

SEXO ARTIFICIAL, FICCIONES HIPERMODERNAS
Y OTROS VACÍOS: *LOS AMANTES DE SILICONA*,
DE JAVIER TOMELO

Begoña Sáez Martínez
Universitat de València

Si el fin del siglo XIX, de la mano de la literatura decadentista, se dejó fascinar por el poder del artificio frente a la naturaleza hasta hacer de la falsa imitación todo un programa estético, el siglo XXI, por su parte, no podrá resistirse a los hechizos de la falsedad auténtica preparados en los laboratorios de la cultura hiperreal.

Los personajes de célebres novelas como *À rebours* (1884), *L'Ève future* (1886) o *Monsieur Vénus* (1889), decepcionados por lo real y lo natural, acabarán refugiándose en mundos conscientemente artificiales, pues ante todo el placer derivado de esta experiencia reside en la frontera entre esos dos universos. No en vano, Rosset (1973) calificaba esa actitud de “práctica naturalista” del artificio, que lo situaba entre la nostalgia de lo natural y la traición de lo artificial (1974: 94 y ss.).

En cualquier caso, sus autores siguiendo el credo estético de Baudelaire vienen a plantear que lo falso es más interesante que lo verdadero, es bello porque es deliberadamente artificial y sobre todo porque es subversivo al tratar de anular lo real. De ahí también ese asco por la carne y la creación de autómatas y muñecos como sustitutos del cuerpo vivo. E igualmente esa exploración en el campo del erotismo donde las perversiones sexuales son una forma de ir en contra de la caduca y fallida naturaleza.

Decir que el mito de Pígalión o de todas las mujeres artificiales responden a una concepción claramente misógina de sus creadores es obvio y con profundidad ha sido abordado por Pilar Pedraza (1998). Sin embargo, muchas veces se deja de lado su significación erótica. Sin duda, el otro es visto como un ser imperfecto en cuerpo, mente o espíritu, pero también sexualmente. El mito por tanto nos habla también de las limitaciones de las relaciones sexuales con los cuerpos reales. Y aquí es donde, como muy agudamente analiza Bollhalder (2004), puso su acento el fin del siglo XIX. Una literatura que, más que tratar de explicar el amor por un objeto pasivo y silencioso, supo expresar la necrofilia y

ante todo ese “onanismo cerebral” sobre el que teorizó Huysmans en *Certains* (1889).

Pero en estas ficciones *fin-de-siècle* triunfará el artificio y, contrariamente al mito de Pigmalión, no habrá ninguna reconciliación entre el arte y la vida. La estatua, ya sea maniquí o “andreida”, no acabará cobrando vida propia (Bollhalder: 526). Sin embargo, desde fines del siglo xx, la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, se ha convertido, como afirmaba Haraway (1991), en algo ambiguo: “Máquinas inquietantemente vivas y nosotros atterradoramente inertes” (1995: 258). Parece así que el sueño del autónomo-autómata por fin empieza a realizarse. Roy Batty, aquel replicante con un deseo más humano que el de los humanos en *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott, ha sustituido a Galatea. Y Susan, la robopsicóloga de *Yo, Robot* (1950) de Asimov, tiene más trabajo que nunca. Mientras tanto, Narciso está más solo que la una y los expertos en inteligencia artificial, como Levy (2008), justifican la proliferación de máquinas de amar a su medida.

Asimismo, Haraway insistía en cómo las nuevas tecnologías, al tratar de erradicar la vida pública en pos de la vida privada, afectaban a las relaciones sociales de la sexualidad: “Los íntimos lazos existentes entre sexualidad e instrumentalidad, entre percepciones del cuerpo como una especie de máquina maximizadora para uso y satisfacción privada” (289). Por su parte, Levy con agudo olfato empresarial dotará de estatuto científico a la necesidad de compañeros artificiales, pues desde su visión de futuro, “el amor y el sexo con robots a gran escala es algo inevitable” (35). De ahí su insistencia en hacer cada vez más humanas, más realistas las máquinas: “Cuando los robots tengan una personalidad y un aspecto cada vez más humano eso hará que nos gusten y que los amemos” (136), y por supuesto en el papel legitimador de los medios de comunicación para suscitar el interés por probar dicha experiencia (301).

Pero esta experiencia encaja a la perfección en el paradigma de la posmodernidad dominado por la simulación frente a la representación como teorizó Baudrillard (1978): “una suplantación de lo real por los signos de lo real” (7). Es así como esa pérdida de lo real lleva a la nostalgia de lo real o a la necesidad obsesiva de realidad, de renombrar una y otra vez lo real, una necesidad que convierte lo artificial en más real que lo real mismo. No es casual que la firma californiana *RealDoll* (“the most realistic love doll in the World”) u *Orient Industries* y *Realistic Japanese SexDolls* publiciten sus muñecas de goma como “más verdaderas que las verdaderas”, como tampoco es casual que estas “manufacturas del ideal”, y precisamente *RealDoll*, hayan alimentado la fantasía de *Lars and the Real Girl* (2007), del director Craig Gillespie. Pero su tímido protagonista está muy lejos de aquel dentista libertino de *Tamaño natural* (1973) de García Berlanga. Por el contrario, y como su

propio actor considera o nos hace creer, no se trata de una película sexual, sino de una “historia de amor entre dos personas” y del “amor más puro porque además es amar por amor y no por ser correspondido” (Ayuso, 2008).

Esta necesidad de negar lo sexual y de afirmar lo sentimental, más que mojigatería, viene a demostrar cómo actualmente, frente al declive de las relaciones sociales inmediatas, en la producción y el consumo culturales, las mitologías del corazón, los contenidos emocionales o el ideal amoroso siguen ocupando un papel primordial. El “ocaso de los afectos” o la “muerte de la afectividad”, siguiendo a Jameson (1995: 17), viene acompañado de una creciente sentimentalización de las relaciones. En este sentido se explica ese empeño en transformar la muñeca sexual en la pareja sentimental de un yo que se construye como sufriente, una identidad que se define precisamente por sus carencias y deficiencias.

Por la misma razón y dentro de ese “capitalismo emocional”, estudiado por Illouz (2007), en el que se entrelazan los repertorios del mercado y los lenguajes del yo, en la tecnofilia de Levin afloran los fantasmas del miedo, la soledad, la prostitución, la violación, las enfermedades sexuales, la necesidad de seguridad y privacidad o de dotar de una válvula de escape a “los inadaptados, los muy tímidos, los sexualmente incompetentes” (293). En una palabra: la asepsia obligatoria de lo tecnosexual. Con acierto, afirma Lipovsky: “el emocionalismo hipermoderno no es dionisiaco, es omnífobo” (2007: 229).

Pero Levy no pierde de vista que la transición de la ficción a la realidad, de “la excitante narrativa francesa del siglo XIX” a los “robots sexuales de mediados del siglo XXI” acabará realizándose (187). En esta línea, cobra pleno sentido el planteamiento de Haraway al oponer respectivamente en ese cambio de un paradigma de la representación a un paradigma de la simulación, el realismo y la novela burguesa al posmodernismo y la ciencia ficción. En última instancia parece ser que lo único claro, “verdadero”, de la existencia actual es su estatuto de novela de ciencia ficción. Y aquí cabe situar *Los amantes de silicón* (2008) de Javier Tomeo, una novela que dialoga con muchos de estos presupuestos de los tiempos hipermodernos descritos por Lipovetsky (2006).

1. LA NOVELA DE RAMÓN M., UNA NOVELA MARGINAL

En un estudio ya clásico, Ferreras (1972) analizaba con acierto que la narrativa de ciencia ficción es ante todo una literatura marginal, en el sentido de que se sitúa conscientemente al margen de la sociedad que niega y no porque la sociedad negada la haya colocado al margen. Por ello, refutaba su carácter escapista e insistía en su radical talante crítico y de ruptura con la sociedad de consumo, con una sociedad en crisis en la que el novelista ha dejado de creer.

De ahí que esta literatura proyecte “en un futuro posible toda contradicción actual” (72). De igual modo, Asimov (1994) subrayaba que ante todo la ciencia ficción trata de la “respuesta humana” a los cambios que en nuestras vidas produce la tecnociencia y a su impacto social. Esta respuesta crítica es la que sin duda tematiza *Los amantes de silicona*, la novela por entregas de “aire entre lacónico y ligeramente pesimista” (11) que Ramón M., el amigo del narrador, distribuidor y vendedor de frutos tropicales, va construyendo sin plan, con vocación de novela interactiva, y no casualmente a media distancia entre el relato erótico-pornográfico y la novela de ciencia ficción.

Lo que en un principio aparenta ser una “novela erótica o tal vez pornográfica” (11), como anticipa el narrador-lector, después una “historia de folladores compulsivos” (31), más tarde “pornosentimental” (52), según la calificación de su autor, acaba pareciendo, para el primero, una “pésima novela de ciencia ficción protagonizada por criaturas imposibles” (103).

Es obvio que el papel del narrador como crítico lector, razonador sobre lo que este literato de ocasión trata de organizar sobre la marcha supone una crítica al mercado editorial. Una crítica explícita al final del relato cuando con ironía comenta que sus preferencias literarias son las novelas de “nuestra última guerra civil” y las novelas históricas que “se han puesto de moda” (142). Pero éste sería un aspecto muy secundario de la novela. Centrarnos únicamente en él nos llevaría a una lectura superficial y a perder de vista su dimensión metaliteraria.

Ante todo, y ahí radica su fuerza, permite un juego ficcional en el que el amigo de Ramón se empeña en someter a las leyes de la lógica este relato disparatado al que califica de “engendro literario” (104); trata, en fin, de comprender una ficción en su opinión mal hilvanada, improvisada y absurda ajustándola al principio de realidad, reclamando a toda costa su verosimilitud. De ahí su insistencia en “las dificultades que con toda seguridad tendrían los lectores sensatos [...] para admitir la humanidad de unos personajes de silicona” (141).

De todos modos, el juego irónico está más que servido. ¿Quién es ese lector sensato? ¿Es el propio narrador-lector-autor-editor? ¿Serían entonces sus feroces críticas una autocrítica? Con acierto lo desmiente Conte (2008) al calificar la novela de “falsa autocrítica” y emparentarla con el poder imaginario de sus mejores ficciones, donde el simulacro lo penetra todo. De hecho, el simulacro, como analiza con detalle Acín (2000), es un elemento sustancial en la temática y estructura de las novelas de Tomeo. Un rasgo clave de su narrativa con la que se reflejan varios aspectos. Por una parte, la desconfianza ante el conocimiento analítico-referencial, además de responder en parte a

la hiperrealidad de la sociedad actual caracterizada por su dependencia de lo económico y lo mediático. Por otra, la fuerza de la literalidad (Acín: 217).

Independientemente de que Ramón sea calificado de pésimo escritor, de que le falte sutileza, estilo o psicología, todo eso pesa poco al lado de la gran mascarada que construye su novela. De hecho, si el lector-narrador apoya sus argumentos en la lógica, Ramón se justifica apelando a la ficción por muy extraña que ésta sea: “he visto infinidad de películas de ciencia ficción en las que pasaban cosas aún más raras” (33), afirma.

El diálogo entre estos dos narradores permite intensificar la tensión entre lo lógico y lo absurdo, lo real y lo irreal. Por ello, el eje dominante del relato viene a ser el mismo que Pozuelo (2004) observaba en *El cazador de leones* (1987) y que no es otro que “la irónica distancia con que se construye y deconstruye el mundo imaginado, de inocultada artificialidad, que para nada podríamos tomar en serio, dada su base literario-fantástica” (154).

Pero ahora Tomeo avanza un paso más al exacerbar este procedimiento e instalarnos directamente en el imperio del simulacro, en esa “operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias” (Baudrillard: 7). La diferencia entre ficción y realidad, e incluso la pretensión de ficción, ha sido deconstruida: las criaturas inventadas por Ramón no sólo adquieren esa autonomía injustificada que le reprocha su amigo, sino que resultan tan auténticas y humanas que acaban por desplazar a los personajes de carne y hueso. El lamento patético de Lupercia ante el poder del sexo inorgánico y con el que busca “despertar la compasión de su muñeco” (57) de silicona es muy elocuente:

¿Qué podemos hacer, sin embargo, las mujeres de carne y hueso [...] frente a la competencia desleal de esas furcias que ni siquiera padecen el inconveniente de las menstruaciones? ¿Hemos de resignarnos a que nos roben los amantes y quedarnos cruzadas de brazos? (56-57)

El miedo que el personaje muestra hacia el poder amenazante de estas máquinas sexuales diseñadas como mujeres perfectas, asépticas, sin deseos, sin el lastre de la carne con sus fluidos y defectos y sin los inconvenientes que conllevan las relaciones de pareja, nos hace recordar las palabras con las que en *La máquina de follar* (1974) de Bukowski se describe el sueño tecnológico diseñado por el científico alemán: Tanya, “una mujer mecánica que podía darle a un hombre más gusto que ninguna mujer real de toda la historia... además sin tampax, ni mierdas, ni discusiones” (2007: 180).

El relato de Bukowski parodia esa utopía tecnológico-sexual que fascina y a la vez asusta. De hecho, la máquina por un fallo inesperado le arranca de cuajo el pene a Mike y al final será violada, mutilada y destruida. Por su parte, el narrador intentará sustituirla en vano por una barata muñeca hinchable, obligándose por todos los medios a “eyacular en aquella sarnosa masa de goma” (189). Tras finalizar este espectáculo patético, emerge el impulso crítico hacia ese desolador mercado: “¿Cuántos hombres compran esos chismes absurdos en Norteamérica?” (189). A fin de cuentas en Bukowski el sexo más que una obsesión, es una realidad tragicómica, o en sus propias palabras: “una carcajada en un escenario” sobre el que se acaba “por llorar, como en un intermedio, entre el primero y el segundo acto” (1983: 15-16).

Una clave análoga se encuentra presente en la novela de Tomeo. Un relato en el que no falta esa teatralidad y ante todo una línea crítica, de resistencia o rechazo de una realidad social hipersexualizada y controlada por los medios de comunicación. Con ironía afirma la voz narradora:

El nivel cultural de este país mejora cada vez más por obra y gracia de los consultorios sexológicos de la televisión. [...]. Incluso a la chica más pazguata le basta con apretar un botón para que se ilumine la pantalla del televisor –incluso la de un ordenador– y le explique con gran lujo de detalles cuáles son las costumbres sexuales de los pingüinos o les informe sobre el excelente negocio que para algunos países supone la venta, prostitución y alquiler de muñecas hinchables (47).

2. RAMÓN, NOVELISTA HIPERMODERNO

Santiáñez-Tió (1995) en su análisis de la ciencia ficción española del siglo XIX veía que “por sus temas, por su talante subversivo y por su mezcla de todo tipo de estilos y escrituras”, esta literatura es “paradigmática de la modernidad literaria” (34). La libertad genérica que en un principio permite la ciencia ficción y la hibridación como estrategia generalizada de la literatura posmoderna son dos elementos constitutivos de *Los amantes de silicona*. Ramón construye un texto básicamente híbrido con elementos de ciencia ficción, porno, novela doméstica y relato sentimental. Pero además su escritura es la de un relato a medio hacer, fragmentario, inacabado, que rehúye cualquier pretensión de totalidad o solidez para convertirse en un “proyecto novelesco” (83), un relato móvil e inconstante muy acorde al reflejo de la sociedad de la modernidad líquida y descentrada descrita por Bauman (2007a).

No es casual, por otro lado, que la acción de la novela esté situada en el presente, lo que constituye una proyección metafórica de la realidad contemporánea, más que una ficción fantástica futurista. Pero además se

localiza en el espacio de la vida cotidiana gris y plomiza de cualquier ciudad anónima, como anónimos y prosaicos son sus protagonistas, Basilio K. y Lupercia J., un matrimonio de mediana edad, “tan vulgar que ni siquiera vale la pena” malgastar “unas cuantas palabras para describirlos” (13).

El relato es la historia de cómo unos personajes perdidos en su individualidad e insatisfechos con sus vidas tratan de colmar su vacío existencial inútilmente. Ante todo nos hallamos frente a una historia de desamor, desencanto, incomunicación, soledad, aburrimiento y sobre todo de rutinas: “en una breve etapa de su vida en común fueron relativamente felices y tenían incluso algunas cosas que decirse, aunque no fuesen demasiado importantes” (21). Los protagonistas, que regentan una pequeña mercería de barrio especializada en lencería seductora, viven en un piso de ciento diez metros cuadrados donde duermen en habitaciones separadas y no mantienen ningún tipo de relación ni afectiva ni sexual.

De hecho, el único modo de salir de la rutina es mediante otra rutina: la costumbre de comer todos los domingos del año en el mismo restaurante y en la misma mesa situada bajo una “pesada lámpara de bronce, tal vez con la secreta y no confesada esperanza que un día u otro acabe desplomándose sobre sus cabezas” (23). Hasta tal punto este matrimonio encarna la incomunicación en su dimensión más pura que siempre regresan a su casa en medios de transportes distintos, él en tranvía y ella en autobús, y si un día cambian de medio es con la triste intención de “introducir un poco de emoción y variedad en sus vidas” (23).

Cada personaje vive su frustración personal, pero los motivos de esta insatisfacción no ocultan ningún drama elevado, ni hay ningún signo que los individualice como tal. De hecho, el narrador borra toda referencia al pasado o proporciona escuetos datos para ofrecernos seres desdibujados, sujetos vacíos, identidades planas y superficiales. Los conflictos del yo se reducen a un Basilio “políticamente correcto” (36), cuyas preocupaciones vitales se limitan a la medida de su pene: “¿Todavía piensas que la tengo demasiado pequeña?”(100), pregunta a su mujer en la única conversación íntima que entablan. Este ser que encarna el infantilismo más profundo confiesa que hasta tal punto quedó “consternado la primera vez que se vio desnudo en un espejo y constató que el testículo derecho le colgaba más que el izquierdo” (39), que sufrió “un fuerte trauma” que “afectó negativamente al desarrollo” (40) de sus genitales. Por ello, a sus cuarenta y cinco años lo vemos conectado a su televisor de veintitrés pulgadas, hipnotizado por unos concursos en los que el presentador parece hablarle y leer su pensamiento, debatiéndose entre realizarse o no una faloplastia, masturbándose de vez en cuando y realizando alguna pequeña artimaña para desgravar a hacienda.

Por su parte, Lupercia, una mujer también “políticamente correcta” (79), de “poderosa osamenta” y “gran capacidad ovárica” (14), vive como una desventaja el ser excesivamente velluda, porque aunque exista la depilación, “por desgracia el vello nos vuelve a crecer y tenemos que estar siempre embadurnándonos con cremas o recurriendo a la depilación por láser” (56), afirma. Esta tendera que siente inclinación por el ron y el anís dulce pero sin llegar a emborracharse, “desde hace años sólo acepta mirarse en los espejos que tiene en su alcoba, que están domesticados y le devuelven la imagen que desea encontrar” (24). Pero, a diferencia de Basilio, en un pasado sí creyó en el amor. Por ello, aún se acuerda del día de su boda, viaja en autobús con “la esperanza” de que “el traqueteo la ponga razonablemente cachonda” (22), confiesa querer a su marido y no importarle mucho la medida de su pene e incluso en un momento de debilidad proponerle volver a mantener una relación marital.

Los conflictos de este matrimonio perdido en su hastío, una pareja cuyo atributo más característico es representar la estupidez humana y ante lo cual el narrador no tiene piedad, son paralelos a los de Carmela, la vecina sexagenaria que desde hace unos meses “compra todos los modelos de lencería sugestiva que salen al mercado para estimular a su marido, que hace tres años que ni siquiera la mira a la cara” (126-127). Al igual que Basilio, su marido, se pasa el día sentado delante del televisor viendo el fútbol y todos los domingos por la tarde sale al balcón y se pasa dos horas tirando cohetes ignorándola por completo, aunque ésta se baña en perfume francés y se pasea desnuda por la casa. Carmela se resiste a enfrentarse a su madurez y su realidad matrimonial adoptando un aspecto patéticamente juvenil y frívolo como teñirse el pelo de rojo y llevar “una falda que le llega hasta las rodillas, pero con un corte lateral que le descubre la celulitis de la pierna izquierda” (126).

Hasta aquí todos los personajes se caracterizan por la misma insatisfacción vital, una desdicha que además es leída en gran medida en clave puramente sexual y que se trata de combatir buscando la panacea en ese hedonismo que promete la mercadotecnia. Una lectura superficial pero en la que hay algo de verdad al tratarse de unos individuos situados en una sociedad hipersexualizada en la que triunfa la norma de la plenitud erótica, de la erección permanente y del coito ininterrumpido y las llamadas al placer inundan la vida cotidiana. Una norma que irremisiblemente genera frustraciones entre quienes se sienten excluidos y cuya lógica de empuje al goce acaba instrumentalizando al cuerpo en un placer solitario y anulando la dimensión del deseo, el sentimiento amoroso o el lazo social. No en vano, como afirma Lipovetsky, “la sociedad de hiperconsumo es la que conoce la inflación orgiástica, el hipersexo virtual, duro y trivializado, consumible por todos y a todas las edades en todo momento, en casa y a distancia” (2007: 233). Lo cierto es que este aspecto es tratado en la

novela mediante la omnipresencia de un televisor que emite incesantemente contenidos pornográficos incluso sin quererlo ni buscarlo:

Conecta el televisor, vuelve al diván y espera que se ilumine la pantalla, pero en lugar de aparecer el hombre del tiempo con sus mapas y sus isobaras, se encuentra sin comerlo ni beberlo con una película porno. El tamaño de la polla del protagonista y la habilidad con la que la maneja es como para acomplejar a cualquier hijo de mujer (33-34).

El televisor no sólo se convierte en pieza clave del interior hogareño, sino que su discurso remite de forma persistente a un universo donde el sexo lo domina todo. Por ello, el narrador ironiza sobre este aspecto presentando una programación televisiva monotemática, dominada por estúpidos concursos, como el consultorio sexológico que “muchos ciudadanos consideran fundamental para la revitalización cultural del país” (43), en el que a un concursante paleta se le pregunta sobre la cantidad de veces que eyacula un hombre en su vida, el animal que practica el sexo sólo por placer, el nombre de un “pájaro-gay” (66), la velocidad media del semen durante la eyaculación, la diferencia entre orgasmos sobrenaturales y místicos, o el furor uterino. Con ello, no sólo se puede ganar una paletilla de jamón, sino que incluso se tiene la oportunidad de “meter mano a la azafata” (48).

No falta tampoco la pausa para la publicidad que ofrece en primer plano “un nuevo consolador de titanio” (48), seguido de “varios preciosos penes de cristal, de diferente tamaño” (49) con los que se anuncian las excelencias del método Machu Pichu para alargar y engrosar el pene. A ello se añade también un “concurso de tetas” (92), anunciado con un pasodoble, al que sigue un espacio dedicado a “abuelos cachondos” (95) mayores de setenta y cinco años, en el que se cuentan casos de gerontofilia, como el de Don Hilarión y la seductora celadora del geriátrico que quiere devolverle el vigor perdido y ante lo cual el vejete afirma: “Puede incluso [...] que, cuando llegue el momento de castigar mi exuberancia, ni siquiera necesite quitarme la dentadura postiza” (99). Pero también, los ciudadanos que “gracias a los desvelos del Ministerio de Educación, [...] están más puestos que hace cincuenta años en temas sexuales” (77), pueden estar informados sobre por ejemplo la actividad sexual de los invertebrados gracias al Canal 469 que “se pasa las veinticuatro horas del día culturizando a la gente en materia de sexo” (132).

Si ésta es la escena mediática que se despliega ante los ojos de Basilio, por el contrario el comportamiento sexual del matrimonio es poco desbocado y transgresor. Desde el comienzo del relato el narrador se detiene en caracterizar a los personajes como seres dominados por una sexualidad bastante corriente,

bien temperada, no dada al exceso y a la desmedida. Basilio “es hombre sexualmente poco activo, aunque muy aficionado al tacto y a los besos largos y profundos” y Lupercia “es una mujer tranquila, de esas de las que durante el acto sexual no pueden esperarse grandes gritos o extrañas posturas” (14).

Sin embargo, cada uno por su cuenta decide comprarse, como se hubieran comprado cualquier otro aparato electrodoméstico, una máquina sexual de última generación para consolarse de forma solitaria. Con toda naturalidad y ante todo guardando las formas de la absoluta corrección, los tenderos se confiesan recíprocamente la adquisición de sus muñecos de insospechadas prestaciones, mientras esperan a que entre en su mercería la primera cliente del día. Pero el matrimonio no se conforma con un consolador cualquiera; por el contrario, adquiere unos aparatos muy sofisticados que el narrador describe adoptando el tono descriptivo de manual de instrucciones y la voz sugerente de reclamo publicitario de *sex-shop*.

Marilyn, la muñeca de Basilio que “pertenece a la tercera generación de muñecas consoladoras Minerva HP-457” (16), puede besar “de catorce formas distintas, de las treinta que se citan en el Kamasutra”, y sobre todo destaca por los besos palpitantes y eléctricos, “desprovistos de bacterias” que “consiguen elevar los niveles de testosterona y dopamina de quien los recibe” (16). Además puede cerrar los ojos durante el coito para “no intimidar [...] con una mirada hipnótica” (17) y reúne otras características innovadoras como emitir suspiros cuando se le aprieta el pezón izquierdo, animar a practicar todo tipo de fantasías sexuales si se le aprieta el derecho y ser capaz de cantar ópera cuando se le aprietan los dos. Pero sobre todo, Marilyn está programada de tal modo que puede perfeccionarse a sí misma, hablar cada vez más con un léxico más extenso y complejo y “manifestar ciertos sentimientos que incluso a los hombres de carne y hueso no les resulta fácil expresar” (18).

En cuanto al muñeco de Lupercia, Big John posee un pene “en perpetuo estado de erección” (18) cuya dureza puede cambiar de intensidad al presionar sus testículos, llegando incluso a alcanzar la máxima nota de “duro-brillante”, según la clasificación de “algunos sexólogos populares” (18). Pero además gracias a su programación puede satisfacer las fantasías sadomasoquistas de sus usuarias como emitir “largos aullidos con sólo tirar de los testículos hacia abajo” (18), “desempeñar el rol de *boss* en cualquier escuela de sado virtual y azotar a las sumisas con un látigo de siete colas” (19) e “incluso agredir sexualmente a todas las mujeres de carne y hueso que se muevan en un radio de cincuenta metros y luego, una vez presentada la correspondiente denuncia por parte de la víctima, ser castrado electrónicamente sin necesidad de juicio previo” (19).

Pero la habitual ironía del narrador se expresa ahora a través del contraste entre las exacerbadas prestaciones orgiásticas de la pareja artificial de alta tecnología y los usos sexuales aburridos y tristes, limitados a una vez por semana, de la pareja de carne y hueso. De hecho se trata de “encuentros de baja intensidad, consumados sin demasiado entusiasmo por parte de los humanos, pero también por parte de los muñecos, que regresan muy pronto a sus respectivos armarios para empezar a cubrirse de polvo hasta el día en que vuelvan a ser solicitados” (21).

Si la novela podría habernos llevado al borde mismo de un conflicto inevitable, como hubiera podido ser la ruptura matrimonial o el adulterio y sus consecuencias, estas expectativas se quiebran por completo. En lugar de ello, lo que predomina es el consenso y la apatía y de este modo el relato nos sitúa ante otra divertida novela en la que “los dos protagonistas humanos” sufrirán el escarnio de verse convertidos en “cornudos” (30) por sus respectivos muñecos.

3. DE LA NOVELA BURGUESA DEL ADULTERIO A LA NOVELA DEL ADULTERIO DE CIENCIA FICCIÓN

El imaginario de la ciencia ficción ha tratado profusamente el debate sobre la capacidad emotiva de la inteligencia artificial y el enfrentamiento entre los hombres y las máquinas. Clásicos cinematográficos, como *Blade Runner* o *2001: Una odisea en el espacio* de Stanley Kubrick, lo han planteado respectivamente. Estos dos temas que han terminado convirtiéndose en tópicos recurrentes del género son la base de la novela de Ramón y lo que permite que avance la acción del relato y abra dos niveles de narración: el de las criaturas naturales y el de las artificiales. La oposición verdad/mentira, real/irreal, desaparece en un mundo dominado por el simulacro. Los personajes de carne y hueso pasan de ser amos a esclavos y los personajes artificiales se transforman en seres rebeldes introduciéndose además el tema típico del proceso de humanización de las máquinas y de la maquinización de los humanos.

Los muñecos de silicona salen del armario, abandonan el espacio propio y privado del cuarto de los juegos e invaden el espacio del salón, donde serán sorprendidos por los tenderos mientras hacen el amor, con “precisión mecánica” (35), frente al televisor. A partir de este momento se producen unas transformaciones psicológicas inesperadas en Basilio y Lupercia, hecho que vuelve a romper las expectativas del lector. Del matrimonio que se consolaba una vez por semana con sus muñecos, pasamos a dos seres entregados a un juego patético consigo mismos y con sus criaturas.

El propio Basilio se pregunta “adoptando ante los dos muñecos una postura melodramática” (35) si puede considerarse víctima de un verdadero adulterio:

¿Es ésta la nueva modalidad de adulterio que espera a las futuras generaciones de humanos?

¿Puede admitirse la infidelidad en una muñeca de silicona sin costura con la que al fin y al cabo no nos une un contrato matrimonial (un contrato, por otra parte, consensual, bilateral y perfecto), sino una simple factura numerada que ni siquiera desgrava nuestros pagos a Hacienda? (35)

Pero a las dudas sigue su ansia por pedir explicaciones a Marilyn sobre su infidelidad y la toma de conciencia de haber sido engañado por el vendedor del *sex-shop*. La muñeca, que “se perfecciona segundo a segundo, por encima incluso de todas las previsiones” (39), hace oídos sordos a su dueño y si habla es sólo para subrayar la necesidad de Basilio, como cuando afirma: “En estos tiempos lo que quiere la gente es vender [...]. Lo que menos les importa es mentir. Algunos venderían a su propia madre con tal de meterse unos cuantos euros en el bolsillo” (37-38), o para humillarlo ante su escaso vigor sexual: “Se trata de una simple cuestión de centímetros –dice–. Son dieciocho centímetros contra apenas ocho y medio” (38).

Si en el mundo infantil el muñeco ha funcionado siempre como una pantalla de defensa entre el niño y el mundo, un mediador silencioso que recibe las confidencias y protege contra las eventuales agresiones del mundo adulto, ahora vemos cómo, por un lado, el matrimonio recupera ese sentido para sus muñecos, pero, por otro lado, sirve para revelar las tensiones no resueltas entre los adultos y manifestar la crisis de sus relaciones y su absoluto fracaso. Frente a la falta de diálogo entre Basilio y Lupercia, una comunicación que no va más allá de meros intercambios rutinarios, los dos cónyuges adoptan un verbalismo exacerbado con sus muñecos, con los que además tratan de compartir sus secretos y confesiones más íntimas.

Incluso Basilio “confía todavía en la eficacia del diálogo” (40), y trata de hacerse el gracioso, de decir cosas divertidas para “ablandar el corazón de la muñeca” (40). Sin embargo, Marilyn se desentiende por completo de una conversación que le aburre y opta por aislarse recurriendo a “su programa de historias divertidas” (40). Mientras Basilio hace chistes estúpidos, la muñeca se divierte recordando la historia de “un poeta turco que durante una noche de juerga se folló una leoparda a la vista de todos los invitados” (40). Asistimos así a una escena grotesca en la que el tendero advierte que “salvadas las distancias, con las muñecas de silicona ocurre lo mismo que con algunas mujeres de carne y hueso” (41), y mientras habla con tono profesoral sobre

la medición y tamaño del pene y pasa el brazo por encima de la muñeca, ésta emite “una risita cruel, sin modulaciones ni emoción, tal y como corresponde a un artefacto que, aunque con forma humana, carece de corazón” (42). Al final, Basilio ante tanta indiferencia acaba encerrándola en el armario y empieza a pensar en cómo deshacerse de ella.

Por su parte, Lupercia tras recurrir inútilmente a una reprimenda llena de gritos, también trata de despertar la compasión de Big John. La ridiculidad radical de esta pretensión surge cuando finalmente el muñeco se presenta como un caso muy digno de ser psicoanalizado al confesar su miedo a la castración, revelar que está poseído por el pánico de “las vaginas succionadoras, las vaginas dentadas y los penes cautivos” que “alguien le metió [...] cuando estaba todavía en la factoría, junto a cientos de camaradas tan inexpertos e incautos como él” (57). De nuevo, el narrador exagera los aspectos cómicos para atenuar lo trágico del caso. El muñeco, que fue debidamente informado por el jefe de producción sobre mitos, leyendas y ejemplos de amantes atrapados durante el coito, comienza a convertirse en un ser consciente, a tomar conciencia y a verse invadido por la duda:

¿Cómo actuarían los cirujanos al comprobar que el pene atrapado no pertenece a un hombre sino a un simple muñeco de látex? ¿No se limitarían en ese caso a cortar por la sano, es decir, a utilizar el bisturí sin demasiados miramientos para separar cuanto antes a la mujer de su infeliz amante de goma? ¿Tienen acceso los muñecos a los servicios de una seguridad social que los trate como si fuesen humanos? (58)

A raíz de su encuentro con Marilyn, la muñeca culta que invoca incluso en latín a la libertad como un bien inestimable, no sólo ha aprendido el significado del amor que incluso le lleva a citar a Platón y mostrarse emotivo, así como el valor de la sociabilidad, sino que, como Cutie, el robot cartesiano de *Yo, Robot*, empieza a manifestar curiosidad por su propia existencia:

¿No es acaso la picha tu única razón de ser y la de todos tus colegas? Nadie se preocupó por darte una educación. No sabes sumar, no sabes tampoco restar, multiplicar, ni dividir. No te enseñaron a escribir, eres un analfabeto profundo, creo que ni siquiera tienes derecho al voto en un país donde todo el mundo presume ahora de ser un demócrata de toda la vida. Lo único que te enseñaron fue a follar y eso lo haces bastante bien. [...] ¿Para qué servirás si te llevan al hospital y te cortan el pito? [...] ¿Qué puesto ocuparás en esta inmisericorde sociedad de consumo que se rige por la gran ley del tanto tienes, tanto vales? (59)

La escena culmina en un desenlace extremadamente burlesco. Lupercia trata en vano de que su amante se desengañe del poder que éste le atribuye al amor y finalmente, quitándose las bragas, lo derriba sobre la cama, se tumba a su lado hasta implorarle amistad e incluso se presta a compartirlo con Marilyn. En medio de sus declaraciones a un Big John que quiere ser fiel a su amada, una Lupercia abatida, dolida e impotente confiesa, sin soltarle los testículos, su más profundo deseo: “¿No entiendes que lo único que quiero es comunicarme contigo?” (69). Sin embargo, la única respuesta que obtiene es la advertencia del muñeco sobre el hecho de que a partir de ese momento todo lo que haga con él en la cama “no dejará de ser una violación” (69). Tras verse superada por una muñeca, humillada, traicionada “con una vulgar buscona de silicona” (92), encolerizada por los celos, esta nueva Brunilda urbana clava un puñal en la espalda de su amante que poco a poco se va deshinchando y queda únicamente de él su “pene obstinadamente enhiesto” (89).

Pero el narrador se resarce aún más, no tiene piedad con el personaje. La imagen de la tendera refugjándose en el anís y debatiéndose entre resucitar o no a Big John, mientras se contempla desnuda en el espejo y “se levanta las tetas con las dos manos” (93), tratando de animarse y viendo “la imagen que ella quiere ver” (93), es de una dureza humorística ineludible. Como duro es el pasaje en que trata de autoconvencerse de que “es preferible” que los maridos “nos engañen con una muñeca de silicona que con una mujer de verdad” (109) y arrodillada junto a lo que queda de Big John rompa a llorar con desconsuelo.

El mundo así ironizado se configura en un universo grotesco, una comedia bufá y cruel en la que el orgullo humano ha sido sacudido por estas máquinas sexuales que de objetos de placer se transforman en sujetos con capacidad de pensar y reaccionar. De hecho, cuando Basilio le dice a Marilyn: “¿No sois acaso objetos creados exclusivamente para dar placer, no para recibirlo?” (85), ésta indignada no sólo le acusará de machista, sino que pensará que “no porque sea únicamente una muñeca” está “obligada a soportar de por vida a ese imbécil” (90).

Sin embargo, después de esta experiencia el matrimonio decide que se merecen unos nuevos amantes de silicona. Basilio buscará una muñeca vestida de enfermera, “sin alardes tecnológicos” (90), que no hable, que sea menos lista, autónoma y exigente, más sumisa y nada feminista. Lupercia, un muñeco, “posiblemente un marinero de la Navy” (100) o “un simple bombero de Nueva York” (115), que le asegure su fidelidad.

4. LOS AMANTES DE VERONA EN VERSIÓN RECAUCHUTADA O SILICONADA Y OTROS VACÍOS

Si los personajes de carne y hueso son dos antihéroes burlados por unos muñecos que no muestran ninguna simpatía por los humanos, por su parte Marilyn se transforma en la verdadera heroína de una suerte de segunda novela, un relato de amor y de aventuras. Encerrada en el armario e ignorando la suerte de su amado, pero intuyendo lo peor, se humaniza cada vez más. Por fin, se decide a salir de su cautiverio y descubre lo que queda de Big John. Pero Marilyn es una figura moderna, pragmática e inteligente y con gran capacidad resolutive sabrá devolverle la vida a su enamorado.

Tras el reencuentro de los amantes artificiales, de nuevo el narrador dispara la acción por derroteros inesperados. La pareja a pesar de ser criaturas concebidas y fabricadas para el sexo empiezan a “comprender que follar no lo es todo, ni siquiera en el frívolo mundo de los muñecos hinchables” (123). Por ello, abrazados en el fondo del armario, en una escena no exenta de cursilería prefieren hablarse de amor, del infinito y de la libertad. Pero además la experiencia vivida por Big John lo ha convertido en un muñeco cada vez más consciente y reflexivo, interrogándose sobre su origen y lamentándose amargamente sobre su condición existencial: “¿Por qué nos fabricaron tan complicados? [...]. ¿Por qué tanta inteligencia artificial y tantos circuitos impresos? ¿Por qué no nos hicieron un poco más tontos para que de ese modo pudiésemos ser también un poco más felices?” (129)

De forma caricaturescamente explícita el narrador enfrenta así el mundo maquinizado de lo humano al mundo humanizado de la máquina. Mientras los amantes mantienen profundas conversaciones amorosas y filosóficas, Lupercia desiste de comprarse un nuevo amante de goma, pues la infidelidad “ha quitado a esa pobre mujer casi todas las ganas de follar” (119). Ahora serán otras sus preocupaciones, como el sentimiento de inseguridad que le provoca el haberse quedado sola en la mercería “expuesta a que cualquier ladronzuelo de poca monta la amenace con una navaja” (114). Basilio, sin embargo, se enfrenta a la difícil tarea de elegir una nueva muñeca entre tantas posibilidades como le ofrece el mercado, desde las muñecas más baratas vestidas de enfermera, rudimentarias sin sensores en la vagina, pasando por las vaginas portátiles, hasta llegar a las más sofisticadas, auténticos prodigios de la inteligencia artificial.

En el ambiente creado por la novela, una nota muy acusada es la visión pesimista respecto a una sociedad entregada al consumo y al culto de lo lúdico, lo frívolo y juvenil, que trata de curar sus males a través del sexo, con dosis comercializadas de felicidad hedonista y en la que “los cuernos se están

poniendo de moda” (31) de tal modo que hay quien hasta presume de ello. A fin de cuentas, tal y como afirma el amigo de Ramón, “tenemos la pretensión de actuar libremente, cuando la realidad es que somos esclavos de los grandes manipuladores de conciencias que nos mueven a su antojo” (28).

El divertido pasaje en el que Basilio recorre el *sex-shop*, atendido por Oswaldo K., un profesional de las ventas que sueña con presidir algún día una cadena de tiendas que se extienda por todo el país, es muy significativo. Ante el tendero que quiere agotar todas sus opciones de compra, Oswaldo muestra todo un mundo insospechado, el de la “estancia semisecreta reservada a los clientes distinguidos” (124), por la que desfilan toda una serie muñecas hechas a la medida de la nueva cultura sexual: la poderosa Lucrecia, “tan sólida que puede servir de gato para levantar un coche” (124), la encantadora Güendoline, “auténtica corruptora de mayores” (140), Dorotea vestida de leopardo cuyos besos hacen flotar al liberar oxitocina, la pequeña Margarita con “la expresión de pánico de una muchachita inocente a punto de ser violada” (125), o la succionadora japonesa Kurosawa que suele ser fiel y a su muerte “el fabricante se compromete a recogerla de su domicilio y celebrar una ceremonia budista” (126). Al final Basilio se decide por esta “maravilla que apenas piensa y sólo sabe decir cuatro cosas, pero que está especialmente concebida para participar en *ménages à quatre*” (126).

De este modo la novela nos prepara para un desenlace recurrente pero extremadamente lúcido. El encuentro entre Lupercia y Carmela en la mercería lleva a estas dos mujeres desesperadas, que tratan inútilmente de reconquistar a sus maridos, al terreno de las confidencias más íntimas y a consolarse mutuamente. La tendera confesará sus amoríos con Big John, un secreto que alentará en la vecina su deseo por conocer las propiedades y ventajas de estos amantes. Por ello, ambas animadas por el ansí se encontrarán con Basilio quien sentado junto a Kurosawa, con toda naturalidad, la presenta como su nueva novia.

Sin duda, Carmela es el personaje que faltaba para rematar la novela. Se limita a vivir dolorosamente la indiferencia del marido, pues su cuerpo “todavía pide guerra” (130), y sobre todo su envejecimiento, pues para ella la percepción del propio cuerpo a través de la mirada del otro lo es casi todo. Por ello, cuando Basilio le lanza la muñeca para que le dé un beso, al acariciarla recuerda con tristeza que ella también pudo “presumir de tener unos senos tan firmes” (136) e incluso llega a plantearse que “puede que a estas alturas haya descubierto que lo que le gusta de verdad son las mujeres” (138). Y aunque no sabe qué significa un *ménage à quatre* accede a la propuesta de Basilio. Una decisión que a fin de cuentas, al igual que en los tenderos, no responde a ninguna ansia de transgresión, sino a una euforia lúdica y divertida. Esta

idea queda expresada muy bien cuando el programa televisivo de curiosidades sexuales es interrumpido para informar sobre un atentado terrorista y Lupercia se dice: “A lo mejor esa gente se sentiría de mejor humor si follase un poco más” (138). De ahí, esa entrega a esa carnavalada sexual como el remedio eficaz para todos los males.

Como contrapartida, los cautivos amantes de silicona temerosos de acabar en la basura, al no poder escapar sin ser descubiertos, deciden cogerse de la mano y arrojar al vacío. Sin embargo, como “dos globos enamorados”, escoltados por blancas palomas, pasan por encima de la ciudad y “sobrevuelan praderas de color esmeralda sobre las que no les importaría caer y morir” (139), hasta perderse en el cielo. Imagen última que lejos de simbolizar el triunfo del amor, viene a expresar muy gráficamente la levedad, la liviandad o la liquidez de lo sólido y a ironizar sobre el ocaso de los afectos. Con este final evanescente y abierto culmina la novela creando una utopía negativa en la que a los ideales de sensualismo, felicidad de los sentidos o hedonismo individual, suceden los de la fragilidad y vulnerabilidad del individuo, la impotencia y el miedo, la angustia de la vejez, la esclavitud del cuerpo, la soledad y el vacío.

Los amantes de silicona funciona como metáfora del presente y del futuro próximo, de una sociedad de avances tecnológicos asombrosos y de esos vínculos humanos frágiles, transitorios y precarios, descritos por Bauman (2007b). Porque sin duda, como asevera Basilio, “hay hombres que tienen suficiente con hablar con sus muñecas hinchables” (134). La novela pues nos plantea toda una serie de “preguntas de difícil respuesta que con toda seguridad se verán obligados a responder con claridad los sociólogos” (35), como en ella misma se afirma. Pero además Tomeo con su sátira demoledora acierta en el fondo y en la forma y viene a demostrar cómo la ciencia ficción posmoderna no se reduce a repetir de forma banal los *topoi* de la ciencia ficción clásica. Implica mucho más. A fin de cuentas el relato viene a constatar que no hay alternativas, ni vuelta atrás y que hemos de aprender a vivir en el simulacro.

BIBLIOGRAFÍA

- Asimov, I. (1994). *Memorias*. Barcelona: Ediciones B.
- Asimov, I. (2006 [1950]). *Yo, robot*. Barcelona: Edhasa.
- Ayuso, R. (2008). “El puro amor de una muñeca hinchable”. *El País.com*. 25/04/08.
- Acín, R. (2000). *Aproximación a la narrativa de Javier Tomeo: simulación, intertextualidad e interdiscursividad en las primeras novelas del autor*. Huesca: Departamento de Cultura y Turismo, Gobierno de Aragón.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

- Bauman, Z. (2007a [2000]). *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bauman, Z. (2007b [2003]). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bollhalder, R. (2004). “Le corps défaillant: créatures artificielles chez Rachilde et Villiers de l’Isle-Adam”. In: G. Dotoli (ed.). *Écriture et anatomie. Médecine, Art, Littérature*. Atti del Convegno internazionale a Monopoli, 2-4 ottobre 2003. Fasano: Schena Editore: 513-526.
- Bukowski, Ch. (2007 [1974]). *La máquina de follar*. Barcelona: Anagrama.
- Bukowski, Ch. (1983). *Lo que más me gusta es rascarme los sobacos*. Barcelona: Anagrama.
- Conte, R. (2008). “Una falsa autocrítica de Javier Tomeo”. *El País.com*. 23/02/08.
- Ferreras, J. I. (1972). *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*. Madrid: Siglo XXI.
- Haraway, D. (1995 [1991]). *Ciencia, cyborgs y mujeres*. Madrid: Cátedra.
- Illouz, E. (2007 [2006]). *Intimidades congeladas*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Jameson, F. (1995 [1984]). *El postmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Levy, D. (2008 [2007]). *Amor y sexo con robots: la evolución de las relaciones entre los humanos y las máquinas*. Barcelona: Paidós.
- Lipovetsky, G. (2006 [2004]). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. (2007 [2006]). *La felicidad paradójica*. Barcelona: Anagrama.
- Pedraza, P. (1998). *Máquinas de amar. Secretos del Cuerpo Artificial*. Madrid: Valdemar.
- Pozuelo, J. M. (2004). “Tetralogía de la soledad: Introducción a la narrativa de Javier Tomeo”. In: *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península: 132-157.
- Rosset, C. (1974 [1973]). *La anti-naturaleza*. Madrid: Taurus.
- Santiáñez-Tió, N. (1995). ”Introducción”. In: *De la Luna a Mecnópolis. Antología de la ciencia ficción española (1832-1913)*. Barcelona: Quaderns Crema: 7-35.
- Tomeo, J. (2008). *Los amantes de silicona*. Barcelona: Anagrama.