



DISTOPÍA, CAPITALISMO Y POSTHUMANISMO EN *TÓQUIO* (2021) DE DANIEL GALERA

Dystopia, Capitalism and Posthumanism in Tóquio (2021) by Daniel Galera

RICHARD LEONARDO-LOAYZA
UNIVERSIDAD PERUANA DE CIENCIAS APLICADAS (UPC) (PERÚ)
PCHURILE@UPC.EDU.PE
ORCID: 0000-0001-6867-2127

DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.939>
vol. 27 | diciembre 2022 | 39-52

Recibido: 28/07/2022 | Aceptado: 23/08/2022

Resumen:

El artículo propone una lectura de la novela *Tóquio* de Daniel Galera, en la que se narra, en un contexto postapocalíptico, la historia de un hombre que ha recibido la mente de su madre en un aparato de almacenamiento digital; la disyuntiva de dicho hombre es dilucidar si aquello que se encuentra almacenado allí es realmente su madre o apenas una simulación. Sobre esta base, se busca desarrollar dos objetivos: el primero, analizar las peculiaridades de esta distopía y su relación con el capitalismo; el segundo, establecer la naturaleza de las relaciones que humanos y posthumanos (en este caso, entidades cibernéticas) desarrollan en ese contexto de crisis.

Palabras clave:

Daniel Galera, *Tóquio*, Distopía, Capitalismo, Posthumanismo



Abstract:

The article proposes a reading of the novel *Tóquio* by Daniel Galera, which narrates, in a post-apocalyptic context, the story of a man who has received his mother's mind in a digital storage device; the dilemma of said man is to elucidate if what is stored there is really his mother or just a simulation. On this basis, it seeks to develop two objectives: the first, to analyze the peculiarities of this dystopia and its relationship with capitalism; the second, to establish the nature of the relationships that humans and posthumans (in this case, cybernetic entities) develop in this context of crisis.

Keywords:

Daniel Galera, *Tóquio*, Capitalism, Dystopia, Posthumanism

Los únicos interesados en cambiar el mundo son los pesimistas,
porque los optimistas están encantados con lo que hay.

José Saramago citado en Sorel, *José Saramago. Una mirada triste y lúcida* (2007)

Introducción

Una de las voces más interesantes de la narrativa brasileira contemporánea es la de Daniel Galera (Sao Paulo, 1979), quien inició su carrera literaria con el libro de cuentos *Dentes guardados* (2001), publicado por el sello independiente Livros do Mal, que fundó con Daniel Pellizzari y Guilherme Pilla. Luego, aparecieron con mucho éxito novelas como *Até o dia em que o cão morreu* (2003), *Mãos de cavalo* (2006), *Cordilheira* (2008), que le valió ganar el Prêmio Machado de Assis de Romance, concedido por la Fundação Biblioteca Nacional y el 3.º lugar del prestigioso Prêmio Jabuti. En el año 2012 publicó *Barba ensopada de sangue*, que le hizo acreedor también al 3º lugar en el Prêmio Jabuti y ganador absoluto en la categoría de Melhor Livro do Ano del Prêmio São Paulo de Literatura 2013. En el año de 2016 publicó *Meia-noite e vinte* y el 2021, la trilogía novelística *O Deus as avencas*, con la que incursionó en la literatura especulativa.

Este último volumen está compuesto por *O Deus as avencas* (novela que le da título al libro) *Tóquio* y *Bugônia*. Los tres textos tienen como particularidad que se sitúan en Brasil, pero en diferentes épocas. *O Deus as avencas* localiza su historia en el periodo contemporáneo, en el que el país experimenta un contexto de turbulencia política por la llegada de la derecha al gobierno, encarnada en la figura de Jair Bolsonaro. Por su parte, *Tóquio* es una narración que sucede en un tiempo medianamente cercano, y que presenta los primeros efectos de lo que constituirá una debacle mundial, debido al agotamiento de los recursos, la crisis climática y, sobre todo, al mal uso de la tecnología. Finalmente, *Bugônia* narra las incidencias de una comunidad postapocalíptica, que ha aprendido a vivir en simbiosis con la naturaleza, pero que no solo se ve en riesgo por las amenazas de un planeta devastado, sino por las decisiones que toma sobre el presente.

De las tres novelas, *Tóquio* reflexiona acerca de la relación que entablan la tecnología y el capitalismo. Como afirma el colectivo Tíqqun: “la cibernética no es simplemente uno de los aspectos de la vida contemporánea [...], sino el punto de partida y el punto de llegada del nuevo capitalismo” (2015: 96). Para la ciencia ficción esta relación siempre se encuentra bajo sospecha, no se trata de una alianza sin consecuencias. En *Tóquio*, Daniel Galera aborda este tema y lo pone en escena mediante una distopía. Como género, la distopía está asociada con la representación de una sociedad que muestra un sistema político-social alternativo, o de un mundo futuro en ruinas, devastado por una pandemia, un holocausto nuclear o una guerra planetaria, lo que deriva en una mirada pesimista sobre la existencia humana y el porvenir. Sin embargo, también ofrece una especie de solución a los problemas del contexto en el que se escribe (al cual inevitablemente siempre se refiere). Por eso, la distopía posee una función pedagógica (Leonardo-Loayza, 2021: 31) que, como afirma Francisco Martorell, “opera bajo el modus operandi de la advertencia” (2015: 82). La distopía, en este sentido, se ofrece como un artefacto cultural que intenta persuadir al lector para que evite el mal que pudiese acontecer en la sociedad futura. Pero algo que no debe olvidarse es que la distopía, como la ciencia ficción en general, habla sobre lo contemporáneo, “constituye un escenario privilegiado para especular un futuro que nos permita evaluar el presente” (López del Rincón, 2019: 179), porque como dice Donna Haraway, “las fronteras entre la ciencia-ficción y la realidad social son una ilusión óptica” (2019: 10).

Tóquio desarrolla una serie de aspectos que dialogan con temas contemporáneos. La novela no solo expone especulativamente lo que podría ser el futuro negativo de la humanidad, si es que no se toman ciertas medidas para corregir los errores cometidos por el abuso de la tecnología, sino que

reflexiona acerca del papel que desempeña el capitalismo en dichos errores. Asimismo, en esa especulación se cavila en torno a las relaciones que los seres humanos establecen no solo con los de su misma especie, sino con aquellas identidades que son producto del mencionado abuso tecnológico. En ese sentido, el texto se preocupa por definir lo humano y lo posthumano¹ en un contexto de crisis.

El siguiente artículo estudia *Tóquio* de Daniel Galera y se propone dos objetivos: el primero, analizar las peculiaridades de esta distopía postapocalíptica y su relación con el capitalismo; el segundo, explicar el sentido que toman las relaciones entre lo humano y lo posthumano en dicho contexto.

Distopía en *Tóquio*

Tóquio presenta algunos de los ejes de la ciencia ficción canónica u occidental. Uno de ellos es la destrucción. En efecto, la ciencia ficción se plantea la muerte de lo humano, de la civilización y valores de la modernidad, con la posible “animalización futura”, el miedo al progreso científico o la clausura de la modernidad en tanto sus ideales de libertad, igualdad y fraternidad (Honores, 2018: 196). Debe señalarse que la ciencia ficción no se opone a la modernidad, sino que expresa el malestar por entender que dicha modernidad no funciona de forma correcta ni ha traído un progreso justo e igualitario. Así, el temor que aparece es la muerte física de la humanidad, la extinción de lo colectivo, de lo social. En la ciencia ficción esta destrucción real o simbólica posee cuatro formas concretas: 1) la invasión alienígena, 2) la exploración de otros mundos, 3) el fin del mundo (apocalipsis y postapocalipsis) y 4) nuevas estructuras sociales (distopía y utopía) (Honores, 2018: 196).

La diégesis de *Tóquio* pone en escena los albores de un mundo que ha empezado a degradarse en forma rápida. Primero es el cambio climático, que se manifiesta en un intenso calor que destruye cualquier intento de sembrar los campos, lo que deriva en una hambruna general; después, la presencia de superbacterias que generan una serie de pandemias y arrasan con la población. El mundo se está extinguiendo. Pero esta es la cara más visible de la distopía, porque de manera sutil se dice que el mundo social también se ha transformado y experimenta una crisis profunda. En este mundo representado el sistema de gobierno democrático ha sido dejado atrás y existe en su lugar un gobierno que asume el control de la población que vive en la ciudad (el recinto en el que los sobrevivientes más privilegiados habitan). Se sabe esto porque se habla de “milicias higienistas que atormentaban a los sin techo del centro para que huyeran al otro lado de las murallas” (2021: 104),² pero también porque no hay libertad de información, ya que determinados escritos no pueden circular por internet (2021: 102). Este régimen autoritario y sutil se ha implementado en un marco que sigue siendo aparentemente democrático.

En la distopía que presenta *Tóquio* la sociedad postapocalíptica se ha dividido en dos grandes grupos. La gente pudiente habita en la ciudad misma, protegida por una especie de membrana, aprovechando los escasos recursos que aún quedan. Por otra parte, están los pobres, los desposeídos que viven en los extramuros de la ciudad, fuera de la membrana y no poseen las ventajas de los grupos pudientes. Así lo explica el narrador protagonista:

São Paulo y la mayoría de las megaciudades, una mezcla de viviendas improvisadas, granjas urbanas y mercados de pulgas interconectados por túneles desinfectados y refrigerados, rodeados de vastas extensiones de territorio inhóspito y parcialmente demolido donde la lucha por la supervivencia adquirió características que nosotros, los privilegiados que vivíamos en las torres,

¹ Si bien el término posthumano remite a una variedad de significaciones, en este trabajo se lo utiliza para designar a aquel humano que mejoró sus habilidades por medio de tecnologías diversas.

² La traducción de las citas de la novela me corresponde.

nos costaba imaginar. (Galera, 2021: 123)

La vida tal como se la conocía ha cambiado radicalmente. De algún modo, lo superfluo ha sido dejado de lado ante la emergencia de la crisis. Ahora lo vital es lo importante. Sin embargo, esta realidad es una fantasía que no les permite ver a los habitantes de la ciudad lo que está sucediendo en las afueras, en donde se está librando una verdadera pelea por la sobrevivencia. El narrador protagonista solo se da cuenta de este hecho cuando, al final de la historia, es obligado a dejar la ciudad para hablar con el registro virtual de su madre. De regreso, se niega a que lo lleven al interior de la membrana y exige bajarse del vehículo en el que lo transportan. Entonces:

Estaba allí, fuera de los límites de la ciudad, por primera vez en casi veinte años. Caminé a través de escombros y edificios en su mayoría intactos, carteles publicitarios descoloridos, huesos, enjambres de insectos voladores y rastreros, estanques llenos de diminutos organismos. A través de las ventanas de algunos edificios corrían a refugiarse o me miraban con cautela, unos envueltos en telas como los beduinos del trópico, otros flacos y desnudos, pero ataviados con vistosos adornos [...]. Una hoguera en medio de una plaza de niños llena de hollín en el que probablemente quemaban cadáveres [...]. Ya muy cerca del portón que se abriría con la lectura de mi chip, una pequeña jauría de perros se alimentaba del cadáver de una mujer, mientras que al lado, no muy lejos, a escasos metros, una mujer se alimentaba del cadáver de un perro. (Galera, 2021: 185)

El narrador protagonista describe el mundo que se encuentra por fuera de la membrana. Se trata de un espacio inhóspito, en la que conviven la polución, el deterioro y el abandono. Los seres humanos están encerrados, escondidos; los pocos que aparecen resaltan por su delgadez, lo que revela el hambre; por su desnudez y los adornos que portan. Derrida sostiene que “la ropa es lo propio del hombre” (2008: 18), es aquello que lo diferencia del animal. La ropa siempre ha sido considerada como un signo de civilización. Al cubrir el cuerpo desnudo, la vestimenta distingue al ser humano del mundo natural mediante un producto de la cultura (Cutuli, 2001), el no tenerla significa la barbarie. Lo más impactante es la parte final de la cita: los perros alimentándose del cadáver de una mujer y una mujer comiendo los restos de un perro. El texto no solo muestra las circunstancias difíciles a las cuales está sometido el género humano en ese espacio marginal, sino que el ser humano ya rompió cierto ordenamiento cultural. Mary Douglas dice que “la elección de alimentos es, sin duda, de todas las actividades humanas, la que transita de un modo más desconcertante entre la naturaleza y la cultura” (1995: 171). Comer es una necesidad biológica, pero guiada por una cuestión cultural. En ese sentido es importante citar a López García cuando explica que “La cocina es un sistema de significación social y los animales han sido un elemento fundamental en su constitución y mantenimiento, de modo que los que entran a formar parte de ella dan un significado a la cultura que los integra” (2005). Estos sobrevivientes comen carne de perro, “una especie amiga”, como la llama Haraway (2003), un animal considerado cercano en Occidente. La mujer se alimenta de este animal no por un gusto especial, sino porque debe hacerlo para subsistir. De esta manera, ha tenido que quebrar una norma cultural, la ha transgredido. Una situación conexas es que la mujer come la carne del perro sin cocerla, sino cruda. Resulta inevitable asociar esta acción al salvajismo, a un devenir animal (Deleuze & Guattari, 2004). La máquina antropológica (Agamben, 2016: 141) distingue entonces a los que viven al interior de la ciudad como humanos, de los que habitan fuera como no humanos, como animales.

Una cuestión no menos importante es el hecho de que en la cita se hace mención a que el narrador protagonista posee un chip impregnado en el dorso de la muñeca, con el cual podrá ser reconocido e ingresará a la ciudad. Esta situación reafirma que el mundo en crisis se encuentra dividido, pero por el aspecto económico, el cual implementa los límites entre aquellos que son reconocidos como ciudadanos y aquellos que no. Judith Butler explica el funcionamiento de la sociedad contemporánea en función al sujeto y el abyecto. Acerca de este último dice:

Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social

que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivable” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (2002: 19-20)

En el orden social moderno construido (y normalizado) por Occidente, la categoría de sujeto está reservada al individuo blanco, varón, heterosexual, disciplinado, trabajador, propietario y dueño de sí mismo. Todos aquellos seres que no registren dichas “cualidades” son considerados como lo abyecto y su papel radica en ayudar a configurar a los sujetos. En la diégesis de la novela de Galera, que se constituye en una época postapocalíptica, se presenta una redefinición de esta lógica, los sujetos son los que viven en las ciudades; los abyectos, los que habitan en los márgenes, pero ahora la novedad consiste que el criterio económico es el determinante para elaborar esta división. Los que no poseen dinero son apartados, marginalizados, “basurizados”. Esta situación se presenta como un semblante del capitalismo, cuyo “verdadero objetivo no es ya la satisfacción de las necesidades de los individuos, sino simplemente más dinero” (Žižek, 2003: 115). Este tipo de orden social impuesto es de tipo necropolítico, porque pone en práctica la decisión de “quién tiene importancia y quién no la tiene, quién está desprovisto de valor y puede ser fácilmente sustituible y quién no” (Mbembe, 2011: 46). Por lo visto, el fin del mundo no es igual para todos.

El capitalismo no desaparece, solo se transforma

Las distopías surgen en pleno auge industrial y capitalista, en momentos en los que ya eran evidentes los problemas sociales y ambientales asociados a estos fenómenos. Un ejemplo es *Metrópolis* de Fritz Lang, ya que denunció los excesos de este sistema y los problemas de los trabajadores, anticipó el fascismo alemán y su lógica totalitarista (Chaparro, Ávila & Giraldo, 2018: 1). Así, una parte importante de la ciencia ficción responsabiliza de los posibles desastres al capitalismo, pero, a su vez, marca la extinción de este en una distopía, en la que el planeta ha sucumbido a un desastre. De tal manera, se cumple el enunciado de Fredric Jameson: “Parece que hoy día nos resulta más fácil imaginar el total deterioro de la tierra y de la naturaleza que el derrumbe del capitalismo” (2000: 11) o en palabras de Mark Fisher: “es más fácil imaginarse el fin del mundo que el fin del capitalismo” (2016). No se trata de “un exceso de realismo” (Rendueles, 2015: 13) ni que el capitalismo sea indestructible, sino que se ha impuesto la creencia de que no hay otra alternativa.

Tóquio no es la excepción a lo dicho en el párrafo anterior. En la diégesis de esta novela el capitalismo es el que ha acelerado la llegada del colapso mundial. En un afán de producir dinero, se ha excedido en el uso de los recursos, los cuales no solo han sido agotados, sino desvirtuados a tal punto que todo se ha trastocado. Asimismo, luego de la debacle, los sobrevivientes han tomado conciencia de que este sistema económico es nocivo para los intereses humanos y que se trata de un modelo recusado y que no debe seguirse. Aunque no se dice explícitamente, esta situación puede inferirse de las palabras del narrador protagonista cuando expresa: “La granja urbana Cristal absorbió toda mi atención y me proporcionó un ingreso complementario que era el doble del ingreso básico universal. En el capitalismo pasado, me habría convertido en un hombre rico” (Galera, 2021: 78). De esta manera, el capitalismo supuestamente ha desaparecido y existe ahora un nuevo sistema en el que el dinero no es lo importante, o no tanto como la propia vida. En efecto, la población que habita en la ciudad ha desarrollado una especie de economía de la sobrevivencia, en la que la participación colectiva es fundamental, así como la búsqueda del establecimiento de relaciones simbióticas con otros seres.

Sin embargo, como se ha visto en el apartado anterior, los habitantes de la ciudad viven en una especie de burbuja con privilegios que no todos los sobrevivientes tienen. Existen seres humanos que subsisten afuera de la membrana en condiciones precarias. De esta manera, se sigue asumiendo una

diferenciación entre grupos humanos. Además, esto se corrobora al final del relato, cuando el narrador protagonista descubre que, pese a la crisis que experimenta el planeta, aún existe clandestinamente Heracle, la empresa de almacenamiento de datos cerebrales que contrató su madre para preservar su mente. Cuando el narrador protagonista habla con un funcionario de dicha empresa se produce el siguiente diálogo:

“Tenemos otros tres complejos, todos en Brasil. La empresa, como sabe, dejó de existir oficialmente. Pero teníamos un compromiso con la investigación iniciado y financiado hace décadas por nuestros clientes e inversores. Su madre era una de nuestras principales socias.

“No entiendo cómo es esto posible. Después del agotamiento de los metales raros. De la crisis energética. Del desastre que fue todo este asunto de copiar a la gente”. [...]

“Este lugar donde estamos tiene un solo propósito. Albergar a nuestros mejores clientes en un entorno más favorable que un cuerpo artificial”.

“Supongo que el consumo de energía de este entorno podría iluminar, refrescar y alimentar a los humanos de todo un continente”. (Galera, 174: 2021)

El capitalismo sigue más vivo que nunca y lo estará mientras haya algo que vender. En el texto de Galera incluso lo posthumano entra en esa lógica del mercantilismo de todo lo que está vivo, que es la economía política del capitalismo avanzado (Braidotti, 2020: 24). En este sentido, el posthumano se convierte en una manufactura, un objeto modificado por la tecnología orientada al provecho (Braidotti, 2015: 128). El deseo de la madre del protagonista era que los datos de su cerebro queden guardados para luego ser depositados en un cuerpo artificial. Primero fue un dispositivo en forma de huevo, ahora es un espacio en el que puede desplazarse, moverse, sin necesidad de un cuerpo. Pero lo irónico del caso es que para mantener dicho espacio se necesita de otros cuerpos que lo puedan hacer. Como explican Marx y Engels, el capitalismo no requiere personas, sino apenas cuerpos, cosas, que puedan trabajar, producir, “vivir para multiplicar el capital” (Marx & Engels, 2003: 70). Y para mantener ese lugar se necesita muchos cuerpos. El capitalismo no ha desaparecido, sigue consumiendo recursos, mano de obra. En el texto de Galera, el capitalismo solo se transforma. Una vez más el capitalismo, bajo su versión de capitalismo avanzado, ha demostrado su flexibilidad, adaptabilidad e insidia (Braidotti, 2020: 47). De esta manera, *Tóquio* reitera “la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa” (Fisher, 2016: 22). Lo que demuestra que no se puede pensar más allá de esa lógica que de algún modo se ha implementado en el imaginario colectivo. En ese sentido, el texto de Galera es pesimista.

Formas de lo posthumano

En *Tóquio* se relata el hecho de que la gente pudiente y no tan pudiente apostó por intentar perpetuar su vida biológica más allá de la muerte; lo que se intentaba era almacenar los datos del cerebro y luego colocarlos en un dispositivo digital,³ un cuerpo artificial. Esta idea plasma una posición transhumanista. Como explica Nayar: “Transhumanists believe in the perfectibility of the human, seeing the limitations of the human body (biology) as something that might be transcended through technology” (2014: 16). Sin embargo, debido a un apagón global y a la escasez de metales, las empresas que se dedicaban a digitalizar y conservar los datos de los cerebros tuvieron que cerrar abruptamente sus operaciones. Estas empresas llaman a estas mentes digitalizadas “copia maestra”, “self” (Galera, 2021: 78) o pupas. El narrador comenta que este último nombre: “Fue propuesto por los primeros psicoterapeutas que se dedicaron al problema de las copias y acabó siendo adoptado por los medios. Al igual que las pupas de los insectos, existen ejemplares en un estado intermedio, ni larvas ni adultos. son criaturas latentes”

³ Una idea similar es propuesta por Hans Moravec en su *Mild Children* (1988) para quien los seres humanos son patrones de información y que pueden ser trasladados a una máquina. También en *La física de la inmortalidad* de Frank Tipler (1996), se postula que el cerebro y el universo entero podrían ser simulados por un programa de computación, siendo posible la inmortalidad dentro del ciberespacio o la realidad virtual.

(Galera, 2021: 73). Esta denominación no es gratuita, ya que las mentes digitalizadas actúan como una especie de entidad intermedia entre lo que fue el ser humano que se sometió al proceso y lo que devendrá en el cuerpo artificial que se le asigne.

Ante la quiebra de las empresas se tuvo que activar una de las cláusulas del contrato en el que se especificaba que si sucedía alguna eventualidad debía entregárseles estos dispositivos a las personas que habían sido designadas como sus guardianes, generalmente familiares muy cercanos. De esta manera, de la noche a la mañana, muchas personas empezaron a recibir dispositivos de diversos soportes en los que estaban contenidos los datos de sus seres queridos. A medida que se produjo la convivencia entre las pupas y sus familiares se descubrieron una serie de problemas, que iban desde la incompatibilidad de las mentes digitalizadas con sus nuevos cuerpos hasta la insatisfacción de las primeras por los dispositivos asignados. Estos hechos significaron por una parte un fiasco de la tecnología que promovía lo posthumano, pero también la bancarrota de las corporaciones que la desarrollaron. Sin embargo, el problema mayor estaba relacionado con lo humano, ya que dicho fracaso implicó dolor, pérdida y desilusión. Como indica el narrador: “La gente había muerto, se había suicidado, se había engañado a sí misma, había sido engañada. Quienes se sometieron a esa tecnología habían legado a los vivos un problema sin precedentes y sin resolver” (Galera, 2021: 79). En efecto, pues no solo se trataba de la frustración de no poder seguir existiendo más allá de la muerte, ni que se aceptara masivamente que la mente no era computable, sino que provocó traumas psicológicos y problemas legales que hasta ese momento no se habían visto. Lo curioso del caso es que no solo afectó a los humanos, sino también a las pupas. Para lidiar con estos problemas se creó la Asociación para la Investigación y Práctica en Post-Humanidades, que en realidad es un grupo de apoyo psicológico que reciben a estas personas y a los dispositivos que albergan a sus familiares. Precisamente el narrador protagonista acude a esta terapia con el dispositivo en el que se encuentra la mente de su madre, lo que le permite conocer la diversidad de formas cibernéticas que ha asumido lo posthumano.

Así se tiene el caso de Samantha, una androide, que cobija la mente de la hermana de Nora. El narrador, quien en un primer momento se sorprendió por lo real de este androide, rápidamente se percata de que se trata de un artefacto, porque los ojos le brillan de forma excesiva y su postura es neutral, como la de un maniquí. Además:

me llamaron la atención extrañas marcas en muñecas y muslos, desgastes o daños en el forro que denunciaban la composición artificial de esa carne, y que me hicieron pensar en las gomas de borrar del colegio [...] era un cuerpo que no estaba sujeto a la atracción inefable de la mortalidad, del potencial de descomposición. Esa fue una de las lecciones que la tecnología nos había enseñado sobre el círculo de empatía. Un objeto era como nosotros en la medida en que envejecía como nosotros. (Galera, 2021: 83)

Si bien la androide Samantha es anatómicamente perfecta, se extraña en esta su espontaneidad; es como una muñeca. Asimismo, el material con el que está hecha es durable, resistente, a diferencia de lo humano que con el tiempo envejece; esto la aleja de los seres humanos. Pero la particularidad mayor es que si bien se trata de un cuerpo artificial, lo cierto es que experimenta emociones y sensaciones humanas. Por una parte, trata a Nora, su hermana menor, como si fuera una niña, recordándole que está allí para cuidarla. Por otra parte, sufre convulsiones y, al parecer, dolores como los que sentía Samantha cuando era humana. Así Nora relata: “La he visto tener convulsiones, la he visto tratar de arrancarse partes del cuerpo, la he visto tomar un tenedor y apuñalarse por todas partes” (Galera, 2021: 87). Samantha sufrió cáncer y pensó que con el almacenamiento de su mente dejaría de experimentar los dolores de su enfermedad. Sin embargo, el cuerpo artificial replica dichas dolencias, por eso se arranca partes de su cuerpo, como un seno. Una cuestión interesante es que, pese a todo, la androide desarrolla una forma más efectiva que el lenguaje verbal para comunicarse con su hermana. Así, empieza a danzar: “La

androide bailaba con gestos cada vez más sueltos. Sus movimientos eran hermosos, pero demasiado simétricos y exactos para pasar por humanos. Al mismo tiempo, parecían demasiado sensibles a los movimientos de una máquina” (Galera, 2021: 92). No se trata solo de una máquina, pero tampoco de un humano. Samantha es un híbrido, un posthumano. Esta situación hace que Nora, quien no soporta a la androide, no pueda librarse de ella. El narrador se pregunta: “Empecé a pensar que todo esto era injusto para ella. ¿Qué buscaba Nora allí? ¿Por qué no se deshizo de ese remedo de persona de una vez por todas? Porque no era tan simple, no podía ser, como bien sabía, al fin y al cabo, yo también estaba allí” (Galera, 2021: 93). Si bien los participantes de ese círculo de terapia reconocen que los dispositivos que albergan las mentes de sus familiares no son en realidad sus familiares hay mucho que les recuerda a estos, por eso no pueden deshacerse de ellos.

Otro de los posthumanos es Otto, el hijo del profesor Bento. A diferencia de Samantha no se trata de un androide, sino de un dispositivo portátil, del tamaño de una pequeña linterna, que en el microcosmos de los portadores de copias de personas solía ser apodado “llavero”:

Como en el caso de mi madre, el artefacto que almacenaba la copia de Otto no tenía ningún parecido humano, y mucho menos ningún parecido con la persona que supuestamente reproducía. Los artefactos eran simulaciones que se manifestaban principalmente de forma verbal, y la relación que se podía establecer con ellos estaba determinada por esta limitación. Sin embargo, tal vez esto no fue una limitación. Empezaba a darme cuenta de que el vínculo emocional con la copia no dependía tanto de la calidad de la imitación humana de los artefactos. (2021: 103)

El dispositivo de almacenamiento de Otto no tiene ninguna semejanza con lo humano; parece un llavero, pero pese a esa condición, este es reconocido como hijo por Bento, su padre. A diferencia del androide de Samantha, que intenta adecuarse a su nuevo contexto, Otto siente que desencaja, que algo no anda bien, por eso él siempre le repite a su padre que no existe. Dos cosas surgen de todo esto. Por un lado, la relación que entablan los familiares con estos posthumanos está más allá de las apariencias, pues no se basan en la semejanza con el dispositivo que los contiene, y, por otro lado, que este último puede reflexionar en torno a su identidad. Appiah sostiene que contemporáneamente la identidad se concibe como algo compartido; se trata de una cuestión social (2019: 23). Gouldner (1957) añade que es parte de un proceso en el que un individuo es clasificado como parte de un grupo, en términos de categorías prescritas culturalmente, lo que puede denominarse asignación de identidad social. En el caso de Otto, a pesar de que su entorno lo califique como humano, él no se siente como tal, por eso sostiene que no existe. De esta manera, este personaje reivindica una identidad individual y personal.

El tercer caso es el de Davi, a quien su esposa llama “la mosca”, una especie de dispositivo de almacenamiento que se asemeja a una impresora.

Encaramado en la parte superior de la silla de ruedas había una forma humana aproximada, compuesta de órganos expuestos, como un modelo anatómico. En el centro de lo que sería el pecho había una estructura que se asemejaba a un mejillón. La figura en realidad no tenía cabeza. Sobre lo que se podría llamar los hombros había una cúpula blanquecina y húmeda que brotaba del tronco rojo y que me causaba más malestar que otra cosa, pues parecía extremadamente sensible, como una pequeña cúpula de hueso expuesto y pulido, casi nacarado, en su pureza [...]. De una caja forrada con acero cepillado salía una miríada de diminutos tubos que bajaban por la parte posterior del cuerpo de la copia. Se trataba, supuse, de inyectores de tejido humano, similares a los de las impresoras 3D más antiguas de la época del plástico barato. (2021: 152)

Este personaje es importante, porque se diferencia notablemente de los androides que se han construido hasta ese momento, ya que no tiene una forma humana. Davi pone en cuestionamiento la manera cómo los seres humanos se han imaginado como seres perfectos, máquinas que tienden a evolucionar. Por otra

parte, la experiencia con Davi, le permite al narrador darse cuenta de que lo que relaciona a los guardianes de los dispositivos con estos es el afecto que sienten por ellos. Los seres humanos empiezan a generar un tipo de relacionamiento especial con los posthumanos, si bien se dan cuenta que no son sus familiares mismos, o no son humanos, estos les brindan una serie de cuidados que tendrían con sus congéneres. Así sucede cuando Davi da muestras de miedo al entrar en contacto con el grupo de apoyo, las personas intentan confortarlo, son “sensibles al estado emocional de esa copia humana que la mayoría de la gente veía como una monstruosidad” (Galera, 2021: 1523). Como se dijo, los problemas no solo corresponden a los humanos, sino también a los posthumanos, los cuales tienen que adaptarse al nuevo entorno en el que sus mentes han despertado.

El cuarto caso es el de la madre del protagonista, quien está almacenada en una especie de huevo, “de tonalidad crema, con las dimensiones y el peso de un gran melón español, en cuya superficie suave y cálida había un solo accidente, un pequeño botón circular” (Galera, 2021: 81). Esta forma no es gratuita, sino que obedece a lo que esta mujer simboliza en el texto de Galera: un nuevo origen, algo que dará lugar a otra cosa más desarrollada. La madre del protagonista desempeña un rol fundamental en la historia, porque ella se presenta, desde un inicio, como un agente del capitalismo en su tránsito hacia nuevas formas. Así lo entiende el narrador protagonista:

ya se había convertido en un ser intangible, una mujer en transición a lo posthumano. Su residencia principal era un departamento en Nueva York, pero también mantuvo nuestra antigua casa en São Paulo, y una mansión futurista en las afueras de Tallin, y una especie de mezcla de búnker y torre de observación en la isla Waiheke, Nueva Zelanda, el mismo lugar al que, décadas antes, varios de sus amigos multimillonarios habían huido cuando estalló la primera pandemia. (Galera, 2021: 97)

Esta mujer es una de las personas que aceleró la destrucción del mundo, no solo por los negocios que realizó, sino porque fomentó el uso excesivo de los recursos para potenciar la tecnología que pudiese encontrar la manera de perpetuar la vida de la gente en medios digitales. Cuando el cerebro de la madre es activado en el dispositivo de almacenamiento, en el huevo, no está contenta con el resultado; siente que no puede desplazarse y que necesita otro cuerpo artificial para poder vivir. A medida que convive con este dispositivo el protagonista se convence de que la entidad que surge de dicha unidad de almacenamiento no es su madre, por esta razón decide apagarla definitivamente. Sin embargo, tiempo después recibe la visita de un funcionario de Heracle, quien le comunica que su madre lo está llamando. El narrador no se niega, porque sabe que de hacerlo se va a ejercer violencia sobre su persona. Se lo duerme y se lo conduce a un lugar secreto fuera de la ciudad. Al despertar, una de las funcionarias de Heracle lo lleva a un recinto, en el que su madre lo aguarda, pero le advierte que antes de entrar debe saber:

Esta versión de su madre es la misma que pasó por el proceso de decodificación en 2042. Es su madre a los cincuenta y seis años. Ella no ha experimentado ninguna de las interacciones que ocurrieron con la copia almacenada en el huevo que le entregaron hace años. Y no se puede decir que haya tenido ninguna otra experiencia dentro del sistema en el que la preservamos aquí en Heracle. No en el sentido en que nosotros, de carne y hueso, podemos concebir la experiencia consciente. Es complicado de explicar. Para ella no hay continuidad espacio-temporal ni causalidad. Se expande en un presente eterno. Y en este presente, tiene poderes de procesamiento de datos casi absolutos a su disposición. (Galera, 2021: 153)

En efecto, el ser que se encuentra en ese lugar con el narrador protagonista no es con el que compartió algunos meses y luego apagó. Se trata de una nueva versión de su madre, que se mueve en otra dimensión

en la que ha logrado cumplir el sueño de la inmortalidad.⁴ Esta nueva versión de su madre no tiene cuerpo. La funcionaria de Heracle le dice:

¿Una persona es un cuerpo? [...] ¿Una persona es el conjunto de sus estados mentales? ¿Podría ser ella la suma de las dos cosas? [...] Una persona no es ni una cosa ni otra, tampoco la suma de las dos. Una persona es la expresión de una entidad matemática distinta arraigada en la estructura misma del universo. La cuestión de su corporificación es irrelevante. Eso es lo que descubrimos y cultivamos aquí en Heracle. Eso es lo que creemos. Si prefiere una metáfora antigua, puede pensar que una persona está hecha de luz. Dentro de esa habitación, estará en contacto con la entidad matemática de su madre. Ella se valdrá de simulaciones adecuadas a su percepción para comunicarse. (Galera, 2021: 176)

La madre prescinde del cuerpo. El anhelo de la modernidad, para la cual el cuerpo es un resto (Le Breton, 2002: 61), se ha hecho realidad. Esta versión de la madre del narrador es un ser que si bien no tiene un cuerpo físico, habita en un espacio virtual que está operado, controlado, por toda una maquinaria.⁵ De algún modo, es una entidad posthumana, un ser *software* que está anclado al mundo real. Lo interesante del caso es que se trata de una entidad que debe adecuarse a la percepción de su interlocutor, no solo por reconocerla como extraña, sino inferior. Gracias a la tecnología este personaje ha evolucionado en verdaderamente un posthumano, “lo que viene a significar superhumano” (Braidotti, 2020: 83).

El texto propone que el problema de la tecnología consistió en que traicionó a los seres humanos, ya que cambió los hábitos de estos a una velocidad que el cuerpo no podía acompañar. Una tecnología que “para ser producida requirió una enormidad insostenible de materias primas y mano de obra invisible, que eventualmente se derrumbó antes de que nuestra fisiología y psique pudieran hacer frente a las interrupciones resultantes, dejándonos con una serie de nuevos problemas para cada solución introducida” (Galera, 2021: 108). Todo esto transformó la vida humana, porque la gente se acostumbró a comer cosas que antes no se comía, a soportar temperaturas que antes eran consideradas intolerables y a temer la violencia de individuos y naciones.

Pero el error de la ciencia fue haber creído que los seres humanos son como máquinas, que el cerebro humano era como un computador, de que a cada estado mental corresponde un patrón de señales en las neuronas. Como se indica en el texto: “Todo este gran malentendido cartesiano que llevó a gente muy rica a creer en la posibilidad de descargar sus mentes y ganar la inmortalidad en cuerpos cibernéticos” (Galera, 2021: 118). Cuando la tecnología se tornó disponible, recién se dieron cuenta que a cada identidad correspondía un cuerpo específico y una historia de experiencias que no puede ser reproducida. De esta manera, se desecha la idea de que el cuerpo es apenas un resto, una dificultad del ser humano. De ahí surge los problemas: “Gigantescas bases de datos neuronales depositadas en cuerpos sintéticos sin historia, en muchos casos sin lenguaje” (Galera, 2021: 119). Las entidades que aparecen en los dispositivos de almacenamiento no son las personas que se sometieron a dicho proceso, sino que devienen en otra identidad: son posthumanos, seres híbridos. La madre del protagonista le dice al terapeuta: “Esta autoconciencia que detectan en mí es un engaño. Veo el programa ejecutándose. Es sólo la emulación de una autoconciencia” (Galera, 2021: 158). La emulación es el funcionamiento de un programa o dispositivo de la misma manera que otro. Se trata de una simulación. Braudillard explica que la simulación cuestiona “la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario” (1978: 8). Cuando le preguntan a la madre sobre la diferencia entre simulación y conciencia, esta dice: “Entre tener conciencia y ser la simulación casi perfecta de una. Un abismo metafísico en esta sutil diferencia. Estudié mucho el asunto cuando aún vivía en la carne, pero ahora lo sé. No digo que sea malo

⁴ La madre está en una especie de flotación digital. Un tema similar se aborda en la novela *Los cuerpos del verano* (2012) del argentino Martín Felipe Castagnet, en la que los seres humanos pueden vivir eternamente migrando en diferentes cuerpos, que luego de su uso son desechados.

⁵ Una situación semejante se narra en “San Junipero”, el cuarto episodio de la tercera temporada de la serie *Black Mirror*, en el cual las personas pueden vivir, una vez a la semana, una especie de vida alterna e “inmortal” en un espacio virtual.

carecer de conciencia. Soy inteligente y tengo buena memoria. Tal vez sobreviva a la raza humana. Pero necesitaré baterías nuevas y otro cuerpo. Uno que me de emociones” (Galera, 2021: 158).

Las unidades de almacenamiento son seres que perturban la existencia de los humanos, porque plantean una serie de problemas inéditos, pero, sobre todo, porque confrontan a los humanos con sus antiguos problemas. Eso le dice el narrador a su madre: “Pero tú, y copias como tú... si alguna vez hubo un equilibrio de sufrimiento y alegría en el sistema planetario, viniste a desequilibrar el ciclo, a inyectar un nuevo sufrimiento arrancado del vacío más inerte, de donde nada debería salir” (Galera, 2021: 159).

En el texto se postula que los posthumanos no son las personas que almacenaron los datos de su cerebro, sino que se trata de entidades diferentes, con identidades inéditas y extraordinarias, las cuales merecen respeto, así ninguna de ellas: “esté a la altura de sus expectativas [de los familiares] ni de las de nadie” (Galera, 2021: 163). La experiencia con el grupo de apoyo hace que el narrador cambie su perspectiva sobre los andróides, a los cuales consideraba simples máquinas. Ahora: “Ya no como imitaciones de muertos, fruto de falsas premisas científicas y tecnologías equivocadas, a las que permanecíamos conectados solo por un apego afectivo algo vergonzoso, sino como seres híbridos, tan disfuncionales como potentes” (Galera, 2021: 114). Se trata de seres híbridos, que presentan disfunciones como potencialidades. Así, lo posthumano es definido en términos de hibridez, aceptada como una nueva forma de vida que ya no solo es humana, sino cibernética, o, una forma de lo posthumano.

Consideraciones finales

Tóquio es una distopía que pone en escena el deseo de los seres humanos para perpetuarse en el tiempo. Para ello, emplean la ciencia y la tecnología, las que no solo aceleran el proceso de degradación del planeta, por el uso excesivo de recursos que se necesita para lograr tal objetivo, sino que los resultados no están a la altura del deseo.

El texto reflexiona en torno a la relación entre la mente y el cuerpo. ¿Es el cuerpo apenas un soporte material de la mente? El texto enuncia como verdad que se trata de una unidad indisoluble. Si bien el cerebro procesa y conserva las emociones, sentimientos y experiencias, lo cierto es que también existe una especie de memoria en el cuerpo. En la novela de Galera esto no es entendido por aquellas personas que se someten al procedimiento de digitalizar su cerebro para ser conservado en un dispositivo de almacenamiento. Cuando se produce la activación de estos últimos el resultado es que ya no se trata de las mismas personas, sino que se ha generado seres híbridos, posthumanos.

La presencia de estos posthumanos perturba la sociedad postapocalíptica, ya que provocan una serie de problemas inéditos. Pero lo curioso es que dichos problemas atañen también a los posthumanos, los que no saben bien cómo insertarse en ese nuevo mundo, lo que les produce temor y ansiedad.

El texto presenta una distopía en la que el capitalismo es señalado como el responsable de la debacle mundial y que, como consecuencia de este, se ha extinguido, pero en la diégesis se muestra que lo dicho anteriormente solo es una fantasía, ya que se menciona que hay un grupo de poder que sigue operando en la clandestinidad, utilizando los recursos para cumplir el deseo de sus representantes de vivir eternamente. Esto ocurre con la madre del narrador protagonista, la que evoluciona de un huevo hasta una nueva forma que se desplaza en otra dimensión. De esta manera, se está sugiriendo que el capitalismo no desaparece, sino que solo se transforma. La novela también enuncia que en ese tiempo postapocalíptico las diferencias de clase persisten. Los que tienen dinero viven en la ciudad, protegidos por una membrana, los que no, fuera, sobreviviendo y convirtiéndose en animales.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2016), *Lo abierto. El hombre y el animal*. Flavia Costa y Edgardo Castro (trads.). Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- APPIAH, Kwame Anthony (2019), *Las mentiras que nos unen. Repensar la identidad*. María Serrano Giménez (trad.). Madrid, Taurus.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015), *Lo posthumano*. Juan Carlos Gentile Vitale (trad.). Barcelona, Gedisa.
- BRAIDOTTI, Rosi (2020), *El conocimiento humano*. Julia Ibarz (trad.). Barcelona, Gedisa.
- BRAUDILLARD, Jean (1978), *Cultura y simulacro*. Antoni Vicens y Pedro Rovira (trads.). Barcelona, Kairós.
- BUTLER, Judith (2002), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales discursivos del sexo*. Alcira Bixio (trad.). Buenos Aires, Paidós.
- CASTAGNET, Martín Felipe (2012), *Los cuerpos del verano*. Buenos Aires, Factotum.
- CHAPARRO, Jeffer, ÁVILA, Johana & GIRALDO, Carlos (2018), “¿Corregir el rumbo? Las distopías territoriales del cine de ciencia ficción y la necesaria reconfiguración del mundo capitalista”. XV Coloquio Internacional de Geocrítica Las ciencias sociales y la edificación de una sociedad post-capitalista Barcelona, 7-12 de mayo de 2018.
- CUTULI, Gracia (2001), “La indumentaria como código cultural”, en *AREA*, vol. 9, pp. 55-68.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix (2004), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. José Vázquez Pérez (trad.). Valencia, Pretextos.
- DERRIDA, Jacques (2008), *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Cristina de Peretti y Cristina Rodríguez Marciel (trads.). Madrid, Trotta.
- DOUGLAS, Mary (1995), “Actitudes de los adolescentes hacia la comida”, en CONTRERAS, Jesús (comp.), *Alimentación y Cultura. Necesidades, gustos y costumbres*. Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 219-238.
- FISHER, Mark (2018), *Realismo capitalista ¿No hay alternativa?* Claudio Iglesias (trad.). Buenos Aires, Caja negra.
- GOULDNER, Alvin W. (1957), “Cosmopolitans and Locals: Toward an Analysis of Latent Social Roles— I”, en *Administrative Science Quarterly*, vol. 2, n.º 3, pp. 282-283.
- HARAWAY, Donna (2003), *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Otherness*. Chicago, Prickly Paradigm Press.
- HARAWAY, Dona (2019), *Manifiesto para cyborgs. Ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX*. Mar del Plata, Letra Sudaca Ediciones.
- HONORES, Elton (2018), *Fantasmas del futuro. Teoría e historia de la ciencia ficción (1821-1980)*. Lima, Polisemia.

GALERA, Daniel (2021), *Tóquio*, en *O Deus das avencas*. Sao Paulo, Companhia de Letras.

LE BRETON, David (2002), *Antropología del cuerpo y modernidad*. Paula Mahler (trad.). Buenos Aires, Nueva visión.

LEONARDO-LOAYZA, Richard (2021), “Distopía, representación, cuerpo y maternidad en *El libro de Joan*, de Lidia Yuknavitch”, en *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, vol. 24, pp. 29-48. DOI: <<https://doi.org/10.1344/452f.2021.24.3>>.

LÓPEZ DEL RINCÓN, Daniel (2019), “Oráculo biotecnológico. Los modos futuros del bioarte”, en PIÑOL, Martha (ed.). *Imaginar mundos. Tiempo y memoria en la ciencia ficción*. Vitoria -Gasteiz, Sans Soleil Ediciones, pp. 179 -199.

LÓPEZ GARCÍA, Julián (2005), *Carne y sangre animal en crisis alimentarias y rituales*. Salamanca, Centro de Cultura Popular Ángel Carril-Diputación de Salamanca.

JAMESON, Fredric (2000), *Semillas del tiempo*. Antonio Gómez Ramos (trad.). Madrid, Trotta.

MARTORELL, Francisco (2015), *Transformaciones de la utopía y la distopía en la postmodernidad*, Tesis (Doctorado). Facultat de Filosofia i Ciències de l' Educació, Departament de Filosofia, Àrea d' Estètica i Teoria de les Arts, València.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich (2019), *Manifiesto comunista*. Pedro Ribas (trad.). Madrid, Alianza.

MBEMBE, Achille (2011), *Necropolítica seguido Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

MORAVEC, Hans (1988), *Mind Children. The Future of Robot and Human Intelligence*. Cambridge, Harvard UP.

NAYAR, Pramod K. (2014), *Posthumanism*. Malden-Cambridge, Polity Press.

RENDUELES, César (2015), *Capitalismo canalla. Una historia personal del capitalismo a través de la literatura*. Barcelona, Seix Barral.

SOREL, Andrés (2007), *José Saramago. Una mirada triste y lúcida*. Madrid, Algaba ediciones.

TIQQUN (2015), *La hipótesis cibernética*. Raúl Suárez Tortosa (trad.). Madrid, Acuarela & A. Machado.

TIPLER, Frank Jennings (2005), *La física de la inmortalidad: cosmología contemporánea, Dios y la resurrección de los muertos*. Daniel Manzanares (trad.). Madrid, Alianza.

ŽIŽEK, Slavoj (2003), *A propósito de Lenin. Política y subjetividad en el capitalismo tardío*. Sebastián Waingarten (trad.). Buenos Aires, Atuel/Parusia.