divine irrelevance of images*).

En la novela bajo escrutinio, dos de los sobrevivientes que comparten el refugio ofrecido por George – Tom y Jules – deciden que es necesario algún cambio en la meseta de oscura claustrofobia autoimpuesta y que deben avanzar de alguna manera ya que, de lo contrario, sus vidas se reducen a “esperar noticias en un mundo donde ya no hay más noticias” (BB 61). A pesar de la advertencia de que el mundo exterior ya no es un distrito residencial, sino el “caos mismo” (BB 61), Tom y Jules deciden aventurarse a ciegas por el barrio en busca de víveres o algún otro elemento que les permita agudizar su ingenio. Los personajes se desplazan como hombres ciegos, muñidos de escobas que funcionan como bastones para identificar obstáculos e irregularidades en el terreno, cuentan sus pasos y los minutos transcurridos, y clavan estacas en el césped para marcar su itinerario y regresar a salvo. Más allá de la estrategia pragmática empleada para navegar por el barrio sin caer en una marcha a la deriva, el modo en el que parecen conocer su barrio por primera vez a través de su inusual recorrido con vendas en los ojos representa el intento de rescatar la referencialidad, la primera realidad representable por la imagen antes de la propia muerte de la realidad. Dicho de otro modo, los personajes dramatizan y recorren el camino inverso del proceso por el cual el mapa toma precedencia por sobre el territorio. Demuestran el esfuerzo de reconocer el territorio físico y real como antecesor de toda cartografía representativa de cualquier itinerario en el camino.

Al decir de Baudrillard, la simulación comienza con la “licuefacción de todos los referentes” (Poster, *Simulacra and Simulations*). Cuando Malorie debe salir ocasionalmente de la casa y recorrer la distancia hasta la caja de pájaros, siente que es como “flotar en el espacio exterior. Sin ancla [...] imposiblemente lejos del suelo” (BB 100). Y aunque Tom, al pisar por primera vez el césped a ciegas, siente que la casa se

ha esfumado y él se autopercibe tan vulnerable como si fuera engullido por la inmensidad del mar (*BB* 74), pronto encuentra puntos de referencia, como esquinas y cordones y aprende a estaquear sus pasos. Retraza, así, la realidad del terrero. La imagen de Tom nos remite a la posibilidad de recuperación de la referencialidad una vez que se instaló en sus vidas la desorientación caótica.

En el estado de esquizofrenia, es decir, la etapa de sobreexposición y transparencia en el que el mundo atraviesa sin obstáculos al sujeto humano, según Baudrillard, el individuo no puede ni actuar en un escenario, ni representarse a sí mismo ni erigirse como espejo. Es ahora “solo una mera pantalla, un conmutador para todas las redes de influencias” (*Ecstasy*, 133). En esta percepción de una nueva “superficie incapaz de reflejar, una superficie inmanente donde simplemente se desenvuelven las operaciones” de la comunicación (127), adquieren una singular ubicuidad las formas rectangulares de las pantallas. En este sentido, proliferan en el texto literario las referencias a las alter-pantallas, que son las ventanas de las viviendas, tapadas por “cartones y maderas” (*BB* 6), y “cubiertas con suficientes frazadas de modo tal que aun en su cenit, el sol no logra hacer penetrar su luz” (*BB* 7). Cuando el gobierno declara el toque de queda, la principal medida precautoria para los ciudadanos es “trabar las puertas y sellar las ventanas” (*BB* 19) y, cuando Malorie huye de su hogar pues su hermana ha sido víctima de un incidente y muere por su propia mano en una sangrienta escena de autoinmolación, Malorie reconoce entre las primeras señales de un paisaje posapocalíptico las ventanas cubiertas con mantas o selladas con tablones de madera (*BB* 170). En momentos de zozobra por la presencia de ruidos exteriores, los sobrevivientes de la casa no solo cubren las ventanas, sino que utilizan los sillones y las sillas del living para construir barricadas detrás de ellas (*BB* 50). Poco después de su parto, Malorie sale en busca de víveres en un auto recubierto por materiales blandos para evitar el daño ante una posible colisión durante su derrotero. No resulta sorprendente que, antes de salir a conducir a ciegas, Malorie pinta el parabrisas de negro con una densa pintura que encuentra en el sótano (*BB* 109). Cuando finalmente la protagonista toma conocimiento sobre la existencia de la colonia de sobrevivientes, su líder Rick explica que se trata de un lugar “autosuficiente”, con agua corriente, pero “sin ventanas” (*BB* 153).

Así, es válido especular con que las condiciones distópicas en el universo de la novela haya sido el tiempo de total dominación de la única metanarrativa imperante de la hiperrealidad y la reificación de los seres humanos. Una vez que se produce la detonación del cataclismo, las condiciones posapocalípticas señalan la principal pérdida, que es la capacidad para navegar la realidad con libertad por parte de individuos que pueden reconocerse a sí mismos como individuos con sus propios límites y separables de la otredad. Los seres humanos se disgregan en micronarrativas aisladas. El texto lamenta esta pérdida y propone la posibilidad de iniciar su recuperación en una supuesta comunidad utópica germinal, pero lo hace, sin embargo, con ambivalente confianza.

Conclusiones

BB responde principalmente al género de terror, por su uso de convenciones narrativas y sus persistentes guiños a Stephen King – hecho que, incidentalmente, en parte le aseguró una pronta adaptación cinematográfica lanzada bajo el título de *A Ciegas* (2018) y protagonizada por Sandra Bullock. Por otro lado, y sin interponer reparos a una interpretación genérica de la novela, el nicho vacío abierto por las crípticas referencias al “problema” otorga una licencia generosa para especular sobre las

condiciones de la vida contemporánea que amenazan la permanencia de ciertos atributos y valores. Entre los principales se encuentran la posibilidad y la capacidad para comprender la realidad, para avistarla y descifrarla a través de la nebulosidad de las operaciones sígnicas hiperreales, especialmente cuando estas caen bajo monopolios tecnológicos corporativos que responden a poderosos intereses económicos y políticos. Sin embargo, es justo aclarar que el texto literario no les achaca perversiones desmedidas a grupos externos de poder, sino que fustiga la propia falta de diligencia de cada individuo ante la implacabilidad de la simulación. Tal como advierte Dan, otro sobreviviente que comparte la casa:

Eventualmente [las criaturas] llegarán a nosotros. [...] Son los tiempos del fin, compañeros. Y si se trata de una criatura que nuestros cerebros son incapaces de comprender, entonces nos merecemos esto. Siempre asumí que el final vendría *por nuestra propia estupidez*” (BB 67, resaltado propio).

Aquello que somos incapaces de comprender – o valorar al punto de dejar que se pierda – es simplemente la verdad, la realidad, más allá de toda construcción retórica o verbal, más allá de todo simulacro publicitario, más allá de toda desfiguración lingüística. El mundo real es colorido; el mundo en el que los sobrevivientes buscan refugiarse es oscuro y monocromático –la macronarrativa uniformante de la construcción distópica. Es precisamente por esto que Malorie comienza a dudar sobre el final respecto del verdadero objeto de su temor. Al aproximarse el momento en que tendrá que abrir sus ojos, se interroga a sí misma:

¿De qué está más asustada? ¿De la posibilidad de que una criatura se encuentre justo en su línea de visión? ¿O de la insondable paleta de colores que explotará ante ella cuando abra sus ojos?

¿Cómo se ve el mundo? ¿Lo reconocerás?

¿Es gris? ¿Se han vuelto locos los árboles? ¿Las flores, los juncos, el *cielo*? ¿Es que el mundo entero se ha vuelto desquiciado? ¿Combate contra sí mismo? ¿La Tierra refuta sus propios océanos? Se levanta el viento. ¿Habrás visto algo? ¿También se ha vuelto loco?

(...) Aun en este mundo más nuevo, aquí en el río, a medida que el viento empieza a aullar, el agua fría salpica sobre sus jeans, animales salvajes merodean en las orillas, donde su cuerpo está quebrantado, su mente permanece cautiva de los grises. (BB 86, resaltado del autor)

A pesar de la rápida reducción de este texto posapocalíptico operada por la transducción fílmica, que convierte su final en un cierre almibarado de resurrección plena, el texto literario no ofrece un panorama inequívocamente alentador. Es verdad que Malorie encuentra una comunidad en ciernes, que puede garantizar necesidades básicas como la vivienda, la alimentación, las vestimentas y el cuidado de la salud. No obstante, el monótono zumbido de máquinas precarias y las señales de una vida comunitaria altamente regimentada donde figuran, a la vista de todos, las tareas prescriptas para cada miembro de la comunidad en materia de tareas de labranza, purificación del agua y controles médicos, hacen pensar en una sociedad sin aparente violencia, pero carente de libertades. La seguridad ante la violencia que azotaba el mundo distópico está dada por metodologías no menos violentas como la extirpación de los órganos visuales. Si bien los “deslices” en la seguridad han cesado a partir de la

ceguera punitiva en algunos miembros de la comunidad, subsiste la curiosidad sobre su futura permanencia. Así, el texto redondea una visión utópica ambigua que coquetea con la posibilidad de una humanidad capaz de resurgir de sus cenizas mientras simultáneamente proyecta sombras de acechanzas indecibles. Que Malorie se sienta menos sola, más segura, no tan perdida, o que comience a ver la casa y el río como “dos espacios míticos” (BB 162) no es garantía de certezas existenciales. Su fe positiva, empero, es genuina y alentadora.

La especulación continúa por parte del lector, pues, desde un préstamo de palabras de Atwood y su extrapolación, podríamos concluir que “cuando las utopías mueren, no van al cielo, sino que se convierten en temas de tesis” y que, para fortuna de la especie humana, tenemos “demasiadas esperanzas” y, entonces, el pensamiento utópico nunca desaparece por completo: “Puede que, para la humanidad, Bueno siempre tenga un gemelo Malo, pero también tiene otro gemelo que es Mejor” (Atwood s/d).

Bibliografía

- Atwood, Margaret. Margaret Atwood: the Road to Utopia. *The Guardian* online. Web. 12 marzo 2020.
- Baudrillard, Jean. Simulacra and Simulations. *Jean Baudrillard, Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988. 166-184.
- . The Ecstasy of Communication. Ed. Hal Foster. *The anti-aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983. 126-134.
- Berger, James. *Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.
- Hicks, Heather J. *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century. Modernity Beyond Salvage*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Kellner, Douglas. Jean Baudrillard. Ed. Edward N. Zalta. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy Online*. Web. 12 marzo 2020.
- Malerman, Josh. *Bird Box*. United Kingdom: Harper Voyager, 2014.
- Newland, Martin. Josh Malerman’s Bird Box presents a new take on unseen terror. *The National*. “Arts and Culture”. Web. 14 marzo 2020.
- Poster, Mark, ed. *Jean Baudrillard. Selected Writings*. Stanford: Stanford University Press, 1988.

Fecha de recepción: 20/03/2020

Fecha de aceptación: 30/09/2020