

Metales hipersónicos, mujeres-insecto cantantes, orquídeas sinfónicas. Cuerpos híbridos en Vermilion Sands

Vermilion Sands | *Crash* | J. G. Ballard

Franziska Humphreys*

Fondation de l'Allemagne - Maison Heinrich Heine, París

Recibido 14/04/2024; aprobado 15/06/2024

Resumen

El artículo propone una reflexión a partir de distintas obras literarias provenientes de la ciencia ficción, para establecer un análisis centrado en la tensión entre el campo biotecnológico y la subjetividad humana. Con el foco en dos obras de James Graham Ballard, la emblemática colección de relatos cortos *Vermilion Sands* y su novela *Crash*, la autora presenta un intertexto entre el cine y la literatura. A partir de un diálogo con la versión cinematográfica de *Crash*, dirigida en 1996 por David Cronenberg y con la obra crítica de Donna Haraway, introduce una hipótesis atinente tanto a la dimensión de la corporalidad como a aspectos de género en las narrativas ficcionales.

Palabras Clave: Ciencia ficción | Cronenberg | cine | mundo | postgénero

Hypersonic Metals, Singing Insect Women, Symphonic Orchids. Hybrid Bodies

Abstract

The article proposes a reflection based on different literary works from science fiction, to establish an analysis focused on the tension between the biotechnological field and human subjectivity. Focusing on two works by James Graham Ballard, the iconic short story collection *Vermilion Sands* and his novel *Crash*, the author presents an intertext with film and literature. Based on a dialogue with the filmic version of *Crash*, directed in 1996 by David Cronenberg, and with the critical work of Donna Haraway, she introduces a hypothesis related to both the dimension of corporality and gender aspects in fictional narratives.

Keywords: Sci-fi | Cronenberg | cinema | post-genre | world

La literatura de ciencia ficción, evidentemente, trata sobre ficción y ciencia en sus cambiantes configuraciones a través de la literatura y del lenguaje. Lo que resulta fascinante es el problema del tipo de materialidad, el tipo de cuerpo que puede surgir de la confluencia de estos tres aspectos. Nos centraremos en los primeros textos de Ballard para ver cómo se relaciona el auge de la biotecnología con la subjetividad y la creatividad literarias. Para Donna Haraway, investigadora feminista del área tecno-científica, los escritores de ciencia ficción suelen indagar “las implicancias de habitar un cuerpo en mundos *high-tech*. Son teorizadores para ciborgs”. Los ciborgs u “organismos cibernéticos” son tanto organismos vivos como máquinas, los cuales, partiendo de una realidad biotecnológica existente (como por ejemplo las prótesis) sirven de base para la narrativa de innumerables historias y películas de ciencia ficción. En este sentido,

los ciborgs constituyen una suerte de “imagen condensada de imaginación y realidad material” (Haraway, 1984, p.3). En toda la obra de Ballard nos encontramos con distintos modos de presentar y dar vida a estas creaturas mediante la escritura, aunque de modos muy distintos.

James Graham Ballard (1930 - 2009) es un novelista, autor de cuentos cortos y ensayista inglés conocido principalmente por su controvertida novela *Crash* (1973) así como por *High-Rise* (1975). Varias de sus obras fueron la base para el establecimiento de guiones cinematográficos, en particular *Empire of the Sun* (dirigida por Steven Spielberg) y *Crash* (dirigida por David Cronenberg). El entrecruzamiento entre máquina/tecnología y el factor humano es el tema central en la obra de Ballard, una de cuyas expresiones más radicales e impactantes se encuentra posiblemente en *Crash*. A partir de la violencia del choque automovilístico, el autor propone una fusión

* f.humphreys@maison-heinrich-heine.org

erótica –y hasta cierto punto pornográfica– entre la dimensión del automóvil y el campo humano, provocadora propuesta que nos permite abordar el terreno de las pulsiones, en tanto aquellas relaciones agresivas entre vida, muerte y sexualidad. La propuesta puede verse claramente reflejada en el siguiente pasaje de *Crash*:

En su visión del choque automovilístico con la actriz, las imágenes que obsesionaban a Vaughan eran los múltiples impactos y las heridas, el cromó agonizante y la chapa hundida de dos automóviles que se encontraban de frente en choques repetidos e interminablemente reiterados en películas de cámara lenta, y heridas idénticas en ambos cuerpos, la imagen del parabrisas que se escarchaba alrededor de la cara de la actriz al quebrar la matizada superficie como una especie de Afrodita nacida de la muerte, las fracturas múltiples de los muslos aplastados contra el freno de mano, y ante todo las heridas abiertas en los genitales de ella y de él, el útero de la actriz atravesado por el pico heráldico del emblema del fabricante, el semen de él derramado en el tablero luminoso que registraba para siempre la última temperatura del motor y el nivel de gasolina en el tanque. (Ballard, 1984; p. 5)

Pasajes como estos le valieron al libro de Ballard la reputación de pornografía fantástica o, como el propio autor habría de mencionar, de “novela pornográfica sobre tecnología”. Sin embargo, este juicio radica en un malentendido. La unión que Ballard establece entre los cuerpos masculinos/ femeninos y los automóviles, sus penetraciones y fusiones, la convergencia tanto excesiva como trivial del sexo y las ruedas, no consiste en una presentación de fantasías sobre la potencia masculina, sino que más bien daría cuenta de un “mundo postgénero” que pretende trascender las categorías ordinarias a las que solemos recurrir a la hora de describir la sexualidad (heterosexual, homosexual, activo, pasivo, masculino, femenino), dando paso así a una nueva forma de materialidad híbrida y fragmentada que no resulta uniforme, que no crea una entidad, sino una suerte de mosaico roto de objetos parciales. Tal como lo señala Zadie Smith en su introducción al libro de Ballard, el “verdadero shock de *Crash* no es que la gente tenga sexo en o cerca de los automóviles, sino que la manera en que la tecnología ha entrado incluso en nuestras relaciones humanas más íntimas.»¹ En este sentido, Ballard no está inventando, sino más bien explorando un tipo de convergencia que ya existe. “Vivimos en un mundo gobernado por ficciones de todo tipo”, dice el autor en una entrevista. “Vivimos dentro de una novela enorme... La ficción ya está allí. La tarea del escritor es inventar la realidad.”²

A continuación, daremos cuenta del modo en el cual la propuesta de cuerpos híbridos y materialidad ya se encontraba presente en los primeros escritos de Ballard,

aunque de una forma completamente diferente a la hasta aquí desarrollada. En ellos la violencia explosiva del choque es reemplazada por una calma pasividad y una delicada sonoridad. En primer lugar, detengámonos en *Prima Belladonna* (1956), historia que forma parte de *Vermillion Sands*, colección de cuentos de ciencia ficción publicada por primera vez en 1971. Todas las historias de esta recopilación se remontan a un sitio conocido como “*Vermilion Sands*”, un *resort* de playa de la alta sociedad venido a menos en el que los restos de un periodo glorioso logra aun mantener un encanto mítico. El lugar representa una decadencia sensible pero informe. Las diferentes historias breves se desarrollan durante lo que el autor llama “Receso, aquella crisis mundial de aburrimiento, letargo y espíritu veraniego que nos hizo vivir a todos diez años inolvidables y felices» (Ballard, 2013, p. 4). Se trata de un tiempo de estancamiento, en el cual la gente se entrega al ocio, bebe cerveza y juegan todo el día al Go, «una suerte de ajedrez lento muy popular en la época» (p. 4). Nadie trabaja, excepto el narrador en primera persona de la historia, quien, en distintos aspectos, se diferencia del resto de las personas de la trama. Este personaje se aboca con esmero al cuidado de su tienda de música, la cual no se ocupa de vender instrumentos musicales sino plantas cantantes dotadas de bellos nombres, tales como “Sumatra Samphire”, “Bayreuth Festival Prima Belladonna” o “Louisiana Lute Lily”. Estas delicadas flores mutantes, que requieren distintos cuidados, se denominan en la historia de Ballard “flora coral” y representan lo más avanzado de este mundo futurista y tecnológicamente desarrollado. “Eres culpable de una sobreproducción”, aluden sus amigos cuando el protagonista de la historia pasa la mañana poniendo a punto las lámparas, ajustando los gradientes de pH y lidiando con los lunáticos estados anímicos de su flor mayor, una enorme y peculiar orquídea Khan-Arachnid, la cual fácilmente se vuelve ultrasónica, “cosa que provocó las quejas de todos los dueños de perros de la zona” (p. 8). Este es el escenario en donde tiene lugar una suerte de historia de amor entre este vendedor de flores amante de la música, y una criatura cantante con un nombre de flor, presentada como Jane Ciracylides. Tanto a partir de este ejemplo como de los siguientes vemos cómo las historias de Ballard suelen presentar a primera vista la clásica configuración del patrón narrativo “hombre que ama a una mujer”. Tal es el caso de esta historia de amor, en la cual Jane es presentada como una hermosa chica que interactúa con el narrador masculino y con

sus amigos en una atmósfera amistosa. Pero desde el inicio del relato, este orden heterosexual es subvertido a partir de la introducción de algo mutante que no solamente conmueve y perturba las clásicas categorías de género, sino que, fundamentalmente, introduce un interrogante respecto a qué tipo de cuerpo es el que está en juego.

Dijeran lo que dijeran de ella, nadie podía negar que era una muchacha de gran hermosura, aunque tenía un pasado genético un poco mezclado. Los chismosos de *Vermilion Sands* pronto decidieron que tenía gran parte de mutante, porque lucía una pátina dorada sobre su espléndida piel, y sus ojos parecían los de un insecto, pero eso no nos importaba ni mí ni a mis amigos (...). (Ballard, 2013, p. 4)

Una criatura dorada con ojos de insecto, no solo ojos que parecen insectos, sino un enjambre de insectos que se encontraban en el lugar en el que normalmente esperaríamos encontrar ojos: “Unas patas de insecto oscilaban delicadamente alrededor de dos puntos de luz púrpura” (p. 8). Esta “mujer” –si nos permitimos mantener tal denominación– está compuesta de oro, luz y una variedad de insectos. Leamos un poco más:

La mujer se paseaba por la sala, recolocando los muebles, prácticamente desnuda, a excepción de un enorme sombrero metálico. Incluso entre las sombras, los contornos sinuosos de sus muslos y hombros resplandecían con ardientes tonos dorados. Era una galaxia de luz andante. *Vermilion Sands* nunca había visto nada como ella. (Ballard, 2013, p. 5)

El primer encuentro parece ser, en cierto modo, completamente inmaterial, en tanto consiste en luz, miradas, reflejos. Si bien es presentada como una mujer, resulta ser más precisamente una criatura mutante de luz y voz, sin cuerpo e hiper-presente al mismo tiempo, compuesta en buena medida por metal. “¿No te das cuenta de que es poética, emergente, algo que nace directamente del mar apocalíptico primordial? Probablemente sea divina”, dice uno de los tres amigos, introduciendo la duda respecto al tipo de criatura de la que se trata. Y por cierto: ¿Sería posible ver con un enjambre de insectos en lugar de los ojos? ¿Cuáles serían las implicancias de una mirada quebrada por estas mil facetitas de ojos? Si bien no sabemos qué o cómo ve esta criatura, sabemos cómo habla, o mejor dicho, qué efectos tiene su voz en quienes la escuchan: “La voz de la mujer tenía un registro grave, una bocanada de arena fría colmada de música” (p. 9). Es su voz la que moldea su cuerpo y evoca las visiones más peculiares desde el principio. No hay duda respecto a que esta visión pueda resultar peligrosa. Rápidamente los amigos del personaje son despertados por la irrupción de un canto sobrenatural:

Cinco minutos más tarde empezó el canto.

Al principio pensé que se trataba de uno de los tríos de azuleos con problemas por el pH alcalino, pero las frecuencias eran demasiado altas. Casi no llegaba a un rango audible, un fino trémolo que nacía de la nada y te subía por los huesos de la nuca.

[...]

La intensidad del sonido aumentó, arañándose los bordes de mis huesos occipitales. Me disponía a bajar a la tienda cuando Harry y Tony saltaron de los sillones y se lanzaron contra la pared.

—¡Cuidado, Steve! —me gritó Tony, señalando frenético la mesa sobre la que me apoyaba, y entonces levantó una silla y la aplastó contra la superficie de cristal. Yo me levanté y me sacudí los fragmentos de los cabellos.

—¿Qué demonios pasa?

Tony miraba la maraña de mimbre atada alrededor de los soportes metálicos de la mesa. Harry se adelantó y me cogió del brazo con cuidado.

—Ha estado cerca. ¿Estás bien?

—Se ha ido —dijo Tony con tono neutro. Observó cuidadosamente el suelo de la terraza, y miró por encima de la barandilla hacia la calle.

—¿Qué era eso? —pregunté. Harry me miró atentamente.

—¿No lo has visto? Lo has tenido a menos de diez centímetros. Un escorpión emperador tan grande como una langosta. —Se desmoronó sobre una caja de cervezas—. Debe de haber sido uno sónico. Ahora ya no se oye el ruido. Cuando se hubieron marchado arreglé el desastre y me bebí una cerveza con tranquilidad. Podría jurar que no había aparecido nada en la mesa.

En la terraza de enfrente, vestida con un salto de cama de fibra ionizada, me observaba la mujer dorada. (Ballard, 2013, p. 6)

Aunque golpeado por el estallido de los vidrios rotos, el único que pareciera no resultar afectado por este suceso es nuestro narrador, quien ni siquiera ve al mencionado escorpión: “Me levanto y me cepillo los fragmentos del cabello”. Se encuentra con la a su vez fragmentada y fragmentadora mirada de esta mujer dorada, quien de inmediato advierte que se encuentran tallados en la misma madera. No es solo su particular sensibilidad musical ni su pulsión interior lo que lo distingue del mundo letárgico de los demás, sino, principalmente, su indiferencia respecto a las fantasías que la voz de Jane Cirylydes produce en todos. Como una sirena de la era posmoderna, la voz arenosa de Jane parece haber sido creada para *Vermilion Sands*, adentrándose en el paisaje de este extraño no-lugar. En esta escena, los tres registros de la mirada, la voz y la fantasía parecieran dividirse. El narrador es el único que no ve al escorpión, el cual resulta ser una alucinación evocada por la voz de Jane, y, al mismo tiempo, es el único que sucumbe ante la mirada de Jane (devolviendo a su vez la mirada). Esta mirada significa un reconocimiento que trasciende la imagen. Jane es

una cantante de casino que fácilmente logra extasiar a su audiencia, pero, no obstante, con el narrador el hechizo no funciona: “Les doy lo que quieren en el casino”, dice Jane, pero cuando se le pregunta qué ve el narrador cuando la escucha cantar, la respuesta es: “Nada. Excepto tú.” Ese es el comienzo de una gran historia de amor que está íntimamente ligada a la floristería. Jane está enamorada del narrador, pero en realidad aún más de sus plantas. Lo que realmente desea es la orquídea Khan-arácnida, una planta gigantesca que se impone en el centro de la tienda y que no se encuentra a la venta. Si bien normalmente no canta por sí misma, tiene un rol central en la tienda en tanto proporciona la frecuencia para todas las demás plantas, al modo un primer violín en una orquesta. Pero la presencia de Jane hace que cante en un ominoso crescendo el cual no podría, ciertamente, desembocar en un final feliz.

De las plantas de toda la tienda emergió una débil melodía rítmica, y por encima de eso una voz individual que gritaba, primero como una delgada ola de un tono alto que empezó a pulsar y a volverse cada vez más grave hasta convertirse en barítono, despertando a las demás plantas en un coro de segundas voces.

Nunca antes había oído cantar a la arácnida. La estaba escuchando atentamente cuando sentí que algo caliente me quemaba el brazo. Me giré y vi a la mujer que miraba fijamente a la planta, con la piel en llamas, los insectos de los ojos retorciéndose exaltados. La arácnida se estiraba hacia ella, con el cáliz erecto y las hojas como sables de color rojo sangre. (Ballard, 2013, p. 10)

La orquídea Khan-arácnida es una especie de planta simbiótica, la cual se reproduce con una araña que lleva el mismo nombre mediante un baile de mímica: “La orquídea recibía su nombre de la araña Khan-arácnida, que polinizaba la flor al mismo tiempo que ponía sus propios huevos en el carnoso óvulo, guiada o (...) hipnotizada por las vibraciones que emitía el cáliz de la orquídea en la época de polinización”. (p. 8). Como es de prever, esta planta es el resultado de complejos cambios genéticos. La biotecnología parece ser la rama científica más importante en el nuevo mundo que propone Ballard. Irónicamente, fue un doctor Mandel (con una “a” y no con una “e”) quien descubrió la primera arácnida en el bosque de Guayana. “Las primeras orquídeas arácnidas solo emitían algunas frecuencias aleatorias, pero mediante el cruce de variedades y una técnica que las mantenía artificialmente en estado continuo de polinización, Mandel creó una variedad que alcanzaba un máximo de veinticuatro octavas” (p. 8). Si bien el narrador pertenece a la especie humana, el mismo se encuentra, al igual que to-

dos nosotros, muy preocupado por las invenciones biotecnológicas, por la intervención de las tecnologías y de la biogenética en la vida cotidiana. Al igual que Jane, el narrador es a la vez creador, producto y cómplice en un mundo dominado por el deseo mutante. Por lo general, la verdadera pista de la literatura de Ballard radica en este retorno al lector, quien se encuentra –al igual que el personaje– preocupado por un mundo profundamente cambiante y tecnocrático. De hecho, no estamos leyendo una novela de ciencia ficción situada en un futuro lejano sino que estamos más bien asistiendo a la creación de nuevos cuerpos frente a nuestros ojos. Cabría entonces preguntarse si esa descripción de una simbiosis entre una mujer-insecto y una orquídea fálica es una especie de metáfora al servicio de una extraña relación erótica. Toda la historia trata la relación entre la ficción, la fantasía y la materialidad, ese es su verdadero tópico. Ballard habría de presentarlo como una “metáfora extrema”, la cual es literal y concreta: como una materialidad –y una materialidad muy prominente en “*Crash*”–, así como una actualización. La metáfora en Ballard, así como también en la obra de Haraway, es la relación constante y actualizada entre cuerpo y lenguaje. El deseo mutante no es la imagen o representación de este extraño amor, sino más bien el realismo de esta historia de amor, la cual, a pesar de encontrarse repleta de imágenes fuertes, rechaza a su vez de un modo extraño cualquier fantasía. En otras palabras, este amor entre una voz mutante y un oído musical comprometido con la genética botánica no crea imágenes, sino cuerpos: cuerpos poéticos, parciales, híbridos.

Un choque de autos es, de alguna manera, la violencia materialización de un encuentro. El encuentro perdido es finalmente la razón del fracaso de la relación con Jane, quien nunca está donde se supone que debe estar. El problema con ella es que siempre está haciendo trampa, siempre gana en el tablero de juego.

Por absurdo que parezca, el único desacuerdo que tuve con ella se debió a sus trampas.

Recuerdo que una vez la regañé por eso.

—¿Sabes, Jane, que me has sacado más de quinientos dólares? Lo sigues haciendo. ¡Incluso ahora!

Jane ríe con picardía.

—¿Dices que hago trampas? Un día dejaré que me ganes.

—Pero ¿por qué lo haces? —insistí.

—Jugar haciendo trampas es mucho más divertido. Si no, es tan aburrido...

—¿Adónde irás cuando te vayas de *Vermilion Sands*? —le pregunté.

Ella me miró sorprendida.

—¿Por qué dices eso? Creo que no me iré nunca.

—No me tomes el pelo, Jane. Tú eres hija de otro mundo.
 —Mi padre era peruano —me recordó.
 —Pero no heredaste de él tu voz —dije—. Me gustaría haber podido oír cantar a tu madre. ¿Tenía mejor voz que tú, Jane?
 —Eso creía ella. Mi padre no nos soportaba a ninguna de las dos.

Esa fue la última noche que vi a Jane. Nos habíamos cambiado, y media hora antes de que ella se fuera al casino nos sentamos en la terraza y escuché su voz que, como una fuente espectral, derramaba sus notas luminosas en el aire. La música se quedó conmigo, incluso después de que ella se hubiera ido, suspendida débilmente en la oscuridad alrededor de su silla. (Ballard, 2013, p.18)

Ballard maneja todos los matices de la agresión. El narrador quiere lastimar a Jane, a quien nunca logra encontrar en el tablero de ajedrez debido a que juega con diferentes reglas, y el golpe tiene éxito. Es el final de la historia. La última oración es extraña. Su sentido es claro, pero confunde por la sintaxis idiosincrática que coloca la expresión “su silla” al final de la oración. Es como si su voz hubiera dado a luz una nueva piel que envuelve su silla vacía, creando un nuevo cuerpo. Esa misma noche Jane se va, pero no sin antes vencer a la orquídea Khan en un duelo vocal:

La arácnida había triplicado su tamaño. Se alzaba tres metros por encima de la destrozada tapa del receptáculo de control, las hojas hinchadas y enardecidas, el cáliz tan grande como un cubo, y estaba locamente enfurecida. Inclina hacia ella, con la cabeza echada hacia atrás, estaba Jane.
 Corrí hacia allí casi deslumbrado por la luz, la agarré del brazo y tiré de ella.
 —¡Jane! —grité por encima del ruido—. ¡Al suelo!
 Ella me apartó la mano. En los ojos mostró fugazmente una expresión de vergüenza. (Ballard, 2013, p.10)

Ballard tiene una visión bastante violenta de las relaciones eróticas en un mundo posthumano, pero a partir de las cuales también resulta posible extraer una versión romántica.

Quisiéramos referirnos a continuación un extracto de cuatro minutos de “Her”, película escrita y dirigida por Spike Jonze (2013). Se trata del minuto 4:27, en el que la voz de la computadora es encarnada, especialmente en contraste con la voz masculina del programa de instalación. En un rechazo de la narratividad, lo que se dice en el momento del encuentro queda en segundo plano, resaltado la nueva presencia y materialidad que Samantha aporta a la vida de Theodore. La película es muy explícita y detallada respecto a la pregunta de cómo sería vivir y estar enamorado de tu computadora: ¿Cómo pasar

el rato, discutir, divertirse y tener sexo con tu Sistema Operativo? Al igual que Jane, Samantha se va al final. Ella también es “un hijo de otro mundo que no es este”.

Pero volvamos a Ballard. La colección de cuentos *Vermilion Sands* escenifica de múltiples maneras a estas mujeres-insecto y a estos nuevos cuerpos. Los diferentes cuentos son como una suerte de caleidoscopio que refracta diferentes tipos de deseos mutantes, los cuales celebran su desaparición y reaparición mediante una luz siempre cambiante, al modo de actrices bajo la luz de la escena. Estas mujeres son en su mayoría cantantes, actrices o artistas, las cuales por regla general arrastran un pasado oscuro y un futuro misterioso. Pueden desaparecer sin dejar rastro, reaparecer repentinamente y están involucradas con misteriosos accidentes automovilísticos, ya sea en calidad de víctimas o de responsables. Un baile de varias «venus con un vicio secreto». Tomemos el caso de Lunora Goalen, protagonista del cuento «Las estatuas cantantes» (1962):

Su breve carrera como actriz de cine había fracasado al principio, menos como consecuencia de sus modestos —aunque siempre interesantes— talentos que de su simple incapacidad para registrarse fotogénicamente. Por un giro macabro del destino, después de que un gran accidente automovilístico hubiera herido gravemente su rostro, se había convertido en un éxito extraordinario. Ese perfil, extraña y curiosamente marcado, así como esa mirada nerviosa, habían llenado los cines desde París hasta Pernambuco. Incapaz de soportar este homenaje a sus cirujanos plásticos, Lunora abandonó abruptamente su carrera y se convirtió en una destacada mecenas de las artes.³

O la artista Lorraine Drexel en “Venus sonrío” (1957):

Esta criatura con un sombrero de rueda, elegante y autocrática, con sus ojos como orquídeas negras, era una modelo ocasional e íntima de Giacometti y John Cage. Vistiendo un vestido de crepé de China azul, adornado con serpientes de encaje y otros emblemas *art-nouveau*, se sentó ante nosotros como una Salomé fugitiva del mundo de Aubrey Beardsley. Sus inmensos ojos nos miraron con una calma casi hipnótica.⁴

Lorraine Drexel crea una escultura de hierro musical en memoria del hombre al que amaba, un músico que había perdido la vida en un accidente automovilístico. La estatua es encargada para ser colocada en el centro de *Vermilion Sands*. El día de la presentación, la estatua produce indignación en el público: además de ser estéticamente desagradable, la música que emite resulta poco atractiva para el oído. Humillada, Lorraine Drexel desaparece, pero su estatua comienza a vibrar, moverse y a crecer al modo de una planta, aunque estruendosa. Luego del fracaso de todas las tentativas por desmantelarla, la escultura es completamente demolida y el metal ven-

dido a un depósito de chatarra. La historia termina cuando se descubren vibraciones inusuales provenientes de los edificios de la ciudad. El antiguo metal de la estatua había sido reciclado y distribuido alrededor de *Vermilion Sands* en nuevos edificios y vehículos motorizados. Una nueva composición material, una mezcla híbrida de plantas, hierro y voz, se apodera de la escena: «Es solo el principio. Todo el mundo estará cantando».

Esta “sonrisa ambigua de una mujer hermosa pero loca” también la comparte Gloria Tremayne en la narración “Los Mil Sueños de Stellavista” (1962). En dicha historia la mujer-insecto no solo crea una nueva materialidad, sino que además se convierte en ella. Gloria Tremayne es una actriz, quien había disparado a su esposo con un arma. El narrador se une al proceso como abogado y ofrece la siguiente descripción de una mujer-araña glacial:

Diez años atrás, durante las tres semanas que duró su juicio, me senté a pocos metros de Gloria Tremayne y, al igual que todos los demás en esa abarrotada sala del tribunal, nunca olvidaría su rostro enmascarado, los ojos serenos que examinaban a cada uno de los testigos mientras daban su testimonio: el chófer, el médico forense, los vecinos que oyeron los disparos, como una brillante araña acusada por sus víctimas, sin mostrar nunca ninguna emoción o respuesta. Mientras desmembraban su red, hebra por hebra, ella permanecía impassible en su eje, no dando a Hammett ninguna esperanza, contenta de reposar en la imagen de sí misma (“El Rostro de Hielo”), proyectada en todo el mundo durante los quince años anteriores.⁵

En un extraño giro de los acontecimientos, el narrador se muda a la antigua casa en donde había vivido Gloria Tremayne junto a su marido tiránico, y en la cual había cometido el crimen. Se trata de una vivienda psicotrópica, fabricada con bioplástico, la cual modifica su forma según el estado de ánimo de quienes la habitan. La casa conserva el recuerdo de los eventos y una profunda impresión de la personalidad, persona o “presencia” de Gloria Tremayne. En esta historia la trama de horror del hogar embrujado (la casa comienza cobra vida propia e intenta matar a sus nuevos habitantes) no tiene importancia en sí misma. El verdadero interés de Ballard gira en torno a este nuevo material psicotrópico y al deseo de Howard por esta criatura híbrida compuesta de plástico, metal, venas, texturas, superficies lisas y protuberancias repentinas, un cuerpo amorfo, siempre cambiante y mutante que funciona a través de controles acústicos.

Todas estas peligrosas mujeres-araña con cuerpos dorados y voces encantadoras, creando metales cantantes o convirtiéndose en bioplástico amorfo, son anticipaciones más o menos directas de la enigmática Catherine de

“Crash”. La película de Cronenberg celebra de un modo memorable el choque entre la carne humana y el metal, la piel y el cromo, el miembro y la prótesis, la suavidad fluida y la hosca dureza. La cabeza de la Gorgona de la actriz Deborah Hunger con sus ojos retorcidos, las lenguas susurrantes y los rizos dorados dispersos sobre las sábanas, la convierten en una encarnación de un deseo mutante, lo que significa un deseo cambiante, sin rumbo e irrealizable, el cual encuentra nuevas actualizaciones y representaciones en nuestro mundo capitalista y tecnocrático. “La ficción –escribe Ballard– es una rama de la neurología: los escenarios de los nervios y los vasos sanguíneos son las mitologías escritas de la memoria y el deseo”. Este entrelazamiento entre deseo, tecnología y naturaleza convierte a las mujeres insecto en lo que Ballard presenta como ciborgs, tal como propuso Donna Haraway en *Manifiesto Ciborg* (1984). Ballard construye y destruye máquinas, identidades, categorías, relaciones, historias del espacio. De hecho, Ballard escenificó un mundo hiper-tecnologizado en el que los cuerpos hallan nuevos modos de relacionarse. Se trata de una literatura que combina ciencia con ficción «dentro de la tradición utópica de imaginar un mundo sin géneros» (Haraway, 1984, p. 3). Un ciborg es, según Haraway, «un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una creatura de realidad social y también de ficción.» (p. 2). O bien, como escribe en otro lugar, «el ciborg es materia de ficción y experiencia viva (...). Se trata de una lucha a muerte, pero las fronteras entre ciencia-ficción y realidad social son una ilusión óptica» (p. 2). Las creaturas de Donna Haraway se encontrarían en el umbral entre la naturaleza y la tecnología y de ningún modo encarnan una «hibridación» deleuzeana. Son una inmersión en lo real, en lo que ya existe, en el desastre que ya está surgiendo, que nos espera no en el futuro sino en el presente. Sin embargo, estas creaturas son a la vez monstruosas y esperanzadoras. Contrariamente a la creencia popular, Haraway ni proyecta a los ciborgs como esperanza de un nuevo futuro, ni tampoco los condena como la encarnación del mal en un mundo nuevo, digital, interconectado, tecnocrático y exclusivamente dominado por hombres. La autora más bien aborda críticamente la figura del ciborg, sustrayéndola irónicamente de su contexto original, el de las guerras ideológicas de la Guerra Fría, conjuntamente con sus fantasías imperialistas, que se reflejaban en programas políticos y de investigación: “La tecnociencia y la ciencia-ficción colapsan en el sol de su radiante guerra (i)real.”⁶ Haraway quiere llevar estas creaturas ciborg a nuevos contextos, usos y significa-

dos. La herramienta esencial para lograr esto es la ironía: “La ironía –señala Haraway– trata sobre contradicciones que no logran resolverse, trata sobre la tensión propia de mantener cosas incompatibles juntas porque ambas son necesarias y verdaderas”. Donna Haraway crea el cibernético para descifrar y pensar en las bases materiales de una constelación actual. Al mismo tiempo, permite superar y transformar este diagnóstico en un espacio ficticio de imaginación que reúne la ciencia y la ficción de manera diferente, dando lugar nuevas formas. El cibernético no es en absoluto una celebración de la tecnociencia que nos ayudaría a superar nuestras limitaciones humanas y a perfeccionarnos. Tal como ella lo presenta, el cibernético resulta “resueltamente comprometido con la parcialidad, la ironía, la intimidad y la perversidad. Es opositor, utópico y carece completamente de inocencia”. El cibernético, al igual que Jane Ciracylides, nos ayuda a pensar que todos somos cibernéticos. Deberíamos leer a Ballard apoyándonos en la propuesta de Donna Haraway, en tanto invitación a pensar en lo que el mundo actual provoca sobre nuestros cuerpos. Por eso, Haraway elige para sus propios escritos el estilo de la ficción y nos convoca a una mirada irónica, figurativa y crítica, no solo en el trato con su texto, sino también en nuestra visión del mundo. Aquí queda muy claro que la ciencia-ficción no es en ningún caso una mirada hacia el futuro. La ciencia-ficción trata más bien y en forma radical sobre lo no-pensado del presente así como sobre las trazas no resueltas en el pasado, las cuales contienen un presente. No nos sitúa en el futuro, sino que crea otra escena, la cual tiene su punto de partida en lo real y en lo imaginario de este presente.

Por eso escribir resulta fundamental para la ciencia. En última instancia, la literatura de ciencia-ficción se nutre de metáforas que la ciencia misma proporciona y que son extremadamente concretas en tanto fueron tomadas de los avatares de la vida. Elijamos otro ejemplo bien conocido del trabajo de Haraway: OncoMouse™, el “Ratón Oncogénico de Harvard”, que es un ratón doméstico modificado genéticamente produciendo una mayor susceptibilidad a contraer cáncer. Es un biohecho protegido por una marca registrada que cuestiona los límites entre humanos y animales, pero sobre todo la llamada “ciencia sin valores”. El OncoMouse es un gran avance en el tratamiento del cáncer de mama y, al mismo tiempo, esta tecnociencia híbrida resulta ser un símbolo desgarrador de la apropiación y comercialización de formas de vida. El verdadero problema del OncoMouse es su sufrimiento, su dolor, su muerte, aspectos todos por completo omitidos en los catálogos de equipos médicos comercia-

les. El OncoMouse no es una metáfora ficticia, sino un producto de laboratorio. Haraway es extremadamente sensible al potencial ficticio de la ciencia. Esta capa de ficción es el terreno común de todas las llamadas ciencias exactas. La epistemología feminista de Donna Haraway halla aquí su punto de inicio, condensando las narrativas de la ciencia en un nuevo material heurístico. Haraway escribe:

Para hacer biología guardando algún tipo de fidelidad, el practicante debe contar una historia, debe obtener los hechos y debe tener el corazón para seguir sediento de la verdad y abandonar una historia favorita, un hecho favorito, que se muestra de alguna manera fuera de lugar. El practicante también debe tener el corazón para quedarse con una historia a través de sus espesores y su delgadez, para heredar sus resonancias discordantes, para vivir sus contradicciones, cuando esa historia llega a una verdad importante sobre la vida.⁷

En este sentido, la escritura de Donna Haraway, su estilo y sus metáforas, sus ejemplos, forman un espacio de resistencia, el cual ha descrito en reiteradas ocasiones. En sus escritos pretende crear un metaplasma lingüístico que remodela los códigos de vida:

Metaplasma significa un cambio en una palabra, por ejemplo, agregando, omitiendo, invirtiendo o transponiendo sus letras, sílabas o sonidos. El término proviene del griego *metaplasmos*, que significa remodelar o reformar. Metaplasma es un término genérico para casi cualquier tipo de alteración en una palabra, intencional o no.⁸

Hemos procurado demostrar que, mediante sus casas psicotrópicas, sus coros de plantas, sus mutilaciones semánticas y sus choques sintácticos, Ballard también pretende crear un metaplasma de lenguaje científico alienante que afecta concretamente lo real, en tanto transforma la relación entre palabra y carne humana. Como lo expresa Haraway:

Comparemos y contrastemos “protoplasma”, “citoplasma”, “neoplasma” y “germoplasma”. Hay un sabor biológico en “metaplasma” – lo cual me gusta al recurrir a palabras que se refieren a palabras. Carne y significante, cuerpos y palabras, historias y mundos: estos están unidos en culturas naturales. El metaplasma puede significar un error, un tropiezo, una topología que hace una diferencia carnal. (...) Invertir significados; transponer el cuerpo de comunicación; remodelar, reformar; desviaciones que dicen las verdades: cuento historias sobre historias, hasta el final.⁹

Los cuerpos híbridos resisten la apariencia en tanto se encuentran, en cierto modo, siempre introduciendo un engaño. Arrojan representaciones existentes sobre nuestra propia imagen, nuestra imagen como seres humanos. La hibridez de las creaturas del mundo de la ciencia-ficción perturba nuestra verdad histórica y científica, así

como la forma en que solemos contemplar a las relaciones sociales en tanto dadas. La ciencia-ficción, la ficción de la ciencia, es, por lo tanto, un asunto eminentemente político, el cual guarda relación con la historia, con lo tradicional, con lo que está inscripto en nuestros cuerpos y en nuestros genes. Leer a Ballard resulta entonces

una experiencia política en tanto nos convoca a repetir y a reescribir estas historias para reemplazar los aspectos ideológicos por nuevas historias, las cuales introducen los modos actuales de entrecruzamiento con la ciencia y con la ficción: “Las historias son mucho más grandes que las ideologías. En eso está nuestra esperanza”.¹⁰

Traducción del inglés: Ignacio Trovato
con revisión de la autora

Referencias

- Ballard, J. G. (1973) *Crash*. Jonathan Cape, UK. Edición en español: Ballard, J. G. (1984): *Crash*, Ed. Minotauro, Barcelona.
- Ballard, J.G. (2001). *Complete Short Stories*. London: Harper Perennial. Edición en español: Ballard, J. G. (2013): *Cuentos completos*, Ed. RBA Libros Trad. De Manuel Manzano Gómez & Rafael González del Solar.
- Haraway, D. (2003): *Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, Prickly Paradigm Press. Edición en español: Haraway, D. (2010) “*Manifiesto de especies de compañía: Lo que significa vivir con perros, científicos y personas en el siglo XXI*”, traducido por Jaime Arrambide, Editorial Cátedra.
- Haraway, D. (1988) *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. *Feminist Studies*. Vol. 14, No. 3 (Autumn, 1988), pp. 575-599. Published By: Feminist Studies, Inc.
- FRANZISKA HUMPHREYS es Directora de la Fondation de l'Allemagne - Maison Heinrich Heine en París, estudió literatura general y comparada, historia del arte y estudios románticos en Munich y París, recibiendo su doctorado en 2014 en la LMU Munich y la Université Paris Diderot. Ha traducido al alemán a Foucault, Bégout y Althusser y es editora de *Übersetzungen im Archiv* (2024) y *Penser la traduction* (2021), y autora de *Im Antlitz der Sprache. Michel Foucaults Schriften zur Literatur (1961-1969)*.

- ¹ Ver la introducción de Zadie Smith para la edición de “Crash” publicada por Vintage en 1995. Zadie Smith, Introduction, ix
- ² Zadie Smith, Ibid, Introduction, vii
- ³ Traducción propia, N. del T.
- ⁴ Traducción propia, N. del T.
- ⁵ Traducción propia, N. del T.
- ⁶ Haraway, D. *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, 577
- ⁷ Haraway, D. “Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness”, publicado por la editorial Prickly Paradigm Press en 2003, 19.
- ⁸ Haraway, D. *Companion species manifesto*, 20
- ⁹ Haraway, D. *Companion species manifesto*, 20-21
- ¹⁰ Haraway, D. *Companion species manifesto*, 17.