

LA FABULACIÓN ESPECULATIVA COMO REFLEJO GROTESCO DE LA REALIDAD. LA CIENCIA FICCIÓN EN *TRISTICRUEL* (2014) DE DOMINGO MICHELLI

SPECULATIVE FICTION AS A GROTESQUE REFLECTION
OF REALITY. SCIENCE-FICTION IN *TRISTICRUEL* (2014),
BY DOMINGO MICHELLI

Javier Ignacio Alarcón Bermejo

Investigador independiente

nacholarcon2@gmail.com

RESUMEN: *Tristicruel* (2014), de Domingo Michelli, se aprovecha de los géneros no realistas para explorar e interpelar el complejo contexto social venezolano. Este volumen de relatos se construye como un entramado heterogéneo de discursos y géneros (encontramos muestras del realismo mágico, el fantástico, lo grotesco, etc.). Cada cuento es autónomo, aunque están vinculados a través de la propuesta estética y el estilo del autor. En este contexto, se hayan tres casos que pueden leerse desde la ciencia ficción: “Todos, todicos, todos” presenta una Venezuela en la que un desastre natural ha forzado a parte de la sociedad a vivir en refugios que devienen en microsociedades que reproducen la estructura macro del país latinoamericano; “Carruseles” propone una Caracas en las que los automóviles son reemplazados por un sistema automatizado de transporte que intenta solventar el problema del tráfico de la capital; y “Presovisión” narra el alzamiento de una cárcel ficticia que tiene al país al borde de una autodestrucción. Estos textos de Michelli exploran, a través de la fabulación especulativa, el humor y un imaginario de corte grotesco (siguiendo la terminología de Mijaíl Bajtin), cómo la promesa de progreso, asociada a la tecnología y el avance científico, colapsa en Venezuela. El propósito de este artículo es estudiar y analizar este procedimiento.

PALABRAS CLAVES: Ciencia-ficción, Grotesco, Venezuela, Relato

ABSTRACT: *Tristicruel* (2014), by Domingo Michelli, uses the non-realist literature genres to explore the complex socio-political context of Venezuela. This collection of short stories shows a variety of discourses and genres (including magical realism, the fantastic, the grotesque, etc.). Each story is self-contained, but they are all connected through an aesthetic project and through the style of the author. In this book, we find three short stories that can be read as science-fiction. “Todos, todicos, todos” represents a Venezuela where a natural disaster has forced a part of the population to live in shelters that will eventually become small versions of the Venezuelan

society; in “Carruseles”, cars are replaced by an automatic system of transport created to solve the capital’s traffic problems; and “Presovisión” narrates the raising of the inmates of a prison that takes the country to the edge of collapse. These short stories explore through speculative fiction, humor and imaginary taken from the grotesque (following Michael Bajtin’s terminology) how the promise of progress, associated with technology and scientific advance, fails in Venezuela. In this article it will be analyzed how this is accomplished.

KEY WORDS: Science-Fiction, Grotesque, Venezuela, Short Fiction.

1. INTRODUCCIÓN

Domingo Michelli (Caracas, 1987-2014) solo publicó un volumen de relatos: *Tristicruel*, de 2014. Aun así, el libro tiene la virtud de contener múltiples elementos de interés teórico¹ y la propuesta estética es altamente compleja. Por un lado, posee una carga autorreferencial y metaliteraria ineludible, lo que se evidencia, para empezar, en el libro-objeto. La portada muestra la fotografía borrosa de alguien sosteniendo un letrero que invita a leer (intuimos que es el autor). En la solapa, la reproducción de un carné de identidad, y no un retrato al uso, revela la imagen de Michelli. Por otro lado, hay una afirmación autoconsciente en las primeras páginas, una “Alvertencia” que señala: “*este libro está escrito en venezolano*, o lo que yo creo que es la lengua venezolana. El apocopismo y la puntuación deformada no están de gratis” (Michelli 2014: 7). Esto funciona como una introducción al lector, los relatos están compuestos por una prosa experimental, caracterizada por la oralidad. Esta experimentación a veces es llevada a niveles extremos, lo que incluso puede dificultar la comprensión de quien lee, sin embargo, estos no son los únicos elementos complejos del volumen. Para centrar la atención en lo que interesa en este trabajo, cabe preguntar por el género. No solo hay cuentos de diferentes tipos en el volumen (fantástico, realista, real maravilloso, etc.), sino que un mismo texto puede combinar cualidades de diferentes géneros. Ese carácter híbrido interpela a quien lee y obliga a reflexionar sobre las etiquetas que se utilizan para analizar la literatura, siendo, además, necesario considerar otra cuestión: incluso cuando un relato de Michelli puede enmarcarse en una definición concreta, lo hace de manera no convencional.

1. Si no existen más estudios sobre el libro de Michelli se debe, probablemente, a la escasa difusión que ha tenido, un problema común de la literatura venezolana. Aun así, encontramos referencias a su obra en *Retrato del traductor con cabeza de perro. Para una traducción calibánica* (2023), de Adalber Salas Hernández, por ejemplo. Asimismo, cabe señalar otros trabajos en los que he trabajado la estructura metaficcional, metaliteraria y autoficcional de *Tristicruel*: “Autoficción, parodia y paratexto en dos cuentos de *Tristicruel* de Domingo Michelli” (2017) y “¿Quién escribe? La autoficción especular en la literatura venezolana” (2020). En el primero de estos trabajos, también se aborda la cuestión de la hibridación genérica en dos textos del volumen, problema en torno al cual se reflexiona en este estudio.

En este estudio se atiende a la ciencia ficción, pues existen distintos relatos de *Tristicruel* que utilizan elementos propios de este tipo de narrativa no mimética o que pueden, directamente, ser leídos como parte del género en concreto. En este sentido, hay que formular un concepto de la ciencia ficción, solo así se podrá hacer una aproximación a los textos del autor venezolano y ver cómo responden a los parámetros teóricos. Más importante, es necesario preguntar por qué el autor se aproxima a este género. El carácter híbrido y experimental del libro no es caprichoso, sus elementos responden a un propósito que puede suponer que la ciencia ficción trabaja para la búsqueda que hace el escritor y complementa la propuesta estética de *Tristicruel*. Esta es la hipótesis que se desarrolla en las páginas siguientes: la ciencia ficción complementa el discurso crítico del volumen, cuestiona la idea de progreso y la forma en que esta es concebida por la sociedad venezolana. En este contexto, la aproximación particular que se hace al género especulativo resulta clave².

2. UN ACERCAMIENTO A LA CIENCIA FICCIÓN

Como es común en la teoría literaria, sobre todo en la dedicada a los géneros, la amplia bibliografía sobre la ciencia ficción muestra, antes que una definición cerrada, un debate abierto. Las cuestiones formuladas provienen tanto de visiones ajenas a lo académico, que probablemente asocien el género a unos elementos bien conocidos (extraterrestres, naves espaciales, coches voladores y otros futurismos), como de conceptualizaciones desarrolladas por especialistas en el área. Incluso en estas últimas encontramos diferencias, a veces en torno a puntos clave, que pueden dificultar el tratamiento de la cuestión. Al centrar la atención en un texto como *Tristicruel*, el problema aumenta. Por un lado, como se explicará en las siguientes secciones de este trabajo, los textos de este volumen no hacen un tratamiento simple de los aspectos que los caracterizan, ya que problematizan sus propias estructuras y las interpelan. Por otro lado, muestran un matiz paródico e, incluso cuando se pueden leer desde un marco teórico concreto, exploran los límites de las definiciones.

Es necesario establecer unas premisas desde las cuales abordar los relatos de Michelli. Para empezar, debemos comentar una de las características más comúnmente asociadas al género: el “futurismo”. En las palabras de Luis Vaisman (1985), la “CF narrará [...] hechos presentados por el relato como ya ocurridos en un mundo que, relativamente al del lector, aún no es, pero que el relato se empeñará en convencerlo que podrá llegar a ser” (1985: 7). Desde el punto de vista de este estudioso, el carácter futurista es

2. Es importante considerar que la aproximación de Michelli a la ciencia ficción, así como su relación autorreflexiva con el género, no solo dialoga con la tradición general del género, sino también con las expresiones de este que se han realizado en Venezuela. Para una revisión de esta tradición, se puede revisar lo que dice Carlos Sandoval en “La ciencia ficción en Venezuela: origen y realizaciones (1861-1955)” (2020).

esencial. Un texto del género sería “una especie del relato que se caracteriza por representar historias del futuro, verosimilizándolas a partir de aspectos científicos y tecnológicos del presente extrapolado en función de una lógica historiográfica” (1985: 27).

Esta definición puede resultar estrecha, pues excluye obras que, aun presentando características del género, no representen un escenario futuro. Esta cuestión apunta a otra cualidad de la ciencia ficción, sugerida en el nombre. En las palabras del mismo Vaisman: el texto representa “hecho(s) científico-tecnológico(s) vigentes en la época de la situación de producción (...) de donde se derivan cronológico-casualmente —en forma de relato— sus consecuencias” (1985: 12). Desde esta perspectiva, este tipo de ficciones apelan a nociones o discursos científico-tecnológicos. Aunque el estudioso enlaza esto con el aspecto futurista, pues afirma que el desarrollo de la tecnología, en los relatos, es cronológico, es posible citar ejemplos que escenifiquen estos elementos pseudo-científicos en un presente alterno al nuestro. Cabe preguntar, por tanto, si un relato que contenga un elemento novedoso, en el sentido de que no existe en la realidad extradiegética, pero cuya acción no se desarrolle en el futuro, puede ser considerado ciencia ficción. La importancia de esta cuestión, en este estudio, se encuentra en los relatos de Michelli: como se verá más adelante, responden a esta descripción.

Darko Suvin (1979), propone que la clave se encuentra en lo que denomina el *novum*. Explica: “A *novum* or cognitive innovation is an important difference superadded to or infused into the author’s empirical ‘known’ —i.e. culturally defined— world (...); or, more usefully, it is an important deviation from the author’s norm of reality” (1979: 36). En contraste con la propuesta de Vaisman, que se centraba en el elemento futurista y en el discurso científico-tecnológico, en este caso, la ciencia ficción se define en su cualidad racional o explicativa, de manera amplia. Dicho de otro modo, hay un elemento no-realista que es “cognitively explained in each tale or group of tales in concrete (even if imaginary) terms” (1979: 38).

La definición tiene dos cualidades de interés para este análisis (que además son ventajas, desde una perspectiva general). Primero, libera de la cuestión futurista: un relato que imagine un *novum* en un presente ficticio sigue siendo considerado ciencia ficción. Segundo, otorga suficiente especificidad al género como para no ser confundido con otras formas de narrativa no-realistas. Lo fantástico, por ejemplo, se define por la presencia de algo (un hecho, un ser, un lugar) imposible e inexplicable en un mundo análogo al del lector, tal como señalan Susana Reisz (2001) y David Roas (2011). En cambio, la ciencia ficción presenta un elemento posible o, por lo menos, explicable (incluso si la explicación es imaginaria). Este tipo de comparativas entre géneros distintos al realista son ampliamente desarrolladas por Fernando Ángel Moreno, en *Teoría de la ciencia ficción. Poética y retórica de lo proyectivo* (2010), lo que le permite llegar a una definición sintética y efectiva de la ciencia ficción: “género de ficción proyectiva basado en elementos no sobrenaturales” (2010: 107).

Esta última definición sirve como guía para este análisis, acompañada, en todo mo-

mento, por la noción de *novum* propuesta por Suvin. Como se revisará en la siguiente sección, los textos de Michelli pueden ser considerados como pertenecientes a la ciencia ficción, si se parte de esta forma de conceptualizar el género.

3. UNA REALIDAD HIPERBÓLICA: LA CIENCIA FICCIÓN EN *TRISTICRUEL*

“Historia de los barrios escondidos de Caracas” funciona como síntesis de la propuesta estética de *Tristicruel*. Abre con una introducción en la que el narrador explica sus intenciones: quiere ser un “cronista de esquiníndias” y relatar las experiencias que ha vivido en los espacios ocultos de la capital. A continuación, encontramos cinco secciones o capítulos, cada una dedicada a un barrio distinto. Estos lugares, además, presentan una relativa incongruencia con la realidad extratextual. En algunos casos, los escenarios y personajes poseen una extrañeza extrema, aunque no totalmente imposible. “Pueblo viejo” imagina un lugar donde viven ancianos perdidos y “MundoNiño” narra el encuentro del narrador con una tribu de infantes abandonados que habita las faldas del Ávila, montaña ubicada al norte de la capital venezolana. Asimismo, encontramos elementos no-realistas, como el mundo subterráneo con ríos de alcohol de “Calendas Alcohópolis” o las “garzas mutantes” que ve el narrador durante un paseo en el Río Guaire (que atraviesa la capital venezolana), al inicio de “Pueblo viejo”.

La estructura del relato presenta peculiaridades importantes. La sección “Calendas Alcohópolis” posee una voz narrativa extradiegética y contiene un metatexto, una entrevista a Rogelio Ovalles, el protagonista de la historia. En cambio, “Pueblo viejo” y “Mundo niño” son narradas en primera persona. Finalmente, el cuento incorpora múltiples notas al pie que sirven para explicar detalles de la narración y que contienen, en ocasiones, parte importante de la historia. Al combinar estos elementos, y tomando en cuenta la introducción, se hace evidente la estructura metaficcional de “Historia de los barrios escondidos de Caracas”. Es una forma literaria lúdica, en el sentido que da Lidia Morales (2010) a esta noción: el juego en la ficción significa una “manipulación de las herramientas literarias para que [esta] sea una actividad consciente tanto por parte del escritor como del lector” (Morales 2021: 43).

Esto es reflejo de la propuesta literaria de *Tristicruel*. El volumen de Michelli es esencialmente lúdico, pues despliega elementos metaficcionales y metaliterarios de distinta índole y hace una exploración del habla caraqueña a través de una prosa que imita la oralidad de los habitantes de la ciudad. De esta manera, se edifica un texto que desafía al lector y lo lleva a tener una lectura activa y consciente³.

3. Para una revisión profunda de estos elementos, se pueden revisar los otros trabajos publicados sobre este libro y, concretamente, el relato “Historia de los barrios escondidos de Caracas” (Alarcón 2017, 2020), en los que, además, se hace una lectura del libro desde la autoficción.

“Historia de los barrios escondidos de Caracas” resulta de interés debido a uno de sus subcapítulos, “Villaverde”, en el que se relatan dos historias paralelas, siendo la principal la que narra cómo Felipe, el protagonista, huye de unos zombis verdes que habitan una zona comercial de la capital venezolana. Esta línea concluye cuando el joven logra escapar de los monstruos, mientras, de forma paralela, en notas al pie, se explica el origen de las extrañas criaturas. El dueño de un quiosco de comida, para evitar subir los precios de sus hamburguesas por la inflación, decide utilizar carne humana, extraída de un cementerio cercano e higienizada:

El hijo mayor de Ahmad [el dueño del quiosco] era biólogo así que se inventó un método de inyectar nutrientes a la carne descompuesta para esterilizarla. Inyectaban una serie de aditivos y antioxidantes que aunque conservaban la carne en relativo buen estado no acababa del todo con el sabor putrefacto. De cualquier forma era barato y el sabor medio rancio no era nada que la salsa de tocineta y la clásica de quesoblanco no pudiese solucionar (Michelli 2014: 60).

El invento tiene una consecuencia inesperada que produce “intoxicamiento por ingesta diabólica”. Es así como surgen los zombis verdes que persiguen a Felipe.

“Villaverde” es un ejemplo del tratamiento que da Michelli a la ciencia ficción (y a cualquier género). Se puede argumentar con facilidad que responde a las definiciones revisadas en la sección anterior. Los zombis son un *novum*, un elemento proyectivo o no realista que, al mismo tiempo, posee una explicación (imaginaria). No existe el químico descrito en el texto, que evite la descomposición de la carne y genere la metamorfosis de quienes lo ingieren en monstruos, sin embargo, en la diégesis, esto es racional e, incluso, (seudo)científico. Al mismo tiempo, el propio “Villaverde” contradice esta interpretación. Para empezar, la conclusión del relato sugiere que la historia es un rumor sensacionalista: “Nadie le cree a Felipe, todos saben que el viejo Ahmad se regresó al Líbano donde ahora vende miniluches (de pavo)” (Michelli 2014: 61). Más importante, el texto articula con las demás historias de los barrios escondidos de Caracas, donde encontramos elementos no-realistas inexplicables. Luego, en un sentido amplio, aunque el texto aborda elementos propios del género, no se puede decir que sea propiamente ciencia ficción⁴.

Existen, sin embargo, algunos relatos que sí pueden enmarcarse completamente en los parámetros del género: “Todos, todicos todos”, “Carruseles” y “Presovisión”. Estos presentan una versión de la capital venezolana (y del país latinoamericano, en general)

4. Una revisión cuidadosa de “Historia de los barrios escondidos de Caracas” podría concluir que es una forma paródica del realismo mágico, siguiendo el análisis de este género que hace Carolina Llerena (1997). La voz narrativa actúa para normalizar los elementos no realistas y lo imposible está contenido en un espacio concreto, los barrios ocultos de la capital venezolana. Para un desarrollo detallado de esta idea, se puede revisar el texto “Autoficción, parodia y paratexto en dos relatos de *Tristicruel* de Domingo Michelli” (Alarcón, 2017).

que contiene un elemento novedoso y explicable. Pero, como se hará evidente, habrá dos aspectos clave para entender la literatura del autor. Primero, el carácter autoparódico y lúdico de los textos, que lleva los géneros hasta sus límites. Segundo, el discurso crítico. Esta última cualidad, que hasta ahora no ha sido comentada aquí, es esencial en *Tristicruel*. No en vano la “Alvertencia” del volumen concluye afirmando que no “es de gratis el ingenuo sentido de compromiso (sea cualsea)” (Michelli 2014: 7). El volumen se alinea con la obra de otros autores contemporáneos de Venezuela que exploran lo que Miguel Gomes (2017) denomina el desengaño de la modernidad: según el estudioso, se percibe una tendencia temática en la producción literaria venezolana que refleja un “escepticismo de lo moderno” (Gomes 2017: 32). En resumen, este tema surge en respuesta a la manera en que el país suramericano ha entrado en una relativa decadencia desde finales del siglo xx hasta la actualidad, en relación con distintos elementos que han sido amplificadas por el gobierno de Hugo Chávez y, posteriormente, por el de Nicolás Maduro.

“Todos, todicos todos” refleja esta problemática en su relación con el contexto social y político, puesto que narra, de manera coral, la historia de unos campos de refugiados, levantados para acoger a personas que han perdido su hogar por desastres naturales. La situación, en Caracas, no es extraña: debido a la precariedad de las viviendas de las clases más bajas, los cerros o barrios formados por “ranchos” construidos de forma improvisada y sin recursos, las lluvias torrenciales propias del caribe suelen ocasionar derrumbes que afectan a poblados de la capital. En el relato de Michelli, esta situación es amplificada:

Tengo pegada en mis lentes la imagen de esa vez que fui al Círculo Militar y traían gente en tractores, en camiones de carga, hasta que los echaron en la zanja y ellos se pararon como si nada, desempolvándose, desenterrándose y buscando los potes para que les sirvieran la sopa.

Eso fue cuando era pequeño (Michelli 2014: 64).

La imagen, de tintes distópicos, no es inverosímil en el país latinoamericano, como cualquier lector venezolano podría atestiguar. A partir de este punto, se narra la historia de los refugios: se convierten en microuniversos, versiones miniaturas de la sociedad de Venezuela. Se hacen efectivos, al punto que todos (como canta el estribillo publicitario que da título al cuento) quieren vivir en estos. Hasta que llega el colapso, se cometen robos, asesinatos y violaciones, y esos espacios ideales acaban siendo lugares decadentes. Los refugios quedan en el olvido y el abandono.

El relato concluye con una conversación entre dos personajes que debaten lo que ha sucedido. Uno de ellos condena el apoyo que proporciona el gobierno a los refugiados, pues ve en ellos a unos aprovechadores y cuestiona que merezcan ayuda. El argumento se funda en el hecho de que las clases bajas de Caracas construyen sus “ranchos” sin

permisos y se roban los servicios básicos (electricidad, agua, etc.). Esta, en buena medida, es la razón por la que ocurren los derrumbes. El personaje que critica las ayudas del gobierno pregunta si “hay que darles todo [a los refugiados] porque ellos son brutos y no saben construir sus vainas y además son ladrones” (Michelli 2014: 81). Su interlocutor contrargumenta que estas personas “no tienen nada, y no están en ningún lugar cinco estrellas” (2014: 82). El diálogo subraya la problemática abordada en “Todos, todicos todos”, el carácter desamparado de quienes pierden sus casas, la forma en que un gobierno populista se aprovecha de ellos, el hecho de que las clases bajas acaban, eventualmente, volviendo al olvido y al margen.

El *novum* de este relato es difuso: la historia de los refugios o albergues no dista de hechos que han ocurrido en Venezuela. Antes que una completa invención, hiperbolizan una realidad que se ha vivido en el país. La parte especulativa del texto se haya, en todo caso, en cómo estos lugares se convierten en barrios autónomos, versiones miniatuza de la sociedad venezolana, tanto en su ascenso como en su colapso. ¿Se puede hablar de ciencia ficción en “Todos, todicos todos”? Habría que ser concesivo con los conceptos: la superestructuración de los refugios, la forma en que se hacen sociedades autónomas de cualidades distópicas es una proyección ficticia basada en elementos no sobrenaturales. A pesar de lo sutil de esta aproximación, interesa en tanto que plantea la fórmula que encontraremos en los otros textos: la ficción parte de una realidad y la hiperboliza a través de un elemento no-mimético. El *novum* sirve para subrayar una cuestión social que el texto aborda e interpela.

Esto es lo que se aprecia en “Carruseles”, relato que también empieza con un problema real: el tráfico y, en particular, el exceso de motos que transitan las calles de la capital de Venezuela. Tras un accidente, se propone una solución: “Había que abrir un espacio en todas las avenidas principales para la llamada ‘motovía’: un carril diseñado para el uso exclusivo de las motocicletas. En la motovía las motos serían enganchadas a una línea mecánica, [...] estarían propulsadas a través de un dispositivo de tracción” (Michelli 2014: 100).

Al igual que los albergues de “Todos, todicos todos”, la motovía, financiada por el estado (con dinero que originalmente estaba destinado a la educación) y promocionada como “la gran solución vial”, es un éxito. La gente deja de ir en coche para utilizarla. Se reduce el tráfico. Pero no tarda en haber fallos. La mayoría son problemas generados por los usuarios, que abusan del sistema. Ocurren nuevos accidentes, algunos con consecuencias mortales. A esto hay que agregar que se desarrolla una modalidad de secuestro que se aprovecha de la motovía. La nueva forma de transporte acaba reproduciendo los problemas de la vialidad original.

En “Carruseles”, el *novum* es claro: no existe un sistema mecánico que movilice las motos por la capital venezolana. Ahora, al igual que en el texto analizado antes, este no se aleja demasiado del presente venezolano. También posee una estructura análoga, que señala al desencanto de la modernidad. En otras palabras, la innovación, que promete

progreso y bienestar, acaba reproduciendo las formas decadentes del país. La innovación técnica fracasa en tanto que no atienden a la cuestión de fondo. Si se quiere ser simplista, se puede formular el tema con las siguientes palabras: mientras las personas no cambien, no importa cuál sea el método de transporte. Este enunciado sirve para sostener otros, más complejos: la ruptura que existe entre las estructuras gubernales y la ciudadanía, la forma en que el avance científico no implica mejoría moral o social, la representación de un mundo absurdo y violento que tiende a repetirse a sí mismo. La “motovía” responde a un accidente y es una mejora tecnológica, pero, en tanto que quienes la proponen no están en contacto con la realidad social, la solución es superflua. Esto se evidencia en la conclusión del relato. El gobierno venezolano, a pesar del fracaso de la “motovía”, defiende que esta sigue siendo “*Motor y vía de vida*, como asegura el nuevo eslogan, *Más que una solución es nuestra pasión*” (Michelli 2014: 104). La ironía es evidente, el eslogan reconoce, quizá involuntariamente, que el “carrusel” no es una solución. En todo caso, no es más que propaganda. Finalmente, subyace una idea que recorre la totalidad del libro de Michelli: la imagen de una sociedad definida por el absurdo y que impone su sinsentido a cualquier elemento nuevo que aparezca.

“Presovisión”, tercer relato de interés para este estudio, ahonda en estas cuestiones. Para empezar, construye un escenario más complejo. Presenta una Venezuela en la que ha ocurrido un alzamiento revolucionario por parte de los presos del país: “Los jefes criminales de los planteles Rodeo I, II y Yare III se pusieron de acuerdo para tomar sus respectivos recintos penitenciarios con los distintos tipos de artillería acumulada. [...] Una vez en libertad, dieron un golpe de estado” (Michelli 2014: 117). El gobierno de los presos duraría pocos días, pero generaría caos en el país suramericano. Para evitar que se repita un incidente tan grave, las mentes del país, y del mundo, buscan una respuesta: “La solución finalmente llegaría de manos de diversos especialistas mexicanos y españoles, quienes señalaron —a partir de la experiencia en sus propios países— lo que pronto fue acogido como la única esperanza a un problema tan complejo: la creación de una ciudad penitenciaria” (Michelli 2014: 121).

Así se crea la “Ciudad Penitenciaria Tepuy 3”, sobre este tipo especial de meseta, los tepuyes. La edificación del lugar tomaría distintas fases:

[La primera] consistía en limpiar el perímetro, asentar las bases y levantar los primeros 6 pabellones, puestos de vigilancia y facilidades médicas, comedor y dormitorio para los guardias en la irregular sima del Ptari-tepuy, a 2400 m de altura. En la segunda fase de construcción se constaría con la mano de obra de los convictos [...], quienes estarían altamente vigilados por autoridades competentes. La idea era aprovechar los minerales del tepuy para construir una ciudad autosuficiente. Se invirtieron cantidades millonarias en germinación artificial para transformar la exótica vegetación en diversas plantas comestibles (Michelli 2014: 122).

El *novum* está mejor definido en este relato, no solo por la presencia de un centro penitenciario que no existe, construido en un lugar que, en la actualidad, sería de difícil acceso, casi imposible para una construcción de este tipo, sino también, por las tecnologías implementadas para la creación de una ciudad penitenciaria autosostenible.

El relato narra, a través de distintas voces, cómo este innovador centro de detención también acaba dominado por los “pranes”, los líderes de los presos, quienes se vuelven a alzar. El incidente, además, es transmitido desde la prisión por un canal interno, y narrado por Daniel Sarcos, un conocido personaje de la farándula venezolana que, en este futuro ficcional, ha sido detenido por asesinar a su familia. El final de “Presovisión” llega con la destrucción del lugar y la masacre de los presos: “En la madrugada del pasado 11 de mayo un grupo de efectivos militares, que permanecían encubierto a los alrededores de la Ciudad Penitenciaria Tepuy 3, respondió a un ataque de los internos de la institución penal con granadas, napalm y lanzallamas” (Michelli 2014 126).

La ficción se construye sobre una realidad extratextual: en la historia reciente del país latinoamericano, hay casos en los que presos, cuyos líderes son conocidos como “pranes”, se alzaron para exigir condiciones humanas en las cárceles⁵. Sin embargo, el conflicto escenificado en “Presovisión” es mayor que el real y la “Ciudad Penitenciaria Tepuy 3” no ha existido. Por otro lado, el relato no reproduce la estructura cíclica de los dos anteriores (la aparición de un *novum*, que inicia como promesa y acaba regularizándose dentro de la sociedad decadente venezolana), sino que cierra con la desaparición del elemento novedoso. No obstante, la historia parte de una premisa similar, la noción de que el avance técnico no resuelve los problemas del país, por tanto, vemos el mismo principio que antes, el desencanto frente a la modernidad, el rechazo a la promesa y a la posibilidad misma del progreso.

4. LO GROTESCO Y LA CIENCIA FICCIÓN EN *TRISTICRUEL*

En el “Prólogo” a *Las mil caras del monstruo* (2018), Ana Casas, siguiendo a Noël Carroll, explica que uno de los procesos a través de los cuales un ser deviene monstruo es la “magnificación”. Esto es lo que vemos en los tres relatos de Michelli: un elemento de la sociedad venezolana es amplificado hasta mostrar su versión monstruosa. En “Todos, todos todos”, los refugios acaban siendo la forma de vida normal del país. “Carruseles” lleva los problemas del tráfico hasta límites absurdos. Finalmente, “Presovisión” hace lo

5. La referencia que se hace en el relato al centro “Rodeo II” permite inferir que la ficción se sustenta sobre una realidad, el motín que ocurrió en el 2011. Se puede confrontar esto con la noticia de *El imparcial*: “Tras cumplirse 26 días de la peor crisis carcelaria de los 12 años de gobierno del presidente Hugo Chávez, las autoridades venezolanas dan por zanjado el motín de El Rodeo II, en donde más de un millar de presos fuertemente armados mantuvieron sitiado el centro penitenciario” (Sin autor 2011).

suyo con los problemas del sistema penitenciario. En el fondo de este juego de ampliaciones, predomina la ironía. A pesar de los cambios que vive la sociedad venezolana en los relatos, se mantienen las mismas tendencias sociales. El mundo no se transforma, más allá de lo superficial. En pocas palabras, las cosas cambian sin cambiar. La paradoja es evidente y, como veremos, es lo que sostiene el carácter irónico de los textos.

En *Tristicruel*, una mirada grotesca recorre todos los relatos, los transforma. En este sentido, existen dos elementos claves: el rebajamiento y la risa. Para comprender esto, se debe atender a las cualidades del “realismo grotesco” según lo describe Bajtín:

El portador del principio material y corporal no es aquí no el ser biológico aislado ni el egoísta individuo burgués, sino el pueblo, *un pueblo* que en su evolución crece y se renueva constantemente. Por eso el elemento corporal es tan magnífico, exagerado e infinito. Esta exageración tiene un *carácter positivo y afirmativo*. El centro capital de esas imágenes de la vida corporal y material son la fertilidad, el crecimiento y la superabundancia. Las manifestaciones de la vida material y corporal no son atribuidas a un ser biológico aislado o a un individuo económico privado y egoísta, sino a una especie de cuerpo popular, colectivo y genérico [...]. La abundancia y la universalidad determina a su vez el carácter *alegre y festivo* (no cotidiano) de las imágenes referentes a la vida material y corporal (2005: 24).

Se ha señalado antes que los relatos de Michelli apelan a la magnificación de problemas verídicos. Ahora podemos dar a esta idea un matiz grotesco. La realidad material de la capital venezolana es “magnificada, exagerada”. El mundo que se representa en *Tristicruel* responde a una visión carnavalesca en la que todo está corporeizado. Además, este carácter corporal es una negación de una belleza estereotípica u oficial (siguiendo las palabras del propio Bajtín).

“Villaverde” es un excelente ejemplo con el cual confrontar estas nociones. Los zombies verdes, que han consumido carne humana a través de hamburguesas de proporciones monstruosas (Michelli 2014: 59-60), son expresión de una carnalidad contradictoria y grotesca. Los demás relatos siguen esta línea. “Todos, todicos todos”, texto polifónico que da voz a personajes de diferentes estratos sociales, puede leerse como encarnación de ese “cuerpo popular, universal y genérico” que describe el teórico ruso. “Carruseles” y “Presovisión” muestran una estructura narrativa análoga. Luego, incluso cuando no vemos estos cuerpos grotescos en la diégesis, podemos intuirlos a partir de la construcción de la prosa. Los cuentos trabajados aquí no presentan unos protagonistas claros. La sociedad venezolana, el pueblo, es el personaje y está encarnado en la estructura misma de los relatos: la focalización es múltiple y distintas voces se materializan.

Tristicruel despliega un rebajamiento, en el sentido bajtiniano del término:

Rebajar consiste en aproximar a la tierra, entrar en comunión con la tierra concebida como un principio de absorción y *al mismo tiempo* de nacimiento: al degradar, se amortaja y se siembra a la misma vez, se mata y se da a luz a algo superior. Degradar significa entrar en

comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. La degradación cava la tumba corporal para dar lugar a un *nuevo* nacimiento. De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación (Bajtín 2005: 25).

La clave está en cómo este rebajamiento no es negativo, sino parte de un proceso de renovación. Traspasando esta noción a los textos de Michelli, se puede afirmar que el avance tecnológico (los refugios, la motovía, la Ciudad Penitenciaria Tepuy 3), al entrar en contacto con ese “cuerpo popular” que es la sociedad venezolana, es rebajado e igualado a esta. En resumen, el progreso prometido por la ciencia es igualado a lo material, las novedades que buscan resolver los problemas sociales acaban por repetirlos y reforzarlos.

Esta misma noción puede ser útil para comprender el tratamiento que hace el libro de Michelli de los géneros. La ciencia ficción no se presenta de manera llana, sino que se mira a través del lente irónico y grotesco que atraviesa al volumen de relatos. Hay un distanciamiento con respecto a las versiones clásicas de este tipo de narraciones no-mimética, sin que esto signifique dejar de implementar sus elementos esenciales. Dicho de otro modo, en los cuentos que se han trabajado aquí, hay un *novum*, pero este no representa una novedad real, el mundo en el que aparece no cambia por la presencia de este. Al contrario, la novedad es normalizada y neutralizada.

Partiendo de las teorías de Linda Hutcheon, se puede afirmar que *Tristicruel* funciona como una parodia: “Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity” (Hutcheon 2000: 6). Para la teórica, esta forma no es una burla o ridiculización, por el contrario, la parodia puede servir para homenajear el hipotexto parodiado. En el fondo, es una forma de autoconsciencia que explicita los textos o las formas literarias que sostienen una obra. Para entender esta idea, es necesario revisar el concepto de ironía que maneja Hutcheon. Según la teórica, el significado irónico funciona de manera polisemántica: “ironic meaning is *simultaneously* double (or multiple), and [...] therefore you don’t actually have to reject a ‘literal’ meaning in order to get at what is usually called the ‘ironic’ or ‘real’ meaning of the utterance” (Hutcheon 2005: 60). Dicho de otro modo, el significado irónico es ambivalente, dinámico y múltiple. Los elementos contradictorios coexisten sin anularse entre ellos. Esta estructura traspasa a la parodia: el texto que se parodia es señalado y mirado de forma crítica, sin que esto signifique su negación o ridiculización. Ambos significados persisten.

En *Tristicruel*, el tratamiento de la ciencia ficción responde a este concepto de parodia. En lugar de implementar el género sin más, se le invierte a través de la ironía. Los relatos trabajados aquí pueden ser categorizados dentro de los conceptos de Suvin y

Ángel Moreno. Simultáneamente, se miran los elementos característicos de estas nociones de una forma irónica. Retomando lo dicho arriba: hay un *novum* que, finalmente, no renueva ni cambia al mundo. La solución vial de “Carruseles” no resuelve nada, el centro penitenciario que buscaba evitar los motines de los presos en “Presovisión” es destruido tras un nuevo alzamiento y, finalmente, los albergues de “Todos, todicos todos”, que parecen renovar la vida en Venezuela, acaban reproduciendo los vicios de la sociedad en su interior.

Estas paradojas sirven, entre otras cosas, para buscar la risa del lector. Las contradicciones y el absurdo que definen el universo ficcional de los relatos, la base que sustenta la estructura irónica guarda una íntima relación con el humor. Ahora, esta es una risa que se enlaza con lo grotesco. Siguiendo las palabras de Bajtín, se puede decir que la “risa popular, que estructura las formas del realismo grotesco, estuvo siempre ligada a lo material y corporal. La risa degrada y materializa” (Bajtín 2005: 25). *Tristicruel* gira en torno a la idea de que, en Venezuela, cualquier elemento novedoso es normalizado e igualado al absurdo cotidiano del país, al menos según se lo representa en los textos. Este es el centro de la ironía y es lo que provoca esta versión de la risa que caracteriza al realismo grotesco.

5. CONCLUSIÓN

En la “Alvertencia” de Michelli se afirma que los relatos están escritos en “venezolano”. Si bien se apunta a una cuestión lingüística, a la oralidad extrema de la prosa, se puede afirmar que esto traspasa a los elementos del volumen. Por tanto, la ciencia ficción está hecha “a la venezolana”, lo que quiere decir, necesariamente, que se adapta al país real, por supuesto, sino que responde a la propuesta estética y literaria del volumen, a la idea que este proyecta de lo que es escribir en “venezolano”. La clave del libro de Michelli está en la definición de parodia que propone Hutcheon. El libro es autoconsciente y autorreferencial, no oculta los elementos culturales y literarios que utiliza para construir los relatos. La peculiaridad se encuentra en cómo el volumen aprovecha este mecanismo metaficcional para hacer un comentario crítico sobre la sociedad venezolana. En consecuencia, la ciencia ficción escrita en venezolano no sirve para hiperbolizar los problemas sociales o para explorar la naturaleza humana en contextos extremos, como suele ocurrir en las versiones más populares del género. En cambio, es un recordatorio: los problemas de este país son tan profundos, sus contradicciones tan marcadas, que parece condenado a repetirse a sí mismo.

Aunque se ha apelado al concepto de la risa carnavalesca de Bajtín, no se puede negar que hay algo pesimista en *Tristicruel*. El texto contiene un potente discurso crítico que ni el humor ni la ironía sirven para despejar el desaliento que subyace a cada una de las historias, por el contrario, parece potenciarlo. Se puede contrastar esta idea con epi-

sodios de los relatos aquí analizados: “Todos, todicos todos”, como se ha señalado, cierra con un diálogo entre dos amigos que subraya las adversidades de las clases bajas de la capital venezolana, unos problemas que parecen no tener solución. De esta manera, el objetivo de la estructura irónica y de la referencia paródica a la ciencia ficción es interpelar la realidad, cuestionar el mundo en el que vive el lector (sobre todo, el venezolano). Los mundos construidos por Michelli, aunque no-miméticos, resultan familiares. Lo inquietante no está en la versión monstruosa de lo real que vemos en el libro, sino en la manera en que esta monstruosidad parece reflejar de forma fiel las paradojas reales de la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón, Javier Ignacio (2017). “Autoficción, parodia y paratexto en dos relatos de *Tristicruel* de Domingo Michelli”, en *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*, ed. Ana Casas, Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 175-190.
- Alarcón, Javier Ignacio (2020). ¿Quién escribe? La autoficción especular en la literatura venezolana. Berlin: Peter Lang.
- Casas, Ana (2018). “Prólogo”, en *Las mil caras del monstruo*, Ana Casas y David Roas, España: Eolas, 7-20.
- Hutcheon, Linda (2000). *A theory of parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Urbana y Chicago: University of Illinois press.
- Hutcheon, Linda (2005). *Irony's edge. The theory and politics of irony*. Nueva York: Routledge.
- Llarena, Carolina (1997). *Realismo mágico y real maravilloso: una cuestión de verosimilitud*. Gaitersburg: Hispamérica.
- Michelli, Domingo (2014). *Tristicruel*. Caracas: Bid&co.
- Morales Benito, Lidia (2021). *El arte del funámbulo. Juego, 'Patafísica y OuLiPo, aproximaciones teóricas y equilibrios literarios*. Puebla: Universidad Iberoamericana de Puebla
- Moreno, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- Salas Hernández, Adalber (2023). *Retrato del traductor con cabeza de perro. Para una traducción Calibánica*. Madrid: Libros de la resistencia.
- Sandoval, Carlos (2020). “La ciencia ficción en Venezuela: orígenes y realizaciones (1861-1955)”, en *Historia de la ciencia ficción latinoamericana I. Desde los orígenes hasta la modernidad*, eds. Teresa López-Pellisa y Silvia Kurlat Ares, Madrid: Iberoamericana – Vervuert (417-444).
- Sin autor (2011). “El gobierno venezolano zanja la crisis carcelaria de El Rodeo II”, en *El imparcial*. (<https://www.elimparcial.es/noticia/87816/america/el-gobierno-venezolano-zanja-la-crisis-carcelaria-de-el-rodeo-ii.html>)
- Suvin, Darko (1979). “The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimi-

ting the Genre”, en *Science-Fiction Studies*, Volume 6, 32-45.

Vaisman, Luis (1985). “En torno a la ciencia-ficción: propuesta para la descripción de un género histórico”. En *Revista chilena de literatura*, N° 25, 5-27.



El/la firmante del artículo se responsabiliza de las licencias de uso de las imágenes incluidas.

Fecha de recepción: 07/06/2024

Fecha de aceptación: 15/11/2024

