

Un policial distópico: género, biopolítica y discapacidad en *Lock In* de John Scalzi

Vicente Costantini

FFyL, UBA

En *Lock In*, una novela de 2014, el autor estadounidense John Scalzi (1969) apela a la combinación de dos géneros populares: el policial y la ciencia ficción. Por un lado, desde el punto de vista del policial, la novela cumple con varias de las convenciones del género: hay un crimen a ser resuelto por dos agentes del FBI que reproducen el modelo de la dupla novato/experimentado, mucha acción física y una distribución gradual de la información, todo lo cual hace ágil y llevadera la lectura. Por otro lado, desde la ciencia ficción esta obra abreva en un tema de larga tradición en el género: los beneficios evidentes y los riesgos ocultos que acarrea la modificación tecnológica de los cuerpos. ¿Qué tiene para ofrecer, entonces, *Lock In* como novedad? A esa pregunta intenta responder este trabajo, desde dos enfoques distintos: el de los estudios acerca de la discapacidad (*disability studies*) y el de la narratología. Como veremos a continuación, la elección de una persona con discapacidad como voz narrativa no sólo modifica drásticamente las experiencias y el punto de vista del relato; también lleva al lector a repensar de qué modo una serie de preconceptos que actúan en forma “no marcada” configuran la norma social que silencia e invisibiliza a vastos sectores de la población.

El libro se abre con un paratexto de origen dudoso, extraído de “HighSchoolCheatSheet.com”¹ (Scalzi 2014b: 12) acerca del síndrome de Haden, una pandemia ficticia que ha infectado a más de 2.750 millones de personas, provocando la muerte de 400 millones de ellas. Entre los sobrevivientes de la enfermedad, un 1 por ciento padece de “encierro” (*lock in*), una parálisis completa que los deja conscientes pero totalmente inmóviles y que además modifica su estructura cerebral. A estas personas se las llamará habitualmente “Hadens” a lo largo de la novela, convirtiendo así

¹ Cuando el lector intenta acceder a esa página web para ver si ésta existe, el navegador nos redirige automáticamente a *Unlocked: An Oral History of Haden's Syndrome*, una *nouvelle* gratuita escrita por Scalzi como complemento a *Lock In*: <https://www.tor.com/2014/05/13/unlocked-an-oral-history-of-hadens-syndrome-john-scalzi/> (Consultado el 25 de septiembre de 2019.)

la *deficiencia en discapacidad*: es decir, haciendo del trastorno físico un modo de señalamiento y exclusión social (Hall 2016: 21; Padilla-Muñoz 2010: 399)².

A su vez, un porcentaje aún menor de personas infectadas (“no más de 100.000 personas en todo el mundo”³, Scalzi 2014b: 10) se convierte en “Integradores” (*Integrators*), seres humanos con movilidad plena que tienen, además, la capacidad de permitir que una persona afectada por el “encierro” utilice su cuerpo. Como revelará más adelante la novela, la mayoría de los Integradores hace de ello su profesión, convirtiendo el cuerpo propio en una mercancía cuyo uso por parte de otra persona genera mucho dinero. Asimismo, hay un dato más de mucha relevancia para la adecuada comprensión del texto: a diferencia de aquellas enfermedades que llevan el nombre de su descubridor, como el síndrome de Down o de Tourette, el síndrome de Haden ha obtenido el nombre por su víctima más famosa: Margaret Haden, la primera dama de Estados Unidos, esposa del presidente Benjamin Haden. Por lo tanto, todas las mejoras en la calidad de vida de los Hadens con “encierro” son consecuencia directa de los recursos técnicos y económicos dedicados a la investigación científica sobre la enfermedad⁴, lo cual ha hecho posible el implante de redes neuronales artificiales en el cerebro de quienes padecen enfermedad y la creación de dos innovaciones tecnológicas: el *Ágora* y los *threeps*. Analizaremos la relevancia de cada una de ellas en la novela a continuación.

¿Integración o *ghetto*? De la prótesis al *cyborg*

En *Narrative Prosthesis*, David Mitchell y Sharon Snyder señalan que, aunque la literatura utiliza con frecuencia la discapacidad como una desviación reprimida respecto

² Desde luego, podemos suponer que, como sucede con frecuencia entre los grupos minoritarios que luchan por sus derechos, la adopción del nombre de la enfermedad como marca identitaria puede ser un ejemplo de resignificación y reapropiación positiva, como ha sucedido con las palabras “*queer*” y “*cripple*” en inglés y “puto” en español (Hall 2016: 45).

³ Todas las traducciones del inglés al español son mías a menos que se especifique lo contrario.

⁴ El paratexto inicial de la novela también nos “informa” acerca de las marchas y contramarchas en las políticas públicas acerca del Haden. En el futuro distópico de la novela ha habido, por un lado, una primera instancia de subsidios, financiamiento e investigación hecha posible a través de la Ley de Iniciativa a la investigación sobre el síndrome de Haden (*Haden Research Initiative Act*), “un programa sideral diseñado para aumentar rápidamente la comprensión del funcionamiento del cerebro y acelerar la llegada al mercado de programas y prótesis que permitieran a aquellos afectados por el Haden a participar de la sociedad” [“a ‘moon shot’ program designed to rapidly increase understanding of brain function and speed to market programs and prostheses that would allow those afflicted with Haden’s to participate in society”] (Scalzi 2014b: 10-11). Por otro lado, una segunda etapa más cercana al momento de los hechos narrados sucede al comienzo de la novela, porque acaba de ser aprobado el Proyecto de ley de Abrams y Kettering (*Abrams-Kettering Bill*) para recortar todos los subsidios a los Hadens. De ahí que

del imperativo cultural normativo, a la vez las personas con discapacidad sufren las consecuencias sociales de su asociación con la desviación y las diferencias corporales (2003: 8)⁵. En otras palabras, la prótesis frecuentemente se convierte en un fetiche crítico: una metáfora o símbolo a ser interpretado por fuera de su misma literalidad. Esto no es, sin embargo, lo que sucede en *Lock In*.

A lo largo de la novela, el lector comienza a interiorizarse acerca del modo en que los pacientes con Haden fueron integrados nuevamente a la sociedad, en un proceso no exento de problemas. Como el relato está narrado por Chris Shane, una persona con Haden que es agente del FBI, muchos pasajes parecen intentar explicar la experiencia de la discapacidad a un lector no discapacitado (*able-bodied*).

Un ejemplo de ello es la descripción del Ágora, “el gran lugar de encuentro global de los Hadens” (Scalzi 2014b: 157)⁶ que consiste en un ciberespacio o plano “no físico” en el que cada persona que sufre de “encierro” puede construir un espacio para estar a solas o para tener intimidad —sexual o no— con otros Hadens. Si bien cada Haden puede repartir su conciencia y su persona entre el plano físico y el plano no físico, la novela establece la diferencia entre aquellas personas con “encierro” que eligen desenvolverse exclusivamente en el plano virtual o “no físico” del Ágora —como la activista política Casandra Bell—, frente a otros que —como Chris Shane— fundamentalmente interactúan con el mundo físico a través del segundo modo de integración social: el *threep*⁷.

El texto explica que, gracias al implante de una red neuronal artificial en el cerebro del paciente, éste puede percibir no sólo los sonidos, olores y sensaciones táctiles en torno a su propio cuerpo, sino también las sensaciones percibidas por una máquina hecha a imagen y semejanza del ser humano: el “Transporte Personal” o *threep*. Esto significa que —exceptuando los capítulos situados en el Ágora—, durante la mayor parte de *Lock In*, cada vez que el personaje de Chris Shane camine, hable, vea y escuche lo hará a través de un robot que le permite interactuar socialmente con el resto

la novela se abra con intensas manifestaciones políticas por parte de los Hadens en contra de dichos recortes.

⁵ “*Literature serves up disability as a repressed deviation from cultural imperatives of normativity, while disabled populations suffer the consequences of representational association with deviance and recalcitrant corporeal difference*” (Mitchell y Snyder 2003: 8).

⁶ “...*the great global meeting place of the Hadens*” (Scalzi 2014b: 157).

⁷ La palabra *threep* es una invención coloquial de Scalzi que deriva de C-3PO, “un querido personaje androide de uno de las películas más populares de todos los tiempos” [“...*a beloved android character from one of the most popular films of all time*”] y funciona como homenaje a la saga de Star Wars (Scalzi 2014b: 25).

de las personas. Otro punto importante es que los Haden pueden elegir cómo distribuir sus sensaciones entre el cuerpo humano y el robótico: por ejemplo, cuando le extraen una muela, Chris decide bajar su nivel de percepción de dolor para evitar el sufrimiento. Asimismo, en otro pasaje de la novela un enfermero cuenta que una Haden tenía sus sensaciones físicas tan centradas en el *threep* que murió al no advertir que su cuerpo humano estaba teniendo un ataque cardíaco: “No le gustaba sentir lo que estaba sucediendo con su cuerpo. ¡Carajo! Ni siquiera le gustaba reconocer que *tenía* un cuerpo. Lo consideraba *inconveniente* [...]. Lo cual fue irónico a fin de cuentas” (Scalzi 2014b: 79)⁸.

Si la prótesis, en tanto restitución siempre imperfecta de una carencia, funciona como fantasía de restauración para ser exhibida en el ámbito público (Hall 2016: 63), la integración total entre ser humano y máquina de *Lock In* se relaciona, a su vez, con uno de los mitos fundacionales del género de ciencia ficción: el *cyborg*. Sin embargo, pese a ser un dispositivo para la integración social, el *threep* funciona —al igual que la prótesis— como un señalamiento continuo de la diferencia entre los Haden y las personas sin discapacidad. A medida que avanza la historia, descubrimos que estas diferencias se traducen también al lenguaje: existen términos coloquiales como *clank* y *dodger* con los que un grupo social insulta o se refiere con desprecio al otro⁹.

A primera vista, una persona “encerrada” utilizando un *threep* posee ventajas de las que carecen las personas sin Haden: pueden grabar todo lo que ven y escuchan, hacer reconocimientos biométricos, utilizar instrumentos de visión nocturna en la oscuridad, e incluso desplazarse físicamente sin necesidad de un medio de transporte en la medida en que puedan cambiar el *threep* que están usando. Además, sus cuerpos robóticos están menos expuestos al daño físico que los cuerpos humanos, y una eventual destrucción del *threep* no los mata, sino que los devuelve a su cuerpo postrado hasta que puedan utilizar un nuevo *threep*¹⁰. Pero lo que este enfoque pierde de vista es que, ante

⁸ “*Didn’t like feeling what was going on with her body. Hell, didn’t like acknowledging she had a body. She found it inconvenient [...]. Which was ultimately ironic*” (Scalzi 2014b: 79).

⁹ La palabra *clank* es una onomatopeya utilizada para referirse simultáneamente a los *threeps* y a los Haden que los controlan; a su vez, *dodgers*, el término usado para hablar de las personas sin discapacidad, hace referencia a las salchichas que se venden en el estadio de los Los Angeles Dodgers: “Primero, ustedes básicamente son carne metida adentro de piel. Al igual que las salchichas. Segundo, las salchichas son fundamentalmente labios y culo, y eso es lo que son ustedes” [“*One, you guys are basically meat stuffed into skin. So are hot dogs. Two, hot dogs are mostly lips and assholes, and so are you guys*”] (Scalzi 2014b: 28).

¹⁰ En una cena familiar, Chris cuenta una anécdota de su infancia, en la que hubiera fallecido en un accidente vial en caso de no tener discapacidad. De acuerdo con esa anécdota, ser una persona con Haden

situaciones desiguales de clase social, género y etnia, aquellos que no puedan acceder a la tecnología de punta quedan en franca desventaja frente a quienes sí lo hagan (Gibson 2015: 10-11). Al igual que los automóviles, las marcas y modelos de los *threeps* funcionan como distinciones de clase, e incluso permiten una relativa personalización similar al uso social de la moda: “Las cabezas [de los *threeps*] podían personalizarse fuertemente, y un montón de Hadens jóvenes lo hacían. Pero para adultos con trabajos serios, eso equivalía a bajar de nivel” (Scalzi 2014: 38)¹¹. Como afirma Tobin Siebers, existe una marcada tendencia en intentar ver al *cyborg* “siempre como más que humano: nunca corre el riesgo de ser visto como infrahumano” (2011: 63)¹²: de ahí el miedo que genera, al comienzo de la novela, la manifestación de Hadens luchando por defender sus derechos¹³. Agrega Siebers: “Yo conozco la verdad acerca del mito del *cyborg*, acerca de cómo las personas sin discapacidad tratan de representar la discapacidad como una maravillosa ventaja, porque yo mismo soy un *cyborg*” (2011: 64)¹⁴.

En *What is Posthumanism?*, Cary Wolfe señala que el “Manifiesto para *cyborgs*” de Donna Haraway publicado por primera vez en 1984 se ha convertido en un “locus classicus”; es decir, una cita de máxima autoridad de la crítica (Wolfe 2010: xiii) al popularizar la figura del *cyborg* como superación de múltiples binarismos que se desprenden de nuestro imaginario cultural (humano/animal; hombre/mujer; organismo/máquina, entre muchos otros) para “imaginar un mundo sin géneros, sin génesis y, quizás, sin fin” (Haraway 1995: 254). Sin embargo, muchos de los autores que teorizan sobre discapacidad señalan insistentemente que el imaginario posmoderno del *cyborg* termina por elaborar acríticamente la idea de un cuerpo normalizado, integral y completo, o bien se limita a subsumir toda experiencia a un plano lingüístico sin atender a la materialidad de la experiencia corpórea y el dolor (Gibson 2015: 16-17; Siebers 2011: 63-64; Wendell 1996: 44-45). En este sentido, *Lock In* no aspira a superar

que utiliza un *threep* salvó su vida, porque destruyó su cuerpo robótico pero no su cuerpo humano (Scalzi 2014b: 93-94).

¹¹ “*Heads could be heavily customized, and a lot of young Hadens did that. But for adults with serious jobs, that was déclassé*”.

¹² “*The cyborg is always more than human —and never risks to be seen as subhuman*”. Uno de los pasajes más divertidos e irónicos de la novela es la escena en la que Chris intenta utilizar un *threep* que pertenece al FBI, pero éste está irreparablemente dañado en sus extremidades. Ante esta situación, una agente le sugiere que se desplace poniendo el *threep* en una silla de ruedas. Chris responde: “—Un *threep* en una silla de ruedas [...]. Usted se da cuenta de la ironía, ¿no es cierto?” [“*A threep in a wheelchair [...]. You understand the irony, right?*”] (Scalzi 2014b: 191).

¹³ “—Su hija está preocupada por una rebelión de robots —dije.” [“*Your daughter is worried about a robot uprising, I said.*”] (Scalzi 2014b: 92).

¹⁴ “*I know the truth about the myth of the cyborg, about how nondisabled people try to represent disability as a marvelous advantage, because I am a cyborg myself.*”

el dualismo entre mente y cuerpo, o entre lo físico y lo no físico, sino más bien plantear la *coexistencia* de múltiples planos en una misma conciencia. En el mejor de los casos, un Haden podría repartir su conciencia en cuatro realizaciones distintas: el cuerpo humano propio y postrado; el cuerpo humano ajeno, utilizado a través de un Integrador; el cuerpo robótico de un *threep* y el cuerpo no físico, representado de manera virtual en el Ágora a partir del uso de avatares. Esto le otorga al relato una variedad inusitada de espacios para desarrollarse.

Lo marcado y lo no marcado

En su *Teoría de la narrativa*, Mieke Bal afirma que todo relato está narrado en primera persona: “[m]ientras haya lenguaje, tendrá que haber un hablante que lo emita” (1990: 127). Lo que importa, desde el punto de vista de la narratología, no es *quién* habla, sino si el/la hablante se ubica a sí mismo/a como objeto de la narración: es decir, si se nombra a sí mismo/a incluyéndose en el relato como narrador vinculado a un personaje (NP), o si por el contrario asume un punto de vista externo (NE).

Como hemos mencionado anteriormente, *Lock In* está narrado por un personaje llamado Chris Shane que es agente del FBI. Si bien suponemos que su voz narrativa se desprende siempre de la conciencia alojada en su cuerpo humano, sus acciones pueden repartirse de manera física entre los *threeps* que usa y, de manera no física, en las interacciones sociales que tiene en el Ágora.

Todos estos aspectos posibilitan que, al leer la novela, el lector no necesariamente repare en un aspecto construido deliberadamente por el autor: en ningún momento se explicita el género de la persona que narra¹⁵. Para entender esta afirmación podemos distinguir, en principio, dos tipos de relatos a partir de la enunciación, uno de los cuales posee, a su vez, dos subtipos:

- 1) Relatos con género marcado
 - a. Relatos con género binario (masculino *o* femenino, como opuestos mutuamente excluyentes)
 - b. Relatos transgénero o de género ambiguo
- 2) Relatos con género no marcado

Para ejemplificar el primer subtipo, el género marcado binario, podemos recurrir a *The Turn of the Screw*, la famosa novela de Henry James. Al leer el relato de

¹⁵ Asimismo, este trabajo ha sido escrito siguiendo el mismo propósito de hablar sobre Chris Shane en forma “no marcada”: es decir, sin explicitar cuál es su género.

la institutriz en el manuscrito que posee Douglas encontramos abundantes marcas de enunciación que señalan su género como femenino: tanto de ella cuando se nombra a sí misma, como cuando otros personajes —la señora Grose o, en el marco narrativo, Douglas— la nombran.

El segundo subtipo de relatos puede cambiar sus marcas de enunciación a lo largo de la narración, produciendo así una identidad genérica fluida e inestable, como sucede en los textos de Pedro Lemebel, o bien estar construido para engañar al lector, haciéndole creer, por ejemplo, que el narrador es masculino para luego revelar un narrador femenino, como hace Fogwill en el cuento “La larga risa de todos estos años”. En estos casos se explicita —se *marca*— una identidad genéricamente ambigua o transgénero.

El marco o umbral narrativo que abre la novela *The Turn of the Screw*, en cambio, no está marcado genéricamente: sin embargo, la mayoría de los críticos han leído en él un narrador masculino¹⁶, confidente de Douglas, y cuyo relato precede al de la institutriz, mientras que el crítico Michael J. H. Taylor sugiere que, ante la falta de marcas explícitas de género, podemos también leer una *narradora* femenina en ese marco narrativo (1982: 719).

Esto último es precisamente lo que sucede en *Lock In*. Como revela Scalzi en una entrada de blog de la editorial, el autor escribió la novela intentando llamar lo menos posible la atención en torno al género de la voz narrativa, con el propósito de que cada lector o lectora llenara ese vacío de información con sus propias ideas y prejuicios (Scalzi 2014a)¹⁷. En parte, lo que hace posible este uso *no marcado* del relato es la escasa relación física de Chris con su propio cuerpo humano. Lo mismo sucede con respecto a su identificación étnica, porque aunque sabemos que el padre de Chris es afroestadounidense, no sabemos cuál es la etnia de su madre ni, por lo tanto, tampoco de Chris.

Conclusiones

Como hemos visto, en *Lock In* John Scalzi no se propone abolir ni subvertir muchas de las divisiones binarias que aún funcionan socialmente, tales como la de mente/cuerpo, humano/máquina u hombre/mujer. Sin embargo, la novela problematiza la tensión entre

¹⁶ Por ejemplo, Klingenberg 1989: 493.

integración social y segregación, y además señala los múltiples modos en que la sociedad convierte la deficiencia física o mental en una discapacidad que limita el ejercicio de los derechos y los roles de las personas¹⁸.

Esta novela ha sido traducida a lenguas romance como el francés y el portugués¹⁹, las cuales, al igual que el español, marcan el género en los pronombres personales, los adjetivos y los participios. En ese sentido, cabe preguntarse si el uso del lenguaje inclusivo (sea con la letra *e* o con la letra *x*) serviría para resolver los problemas de traducción al español que presenta *Lock In*. Aunque parecería ser una solución fácil para la resolución de un problema complejo, en nuestra opinión el principal escollo de dicho uso sería que se estaría señalando, a lo largo de toda la novela, algo que en el original el autor elige omitir; es decir, se estaría convirtiendo el género *no marcado* en un género *marcado* no binario, más cercano al subtipo transgénero o ambiguo que distinguíamos más arriba. Contrariamente a esta posibilidad, en este trabajo hemos intentado demostrar que uno de los principales puntos de interés que presenta el texto es la omisión: ese vacío que debe llenar el lector. En ese sentido, el hecho de que *Lock In* se apoye en géneros populares tales como el policial y la ciencia ficción sirven de distracción a los lectores para que estos no adviertan, al menos en una primera lectura, el juego con el género que termina, finalmente, por ponernos un espejo enfrente para que veamos reflejados nuestros más profundos prejuicios.

¹⁷ Con ese mismo propósito, existen dos versiones en audio libro de *Lock In*: una narrada por un hombre y otra narrada por una mujer. De todos modos, la versión escrita admite también una lectura no binaria o transgénero.

¹⁸ En ese sentido, el personaje de Johnny Sani sirve para señalar diversos modos de exclusión social; por ser indígena, pobre y tener una deficiencia mental a causa del síndrome de Haden —aunque sin “encierro”—, el millonario Lucas Hubbard intenta utilizarlo para sus experimentos con seres humanos.

¹⁹ En francés: *Les enfermés: suivi de Libération: une histoire orale du syndrome d'Haden*. Nantes: L'Atalante (La Dentelle du Cygne), 2016. Traducción de Mikael Cabon. En portugués: *Encarcerados*. São Paulo: Aleph Editora, 2018. Traducción de Petê Risatti.

Bibliografía

- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Featherstone, Mike; Burrows, Roger. "Cultures of Technological Embodiment: An Introduction". En: Featherstone, Mike; Burrows, Roger (Eds.), *Cyberspace / Cyberbodies / Cyberpunk*. Londres / Thousand Oaks / Nueva Delhi: SAGE Publications, 2000.
- Gibson, Hannah. "Exploring Contemporary Anthropological Theory: Can We Use Posthumanism to Reconceptualise the Disabled Body?". *Sites: New Series*, vol. 12, n° 2 (2015), pp. 1-21. DOI: <http://dx.doi.org/10.11157/sites-vol12iss2id297> Consultado el 16 de septiembre de 2019.
- Hall, Alice. *Literature and Disability*. Londres / Nueva York: Routledge, 2016.
- Haraway, Donna J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra / Universitat de València, 1995.
- Klingenberg, Patricia N. "The Feminine 'I': Silvina Ocampo's Fantasies of the Subject". *Romance Language Annual*, n° 6, pp. 488-494, 1989.
- Lough, Chris. "Lock In and the Vacuum that Gender Creates". *Tor.com*, 22 de septiembre de 2014. <https://www.tor.com/2014/09/22/lock-in-john-scalzi-chris-shane-gender/>. Consultado el 16 de septiembre de 2019.
- Mitchell, David T.; Snyder, Sharon L. *Narrative Prosthesis. Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- Padilla-Muñoz, Andrea. "Discapacidad: contexto, concepto y modelos". *International Law: Revista colombiana de derecho internacional*, n° 6 (2010), pp. 381-414.
- Scalzi, John. "In Which Tor.com Reveals a Thing I Did with *Lock In* + *Lock In* Spoiler Thread". En: *Tor.com*, 22 de septiembre de 2014. (Citado como 2014a.) <https://whatever.scalzi.com/2014/09/22/in-which-tor-com-reveals-a-thing-i-did-with-lock-in-lock-in-spoiler-thread/#comment-761615> (Consultado el 16 de septiembre de 2019.)
- . *Lock In*. Nueva York: Tor, 2014. (Citado como 2014b.)
- . *Unlocked: An Oral History of Haden's Syndrome*. En: *Tor.com*, 13 de mayo de 2014. (Citado como 2014c.) <https://www.tor.com/2014/05/13/unlocked-an-oral-history-of-hadens-syndrome-john-scalzi/>. Consultado el 16 de septiembre de 2019.
- Siebers, Tobin. *Disability Theory*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2011.

- Taylor, Michael J. H. "A Note on the First Narrator of *The Turn of the Screw*." *American Literature*, n° 4, pp. 717-722, 1982.
- Wendell, Susan. *The Rejected Body. Feminist Philosophical Reflections on Disability*. Londres / Nueva York: Routledge, 1996.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis / Londres: University of Minnesota Press, 2010.