

Distopía tecnolóxica ou apocalipse zombi? Pasado ou presente? En *DX* de Eli Ríos¹

Ana Garrido González²

Recibido: 29 de setembro de 2021 / Aceptado: 5 de decembro de 2021

Resumo. O obxectivo do presente traballo é analizar e interpretar *DX* de Eli Ríos (Urco, 2018). Ao longo do artigo indagaremos sobre como a autora elabora unha novela distópica e de final case apocalíptico, que constitúe unha clara proclama anti-capitalista. Porén, a estrutura da novela non é a esperable. Eli Ríos segue o esbozo da teoría do conto de Rafael Dieste e emprega técnicas e elementos que, en principio, pertencen ao ámbito do xénero estrano, do fantástico, ou incluso dos videoxogos do *survival horror*. Así, os protagonistas avanzan por un espazo realista, coñecido e cotiá, en ocasións escuro e labiríntico. Porén contra prognóstico, a parella, da que descoñecemos xénero e sexo, consegue arreporse a ameaza 'zombi' dende o consenso e a colaboración propias dunha relación amorosa igualitaria; cargada de erotismo e sensualidade. Unha deconstrución dos roles de xénero e unha parodia da heteronormatividade do relato heroico que ben podemos ler dende o *Manifiesto contrasexual* (2002) de Preciado.

Palabras chave: fantasía; xénero; ciencia ficción; sexo; zombis.

[es] ¿Distopía tecnológica o apocalipsis zombi? ¿Pasado o presente? En *DX* de Eli Ríos

Resumen. El objetivo de este trabajo es analizar e interpretar *DX* de Eli Ríos (Urco, 2018). A lo largo del artículo indagaremos sobre cómo la autora elabora una novela distópica con un final casi apocalíptico, que constituye una clara proclamación anticapitalista. Sin embargo, la estructura de la novela no es la esperable. Eli Ríos sigue el esquema de la teoría del cuento de Rafael Dieste y utiliza técnicas y elementos que, en principio, pertenecen al ámbito del género extraño, fantástico, o incluso al de los videojuegos de *survival horror*. Así, los dos protagonistas se mueven por un espacio realista, familiar y cotidiano, a veces oscuro y laberíntico. Sin embargo, contra pronóstico, la pareja, de la que desconocemos género y sexo, logra rechazar la amenaza 'zombi' desde el consenso y la colaboración propios de una historia de amor igualitaria; llena de erotismo y sensualidad. Una deconstrucción de los roles de género y una parodia de la heteronormatividad de la narrativa heroica que bien podemos leer desde el *Manifiesto Contrasexual* (2002) de Preciado.

Palabras clave: fantasía; género; ciencia ficción; sexo; zombis.

[en] Technological Dystopia or Zombie Apocalypse? Past or Present? In *DX* by Eli Ríos

Abstract. The aim of this article is to analyse the novel *DX* by Eli Ríos (Urco, 2018), focusing on how the author elaborates on the genre of a dystopian novel with an almost apocalyptic ending which constitutes a clear anti-capitalist proclamation. However, the structure of the novel does not meet the reader's expectations. Eli Ríos follows Rafael Dieste's theory of the short story and applies techniques and elements that belong to the realm of the bizarre, fantastic, or even to survival horror video games. Thus, the two protagonists move through a realistic, familiar, and everyday space that sometimes becomes dark and labyrinthine. However, against all odds, the partners (of unknown sex and gender), manage to overcome the 'zombie' threat by means of consensus and the collaboration typical of an egalitarian love story full of eroticism and sensuality. It constitutes a deconstruction of gender roles and a parody of the heteronormativity characteristic of the heroic narrative, which might be read in line with Preciado's *Manifiesto Contrasexual*.

Keywords: Fantastic; Gender; Science Fiction; Sex; Zombies.

¹ Este artigo forma parte dunha investigación máis extensa dedicada á análise da ciencia ficción galega. Para consultar a primeira aproximación ao tema, véxase Garrido González e Moszczyńska-Dürst (2022).

² Universidade de Varsovia, Instituto de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos.
Correo-e: a.garridogonza@uw.edu.pl. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4978-8498>.

Sumario: 1. Introducción. O Boom distópico en Galicia e a súa conflitiva relación coa literatura xuvenil. 2. Entre a ciencia ficción e o relato fantástico. 2. 1. Unha novela con esquema de conto. 2. 2. ¿Zombis? O outro monstruoso do que fuxo son eu mesmo. 3. Erotismo e sensualidade. Corpos alosexuais. Amores diversos. 4. Conclusións. Un futuro que aínda pode ser utópico. 5. Referencias bibliográficas.

Como citar: Garrido González, A. (2022): “Distopía tecnolóxica ou apocalipse zombi? Pasado ou presente? En *DX* de Eli Ríos”, *Madrygal. Revista de Estudos Galegos* 25 Núm. Especial, pp. 107-119, DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/madr.88067>.

A vida é como un poema constante no que cada verso ten vida por si mesmo e que se xuntan para crear realidade novas (Ríos 2018: 55)

1. Introducción. O Boom distópico en Galicia e a súa conflitiva relación coa literatura xuvenil

Sen dúbida, na última década, os relatos e novelas dístópicas e/ou encadrables dentro da tradición da ciencia ficción galega, cando están escritos por mulleres, veñen a unirse a toda unha longa nómina de autoras que levan a este xénero as súas preocupacións como feministas e activistas LXTBIQ+. Con isto non pretendemos defender a existencia dunha literatura de muller, nin moito menos, pero a nómina de autoras e obras é, a día de hoxe, tan extensa e significativa que comeza a tomar cariz de Boom literario³. Ademais, no contexto da cuarta ola do feminismo e coa emerxencia e popularización, a través das artes audiovisuais, de escritoras como, Joanna Russ, Octavia Estelle Butler, Ursula Le Guinun, Margaret Atwood etc., das que as autoras galegas recollen e actualizan temas como, por exemplo, a explotación reprodutiva ou a deconstrución do xénero⁴, a explicación do fenómeno tórnase evidente.

Por outra banda, dentro da espectacular produción de distopías escritas por autoras, cabe chamar a atención cara a unha cuestión

particular que afecta a *DX* de Eli Ríos (Urco, 2018), a novela que imos analizar neste artigo: ser clasificada como literatura xuvenil. Coido que non cometemos unha torpeza se nos permitimos sinalar que a tendencia de meter no caixón desastre da literatura xuvenil toda canta novela escrita por muller se preste, por extensión e temática, foi bastante universal. Porén, en Galicia, a evolución deste fenómeno ten algunhas características particulares que teñen que ver co galego como lingua minorizada e co feito de que a subsistencia do sistema editorial dependa en gran medida dos ingresos que lles aporta a literatura infantil e xuvenil⁵. Este feito que acabamos de apuntar lévanos a considerar que para entender en toda a súa dimensión este chamado ‘Bom’ do distópico hai que ter en conta tamén aqueles textos que saíron baixo a etiqueta de ‘literatura xuvenil’ e en sentido inverso, a hora de tratar a recepción das obras, tamén aqueles textos que sen saír en coleccións para a rapazada, acabaron ocupando un posto nas listas de lectura dos institutos.

Con respecto ao caso concreto de Eli Ríos habería ademais que ter en conta dúas cuestións concretas. A novela de Ríos coincide no tempo coas primeiras publicacións da editorial Urco⁶ especificadas como xuvenís e dentro das actividades laborais e militantes de Eli Ríos está o taller “Diversidade sexual na adolescencia”, dirixido a rapaces maiores de 12 anos; no que a autora traballa co seu propio texto. Con isto, aínda que poida parecer paragóxico non pretendemos xustificar a novela de Ríos como estritamente xuvenil, ao contrario. A actividade militante deste conxunto de escritoras fai habitual o seu contacto e traballo coa adolescencia⁷. Por lóxica, dificilmente non terán en conta este público á hora de escribir, pero isto non implica que esas novelas non poidan funcionar perfectamente co público adulto. Nós coidamos que ese é o caso de *DX* e, por poñer outro exemplo, tamén de *Be Water* de Antía Yáñez water (Cuarto de Inverno, 2020).

³ Rosa Enríquez, *Unicrom* (Sotelo Blanco, 2009); Alba Payo Froiz, *O que Darwin non previu* (Urco, 2010); Vanesa Santiago Vázquez, *Ninguén lembra* (Urco, 2013); Cris Pavón, *Limiar de Consciencia* (Urco, [2012] 2018); María Alonso Alonso, *Despois do cataclismo* (Urco, 2015); Iolanda Zúñiga, *Natura* (Galaxia, 2019); Patricia A. Janeiro, *Rueiro da cidade escura* (Edicións Positivas, 2019); Antía Yáñez, *Be water* (Cuarto de Inverno, 2020); María Reimóndez, *Cobiza* (Xerais, 2021).

⁴ Este é un dos temas principais da novela que nos ocupa.

⁵ Neste artigo centrarémonos só na figura autoral de Eli Ríos, pero para unha maior información sobre este fenómeno consúltese Katarzyna Moszczyńska-Dürst y Ana Garrido González “Parias y tránsfugas, figuras de la exclusión y la frontera”, vol. 10 núm. 2 (2022), *Pasavento, Revista de Estudos Hispánicos*.

⁶ Urco foi a primeira editorial galega dedicada exclusivamente á ciencia ficción.

⁷ Para tomar dimensión do fenómeno, pénsese que da lista de autoras enumeradas na nota 3 María Reimóndez, Rosa Enríquez ou Eli Ríos forman parte do mesmo colectivo feminista: Asega.

É certo, que a novela de Ríos ten unha extensión e un ton que nos fai pensar nun público adolescente, mais, como veremos, o tamaño da obra tamén ten que ver co feito de que a autora mesture xéneros e empregue técnicas características do conto fantástico para manter o ritmo áxil e a tensión ata o final da novela. Con respecto ao tema, poderíamos dicir o mesmo, pero o texto de Ríos tamén garda moitas semellanzas con outras novelas que se publicaron en coleccións para adultos ou que, a pesar de que cumpran características que as fan aproveitables é óptimas para un público xuvenil, non levaron esta marca de orixe. Así, en *DX* (2018, Urco) como en *Cobiza* (Xerais, 2021) atopámonos cun mundo futurista sobre o que unha corporación internacional e xigantesca intenta exercer o control e hai personaxes sen marca de xénero. Incluso, hai unha certa presenza da perda do mundo rural desde a portada en ambas novelas, pero a extensión de *DX* leva a que os temas apenas se suxiran. É o lector o que ten que facer a parte de reflexión que non hai na novela.

2. Entre a ciencia ficción e o relato fantástico

A ciencia ficción non é, aínda a día de hoxe, unha categoría literaria doada de definir (Ángel Moreno, 2010), porén, a grandes trazos, podemos considerala como o xénero que aglutina aquelas narracións de carácter especulativo que fan conxecturas sobre as posibles respostas humanas a cambios producidos pola ciencia e a tecnoloxía, xa sexa de orixe humano, xa sexa extraterrestre. Ademais, dende o punto de vista temático, acostuma a presentar, viaxes no tempo, sociedades futuras, viaxes polo espazo e vida extraterrestre, etc., ou calquera outra temática na que o elemento fundamental sexa a hipótese imaxinativa con vontade de ser crible. Estas características fan que, especialmente o subxénero da distopía, resulte adoitado á hora de criticar diversos aspectos da sociedade contemporánea ao autor, que acostuma funcionar a modo de referente.

Dystopian imaginaries, while positing a scenario set in the future, always return to the present with a critical impulse —suggesting what must be curtailed if the world is not to end up the way it is portrayed. Dystopia is therefore less an imagination of what might be than a revealing of the hidden logic of what already is. Confronted with a vision of our horrific future, dystopia’s audience is supposed to see the Truth — that our present course is leading us to the rocks of disaster — and, having woken up, now act. Dystopic faith in revelation and the power of the (hidden) truth makes common cause with traditional criticism [...] the political response generated by dystopia is always a conservative one: stop the so-called progress of civilization in its course [...]. (Duncombe 2012: xviii)

En principio, *DX* entraría perfectamente nesta definición. Sabemos desde as primeiras páxinas que se trata dun relato futurista por que Amancio Ortega xa non é o galego mais rico do mundo, e a cidade da Coruña xa non se asocia ao sector téxtil. O dono de Inditex foi superado por unha empresa de enxeñaría biomédica que experimenta con produtos medicinais, cosméticos e de estética: *DX*. Un xigante corporativo agora dirixido polo sucesor do seu creador, o fillo deste, David Xistral, a quen a empresa debe o nome:

— O teu primo é Di-eks, non? — pregunto sen case darlle tempo a entrar e cunha seguridade falsa.

— Se te refires a David, si.

— Sempre nos di que prefire que lle chamemos Di-eks [...] (Ríos 2018: 11-12)

Así mesmo, ao longo do relato vaise falar de nanotecnoloxía, avances médicos, robótica, etc., e aínda que van a aparecer o que en principio semellan elementos fantásticos, concretamente zombis, estes van resultar ser xente moribunda a que un ácaro modificado no laboratorio, co que *DX* pretendía crear o seu produto estrela —unha super crema rexuvenecedora—, está a devorarlles a cabeza, buraco a buraco.

⁸ Demodex é un xénero de pequenos ácaros parasitos que viven nos folículos pilosos ou glándulas sebáceas da pel de mamíferos, incluídos os humanos. Demodex é o único xénero da familia Demodicidae. Coñécense unhas 65 especies de Demodex. Dúas destas especies viven no ser humano, que son: Demodex folliculorum e Demodex brevis, que se denominan ácaros das pestanas ou da cara. Distintas especies de animais son hóspedes de diferentes especies de Demodex; por exemplo, Demodex canis vive nos cans. A infestación por Demodex é común e xeralmente non causa síntomas, polo que se pode dicir que son normalmente inofensivos, pero ocasionalmente poden causar algunhas doenzas da pel. ‘Demodex’ deriva do grego ‘dēmos’, graxa, e ‘dēx’ verme da madeira (Elisa Millás Mascarós ‘Parasitación por Demodex folliculorum’, https://web.archive.org/web/20070313175009/http://www.seimc.org/control/revi_Para/demodex.htm).

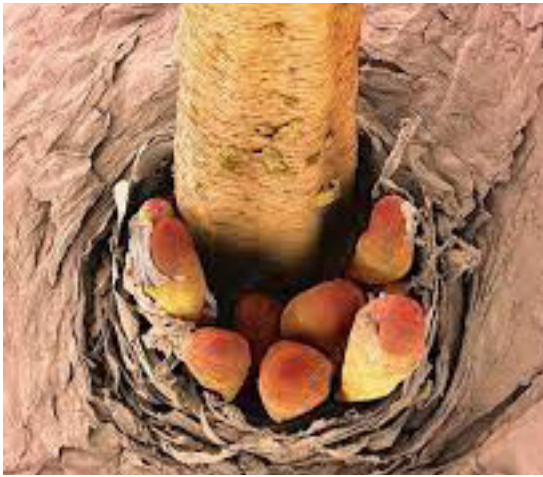


Figura 1. Demodex

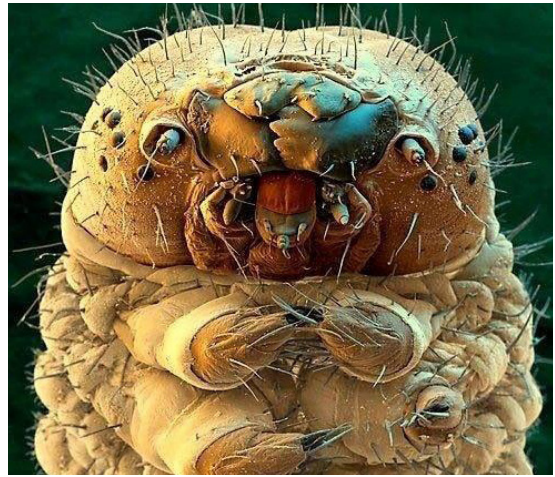


Figura 2. Demodex

Incluso, o ácaro, que provoca o que en principio parece unha pandemia e logo descubrimos que foi o acto deliberado dun empresario entolecido, é real. Trátase dun parasito da especie humana: o Demodex⁸. Un microorganismo arrepiante, que se converte nun perigo latente cando o lector ao buscalo en Google atopa as mesmas perturbadoras imaxes que a autora coloca no libro.

En resumidas contas, podemos falar de ciencia ficción porque todos os sucesos narrados na novela teñen unha explicación plausible, hai algo que posibilita ese acontecemento, por moi surrealista que resulte a ciencia. O relato está dentro dos parámetros do que podemos aceptar como real, do posible, e polo tanto da ciencia ficción (Roas 2009: 94).

Ademais, a autora vaise deslizando por múltiples subtemas e subxéneros da ciencia ficción, como se pode deducir da gran e variada cantidade de elementos que acabamos de nomear. Se ben, como veremos no apartado catro, a novela ten, ante todo, un pulo crítico que revela as consecuencias de non deter o curso do sistema capitalista. É unha historia distópica porque é unha alegoría sobre o mundo actual. Un feito que ven anunciado desde o propio resumo do libro. No que o personaxe de Andre nos fala desde un lugar temporal posterior ao final da propia narración da novela: “Ola. Son Andre. Sobrevivín á avaricia e ao capitalismo máis atroz. Aquí, na Horta do Cura, chegou o momento de comezar a reconstruírnos. Acompáñasme?”. *DX* é, xa que logo, unha parábola intencional que quere dar conta de como o capitalismo está devorando todas as estruturas morais da sociedade e, polo tanto, nun mundo cada vez máis inhumano onde goberna o egocentrismo, o consumismo,

a cobiza, etc., o lóxico é que as ansias de poder rematen por destruír o mundo. Así, a novela, como xa apuntamos, camiña de futuro distópico a apocalíptico, pois *DX*, pronunciado *Di-eks*, entoleceu de cobiza e pretende exterminar a case todo o planeta.

Porén, a causa de que xente coa cabeza chea de buratos vague polas rúas só se da a coñecer no capítulo 22, tanto para os personaxes como para o lector. É entón cando a autora xoga cunha das emocións máis características da ciencia ficción “el «miedo a lo posible», especialmente avivado cuando los modernos aparatos verifican la existencia de fenómenos que escapan a la capacidad racional” (Martín López 2009: 243). Se non o fixese así, a novela non provocaría reflexión.

Morgan introduce os restos nunha lámina de vidro e obsérvaos no microscopio. A súa cara non anuncia boas novas. O que queira que andase a buscar, xa o atopou.

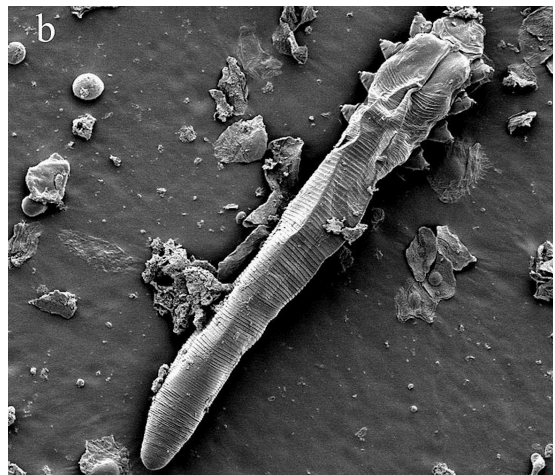


Figura 3. Demodex

—Achégate, Andre —pídelle nun ton derrotista. Confírmense as nosas peores sospeitas. Mira isto —sinala as lentes do microscopio—. Verás que é o que está devorando a xente. Non teñas medo, que está morto. (Ríos 2018: 135)

Agora ben, de xeito paradoxal, como demostraremos a continuación, ata eses capítulos finais, o relato móvese dentro dos parámetros do fantástico. Ata o capítulo 23 a convivencia conflitiva entre o posible e o imposible, definidora deste xénero (Roas 2009: 94), si que se mantén.

Isto conséguese mediante varias estratexias narrativas. Por unha parte, se ben é certo que desde as primeiras páxinas sabemos que se trata dunha novela futurista, pois a acción comeza nunha festa de fin de ano, dunha empresa multinacional afincada na Coruña, na noite do 31 de decembro de 2029. Non obstante, e un futuro moi achegado, apenas 10 anos, e a cidade da Coruña resulta non so recoñecible, senón contemporánea e cotián:

levo máis de doce anos traballando no doce máis un de DX e nunca aconteceu nada rechamante. Nin sequera orixinal. Pode que unha xunta que rebentase e anegase os baños, alguén que esvarou e escordou vai saber o que ou unha pecha -dura que se trancou e non quixo abrir. Nada relevante que saíse da normalidade dunha oficina vulgar. DX carece dese valor ordinario e iso é o que me arrepuña. Desconfío da normalidade dun lugar extraordinario. (Ríos 2018: 18)

Un andar de vinte alturas, construído na Chousa do Cura, ao pé da mesmísima universidade e coas mellores vistas das rías da Coruña, Betanzos e Ferrol. O máis da innovación e o sector punteiro de emprego na cidade. (Ríos 2018: 18)

A autora preocúpase por reproducir na escrita un espazo real e que se corresponda con exactitude coas características que ten hoxe en día: A Chousa do Cura; un lugar de Elviña, que é unha pequena illa rural destro da cidade da Coruña, e que está a beira do campus universitario. Ríos preocúpase incluso de coñecer e reproducir os topónimos concretos de cada pequena parte deste espazo, que xa de por si é pequeno é concreto. O edificio que se intúe na portada do libro, e que sería na novela a empresa biomédica DX, é a facultade de arquitectura da Universidade da Coruña. Trátase pois dun espazo extremadamente cotián.

Por outra banda, os elementos distópicos da novela están tamén moi achegados a nosa realidade, porque ademais a magnitude do suceso desequilibrador, a aparición de cadáveres sen

cabeza e persoas a camiñar coa cabeza chea de buratos, non se coñece ata o final. A autora non nos sitúa nun espazo posapocalíptico, os elementos distópicos son apenas signos. Cousas que en Galicia aínda non son comúns ou habituais, pero que noutros países xa se están dando: endebedarse para estudar ou quedar atado a unha corporación pouco ética porque pagou os teus estudos; vivir en espazos de luxo creados polas empresa que, no fondo, son unha cadea; negocios e empresarios faltos de ética, horarios de traballo brutais, desaparición do mundo tradicional e rural, alienación, aillamento...

O señor Xistral falou cos meus pais e, en maio de 2018, lémbroo como se fose hoxe mesmo, mandoume vir a unha reunión con el despois de pedirllles permiso. Unha cazatalentos fálalle de min. Xa podes imaxinar a miña reacción. Noutros países o de ter cazatalentos podería ser o máis habitual, pero a min aquilo soábame a tolemia. O caso é que quería financiar os meus estudos.

—Que serían os que el che dixese, non?

Si, pero coincidían. A min sempre me chamara a atención a biomedicina e as aplicacións da nanotecnoloxía, así que non me pareceu mala opción. Alguén que me paga a carreira que eu quero? Xa tiña a miña atención. (Ríos 2018: 34-35)

Para máis, a novela rompe o horizonte de expectativas do lector, anunciado na contra capa. A obra comeza cunha historia de amor. Dúas persoas a traballar nas oficinas de DX mentres o groso da xente está na entrada festexado a fin do ano, Morgan, do Departamento de Biomedicina de DX e Andre Xistral, curmán do xefe, do Departamento de Limpeza Biomédica de DX. (12 - *3) teñen sexo no rocho da limpeza. Logo marchan a pasar a noite na casa de Morgan, que vive no último andar —ao que se sube directamente desde o ascensor— dun edificio dentro dun complexo construído pola empresa e que está moi preto das oficinas:

Catro edificios cun patio central no que arrandean os bambáns e chapuzan as fontes para cans. Idílico e a bo prezo. Urbanización exclusiva para altos cargos da empresa. Dúplex de cen metros cadrados por planta. Zonas comúns de piscina, pista de pádel, ximnasio e todo o que se poida pedir para facer vida sen saír do recinto. A comodidade que se transforma en ganancia para a empresa. (Ríos 2018: 33)

Todo moi habitual e ordinario, ata que pola mañá descubren que non hai luz eléctrica. A partir de aí, ambos protagonistas comezan un periplo

que pouco a pouco vai pasando do estraño ao desacougante e do desacougante ao terrorífico. Primeiro son só coincidencias raras, a luz no vai, no teléfono de mantemento 24 horas non contestan. O medo comeza cando se ven obrigados a baixar 11 pisos, ás escuras, para tentar pescudar que sucede coa luz. O texto de Ríos resulta moi cinematográfico e esta parte da novela lembra a ese tipo de películas de medo nas que acción sucede nun espazo pechado que acaba por converterse nun atemorizador labirinto:

Demoran pouco menos de quince minutos en descender os dez pisos ás escuras, pero a tensión pásalles factura nos nervios. Calquera ruído provoca unha reacción desmesurada. Até a barra que se usa como pasamáns altera as súas reaccións cando desaparece por instantes. (Ríos 2018: 59)

Logo, xa na rúa, Ríos lévanos a outro lugar común do cine de terror, a desaparición da poboación “o que resulta máis inquietante é que non haxa nin unha crianza facendo bonecos ou arrolando pola neve. Hai algo desacougante nesta situación”(Ríos 2018: 63). Finalmente, a parella atópase cun cadáver sen cabeza.

Aínda así, ata este momento a situación entraría dentro do real. Xa non é un día costumeiro, mas é un día posible. Porén, a autora introduce unha situación que non pode funcionar, pois transgrede e subverte a normalidade entendida como o funcionamento do real (Roas 2009): masas de xente coa cabeza chea de buratos corre en grupos polas rúas. ¿Son zombis?

Os parámetros do relato fantástico cumprense á perfección e do medo pasamos ao terror. O que estamos lendo e algo imposible. Ademais, a autora incrementa o choque brusco con acontecementos sobrenaturais mediante elementos paródicos que reforzan a dicotomía mundo real/mundo ficcional: isto non é unha serie de televisión como *The Walking Dead*, é a vida cotiá sobresaída por un acontecemento extraordinario.

Merda! Que susto! Hostia, xa! Cando vin a Andre no medio de todas aquelas medias cabezas pensei que era o final. Pero como se lle ocorre!? Nin que isto fose o *The Walking Dead* ou calquera merda desas! Non sei como fun capaz de arrancar a varanda, pero sen esa barra as nosas posibilidades eran nulas. Atrapariannos dalgunha maneira, e non ía ser nada agradábel. (Ríos 2018: 99)

Ao tempo, a parodia humorística dunha coñecida serie de zombis, moi popular entre o

público adolescente, sírvelle tamén a autora para desmitificar o discurso heteronormativo do heroísmo, e con el a bipolaridade hexemónica dos roles de xénero. Un tópico baseado na debilidade duns –habitualmente mulleres e nenos– que deben ser protexidos e coidados, fronte a valentía destemida dos outros que se sacrifican, xeralmente os homes. Porén, como veremos no apartado tres, a parella Andre/Morgan non é heteronormativa. Cando Andre, ás portas de DX –que aínda consideran un lugar seguro–, bota a correr sen previo aviso para atraer os ‘zombis’ e que a súa parella poida entrar na empresa, Morgan non corre a acubillarse. Pola contra, arranca unha varanda e derriba os zombis. Ademais, reprocha a Andre a súa acción toleirana. Este é un mecanismo que a autora sabe que pode funcionar porque esa caste de narracións tradicionais xa foron postas en dúbida, e a posición destes discursos heteronormativos é feble, pois

La parodia surte efecto porque existe una clave que es anterior a la lectura, necesaria para el efecto cómico, y que consiste en una serie de supuestos que el autor considera hegemónicos; dicho de otro modo: para que la parodia funcione, «es preciso que el espectador o lector se encuentre del lado del texto paródico y no del parodiado» (Pozuelo Yvancos, 2000: 13). (Ceballos Viro:390)

Ríos, a través da metaliteratura, fai rir ao lector, especialmente ao adolescente que ten moito máis interiorizados os esquemas das series tipo *The Walking Dead*; ao tempo que nos mostra que o mellor xeito de salvarse e colaborar. Deste xeito, a autora conduce ao lector cara a lexitimación das súas posición antipatriarcal, porque “con independencia de que esos valores estén institucionalizados o no, el texto paródico ejerce sobre su lector una forma sibilina de violencia: ofrece risa y sentido a condición de que el lector asuma los prejuicios del autor” (Ceballos Viro:390).

2.1. Unha novela con esquema de conto

DX é curta porque segue a estrutura e mantén o misterio e a tensión dun conto fantástico. Sería insostible cunha extensión maior porque cansaría ao lector. Son varias as técnicas que permiten crear este efecto. Por unha banda, é unha novela moi áxil e está escrita sen adobíos. Por outra, con respecto ao tempo, está narrada coa inmediatez do presente, o que tamén contribúe a tensión porque

al lector se le sugiere que la trama se va desarrollando frente a él en el mismo momento de suceder, que no se están refiriendo unos hechos ya terminados, cuyo desenlace el narrador ya conoce de antemano, sino que todo está abierto y el narrador no tiene manera de saber lo que va a pasar porque lo está viviendo a la vez que el lector. (Barceló 2009: 28)

Os capítulos son moi breves e pechan sempre con algún tipo de descubrimento sorprendente ou misterio. Este esquema é o que lle permite a autora irnos levando dun xénero non mimético a outro. Ríos condúcenos de misterio en misterio e de sobresalto en sobresalto para manter a sensación de inquietude. Ao servizo deste principio está tamén o xogo que propón entre o enfoque dun narrador omnisciente e a narración en primeira persoa dun dos personaxes implicados, Morgan; que se van alternando ao longo das páxinas. O narrador en primeira persoa conectará moi ben co lector adolescente, que terá a sensación de que están a falar con el. Pero, ademais, para crear un misterio compre que alguén non entenda a situación que está vivindo nin as súas causas (Barceló 2009: 23). O narrador omnisciente dá a coñecer os sentimentos e a evolución de André ao tempo que, ao situarse fora dos acontecementos, posibilita un lector activo, que poida reflexionar e tomar partido. Esta dualidade de narradores e a que facilita que poidamos interpretar a novela como relato de ciencia ficción ou como un relato que contén elementos científicos. Tamén haberá quen centre a súa mirada nos elementos fantásticos. O lector escolle con que identificarse. A novela ten algo de construción colaborativa e a intención da autora semella ser a de que todo quede suxerido, bosquexado, de non darlle todo mastigado ao lector. De feito, a autora inclúe personaxes de todo tipo de idades e extracto social que, aínda que só están perfilados, pois a extensión da novela non permite outra cousa, se prestan a que cada lector atope por onde empatizar coa novela. Incluso o final está aberto a interpretación. Andre consegue chegar ao ordenador principal e parar o proceso que fai agresivo e viral o Demodex, pero conseguiu Andre salvar a Morgan? Pode morrer o narrador?: “Di-eks exhala o derradeiro alento xusto cando o burato leva o meu ollo dereito. Entón, noto unha man no meu brazo e unha xeringa quitándome a dor. Conseguiño é a derradeira palabra que escoito” (Ríos 2018: 166).

Por outra banda, a autora móstrase moi consciente do número limitado de páxinas coas que pode contar. Con tal motivo, aproveita ao

máximo o espazo físico que é o libro. A portada, como xa sinalamos sitúanos no lugar concreto da acción e nunha paisaxe que está sendo devorado pola cidade. O edificio que se nos presenta como sede de DX esta nunha cima contemplando o mundo e suxire exclusividade e poder. A sinopse da contraportada non é un pequeno adianto do contido, danos pistas sobre o final da narración. O capítulo 13 e a páxina 13 aparecen marcadas como 12+1 e *3 respectivamente, un xeito de adiantar a simboloxía do número na novela: o andar onde está situado o laboratorio no que se experimenta co Demodex: “levo máis de doce anos traballando no doce máis un de DX” (Ríos 2018: 18).

Ademais Ríos segue punto por punto, a nivel formal e narrativo, o esbozo da teoría do conto de Rafael Dieste. Seis aforismo que o autor enumera en 1926 na introdución de *Os arquivos do trasno*:

Limiar:

A unidade emotiva conséguese no conto pola obsesión do que ten de sobrevivir.

O remate ha de ter a virtude de facer simultáneas no espírito as imaxes que foron sucesivas.

A presenza do remate debe estar atafagada, pero latexando con forte resonancia en tódolos recunchos do relato.

O remate é unha imaxe que fai estoupar o conto nas verbas derradeiras, despois de izalo poderosamente.

O conto é unha pelica na que se sente o pulso dunha imaxe contida, é o remuíño que fan arredor dunha lámpada moitas bolboretas, todas mergulladas na mesma luz. (Dieste 2008: 95)

Así, con respecto á unidade emotiva, desde o comezo da historia repítese obsesivamente a idea de que algo non vai ben, unha sensación de inquedaanza que por momentos Morgan interpreta como medo a ser feliz, e que se reforza cos finais álxidos. Son frases que semellan una premonición:

[...] nunca aconteceu nada rechamante. Nin sequera orixinal. Pode que unha xunta que reventase e anegase os baños, alguén que esvarou e escordou vai saber o que ou unha pechadura que se trancou e non quixo abrir. Nada relevante que saíse da normalidade dunha oficina vulgar. DX carece dese valor ordinario e iso é o que me arrepuña. Desconfío da normalidade dun lugar extraordinario. (Ríos 2018: 18).

Co remate acontece algo semellante. Latexa en cada esquina porque Andre pasa a novela

enteira lembrando, de xeito obsesivo, ás últimas palabras que lle dixo a Mario, garda de seguridade e amigo⁹, antes de marchar de DX: “—Ten coidado coas pulgas! —bérralle mentres se pechan as portas e o aparato comeza o seu descenso” (Ríos 2018: 25). Arrepíntese de dicirlle aquela parvada como despedida: “E se agora a Mário lle dese unha síncope e o derradeiro que alguén lle dixese fose unha estupidez sobre unhas pulgas imaxinarias?” (Ríos 2018: 55). Efectivamente oa final Mário, que sentira unha pequena picada, “permanece no último lugar onde o viran a noite anterior: ás portas do elevador. Xusto no momento antes de baixar á festa. Nese intre no que Andre e mais el estiveran de brincadeira” (Ríos 2018: 124).

Por outra parte, só no final entendemos que foi o que aconteceu e unimos e relacionamos todas as peripecias de Andre e Morgan, que teñen a súa explicación nas palabras derradeiras de David Xistral, Di-eks: “—Por que?— pregúntolle case nun murmurio. —Cambiar o mundo. Destruír para... crear un mellor” (Ríos 2018: 166).

Finalmente, con respecto a imaxe contida, toda a historia é un remuíño de sucesos inexplicables que non nos permiten ver o que pasou aínda que non deixe de haber indicios, case avisos: “Os enormes anuncios do produto estrela da empresa ocupan os cartaces enteiros: a crema facial do futuro. Prometían, a crema e o cartaz, a eterna xuventude” (Ríos 2018: 95).

2.2. ¿Zombis? O outro, o monstruoso do que fuxo, son eu mesmo

O zombi é un personaxe esencial da dimensión do sobrenatural, entendido como aquilo que está máis aló das regras e normas da natureza, pero pode ter distinta orixe. Cando nace por creación humana, habitualmente grazas a un experimento científico, este ser monstruoso é un virus mortal (Rodríguez 2017: 102-103) que resucita todo a putrefacción latente que o imaxinario social do capitalismo oculta. É

[...] un síntoma del malestar alimentado por una crisis social y existencial, son la manifestación de los temores y de las dudas que anidan en la conciencia colectiva de una sociedad que presiente y teme los cambios que están a punto de suceder. (Jáuregui Ezquibela 2014: 131)

Nese sentido, resulta significativo que a autora saque da lista FORBES a Inditex, a empresa que iguala a forma de vestir no mundo enteiro, para colocar a DX. O libre mercado tense simbolizado en ocasións como un virus que acelera o capitalismo global e elimina as diferenzas culturais e identitarias. Así, dalgunha xeito, a eliminación do xigante téxtil toma cariz de denuncia. Pero, sobre todo, como xa vimos no apartado anterior, durante toda a novela síntese o “pulso dunha imaxe contida”, o presentimento de que algo non vai como debería. A autora vai regando a novela de pequenas cuestións que nos conducen a feitos contemporáneos ao seu proceso de escrita. Aparella protagonista vai intimando e nas súas conversas e confesións van xurdindo temas como: a precariedade, o egocentrismo, o consumismo, a cobiza, a competitividade, as xornadas laborais sen fin, o medo, a impotencia, a desesperación, o fastío, a soidade, a incomunicación, o suicidio... Temas que cobran vida e retornan como praga contaxiosa e multitude monstruosa. Os corpos zombis evidencian aquilo que foi ocultado. O deterioro do zombi é simbólico, é o remedo dunha degradación invisible.

vehicles for expression of the ever-accelerating viral nature of global capitalism. This essay explores how in these texts infection and capitalism exist in a dialectical relationship: the success of the free market can be measured by the scope of its figuratively infectious spread; that spread produces an increasingly integrated world; and that integration produces a means for the acceleration of literal infection, which in turn brings about a crisis in capitalism. (Boluk and lenz 2001: 127)

Porén, os zombis de Ríos non están mortos, son xente que esta a morrer descabezada por unha miñoca. Se ben, aínda así, compren con todas as características que vimos sinalando. A autora flutúa unha vez máis entre xéneros, pois ao poñer en evidencia a natureza humana duns personaxes que previamente xeraran dúbidas, recua dende o fantástico cara o estraño.

En principio Andre e Morgan foxen do que entenden como unha ameaza as súas vidas, o ‘outro’ do que hai que defenderse, pois “los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imaginaciones occidentales” (Haraway 1995: 308). Estes seres que van atopando resúltanlles repulsivos, pero non só

⁹ O garda sentira, uns minutos antes, unha sorte de picadura.

polos buracos nos seus rostros. Como sinalou Julia Kristeva a construción simbólica do abxecto non ten tanto que ver coa idea do desagradable, como con todo aquilo que “disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules” (Kristeva 1980: 4). Os monstros dos que foxen son un poder incontrolable que se sae das normas establecidas. Porén, a capacidade para sobreporse a situación dunha nai que tenta poñer a salvo a súa pequena filla evidenciará que non existe tal ‘outro’. A muller, que está comezando a ser comesta pola encima, achégase de vagar a parella protagonista para convencelos de que leven con eles a meniña, que non ten síntomas:

Por detrás da rocha aparece, sen grandes espaventos, unha muller miúda que leva da man unha rapaza pequena. É consciente de que nos asusta, así que se detén a unha distancia prudencial.

Míranos como se nos estivese examinando. —Por favor...

—Sentímolo, pero non podemos axudala. Non sabemos como—explícolle, tentando que non se aproxime cara nós—. De verdade que o sentimos. (101-102)

A partir deste momento, os protagonistas irán descubrindo que son as propias normas sociais as causantes da traxedia. Coa progresiva precarización da vida, deixa de haber un ‘outro’ porque as liñas que nos separan esvaece. O monstro humanízase e xurde a empatía para que poidamos ver as nosas propias deformidades no espello, a nosa propia alienación.

Ríos devólvenos entón ao relato de ciencia ficción e a unha distopía que remata por ser apocalíptica. Aínda así, os ‘zombis’ da súa narración son a “metonimia de la desesperanza desatada por la traición” (Montes 2017: 108), pola creación dunha sociedade selectiva, na que reinan as desigualdades e a política de libre mercado que permite comprar corpos de produción, mentres os gobernos se limitan a administrar ás “poblaciones, manteniendo y controlando los cuerpos y los individuos, decidiendo, en fin, quiénes deben vivir y quiénes deben morir o no cuentan como vida humana” (Balza, 2013: 35). É irónico e simbólico que os protagonistas tenten chegar a DX buscando un lugar seguro, para logo comprender que a empresa onde traballan é a causa real de todos os males e Morgan, como científico, non está exento de culpa. É en particular este personaxe, sometido a biopolítica de DX, o que nos

permite ler a violencia, o control e a alienación a que nos somete a sociedade contemporánea.

Finalmente, cabe sinalar que o zombi tamén acostuma a empregarse como metáfora desestabilizadora da dicotomía de xénero, pois “es un sujeto no esencializado, híbrido, que da cabida a múltiples diferencias que lo constituyen”, debido a que se inscribe baixo os mesmos parámetro que ciborg de Haraway (1995): a potencialidade subversiva do ser-híbrido. Porén, os zombis de Ríos teñen xénero porque deixan de ser monstro para mostrarse literalmente como humanidade aniquilada polo capitalismo. Non obstante, a autora si vai cuestionar en *DX* o modelo hexemónico dos corpos, só que o fará desde a construción e deconstrución dos personaxes protagonistas, como veremos no seguinte apartado.

3. Erotismo e sensualidade. Corpos alosexuais. Amores diversos

Como xa vimos, *DX* presentáenos como un relato de ciencia ficción, aínda que se deslice de subxénero en subxénero e siga a estrutura narrativa dun conto fantástico. Porén, segundo afondamos no relato, dámonos conta de que o realmente importante é como move a reflexión a través da deconstrución dos protagonistas, Morgan e Andre, e das impresións, sensacións e sentimentos despregados a cada novo paso que dá a historia. Esta novela rescata a idea de que a experiencia e a subxectividade son ferramentas que nos permiten abordar a realidade compartida. O proceso que a parella vive ao construír a súa intimidade non é senón un debullar constante do mundo que os rodea e do pequeno mundo de DX; como espello do capitalismo global. Dito doutro xeito, Ríos volta sobre o lema feminista ‘o persoal e político’ e, cunha perspectiva moi na liña das relecturas feministas do ‘xiro afectivo’, empurra ao lector a meditar sobre como as emocións impactan en como construímos o espazo social e, a súa vez en como o espazo social nos constrúe a nós. Unha pescuda que inevitablemente nós conduce a repensar o lugar que estas ocupan no capitalismo (Ahmed 2015). Así, por exemplo, no capitalismo global, o pracer é un mandato que impulsa ao consumo de produtos creados para seducir os nosos sentidos (Ahmed 2015: 250). Seguindo este mandato Morgan aspira a estudar unha carreira, ter un bo soldo, un bo coche, un apartamento de luxo... Porén, estes praceres son entendidos como un incentivo como “una “válvula de escape apropiada” para los cuerpos que están ocupados siendo productivos [...] no

se trata solo de tener placer como recompensa, sino también de tener el tipo correcto de placer” (Ahmed 2015: 250). No microcosmos que é DX, as confidencias que a parella se fai en seguida revelan como eses obxectos acadados por Morgan, lonxe de proporcionarlle felicidade, constitúen unha fonte de angustia, porque eses obxectivos vitais están amarrados aos obxectivos económicos e a falta de ética da empresa que llos posibilitou: “miro ao meu redor e conseguín todo o que quería: un bo traballo, unha casa fantástica..., e, aínda así, hai días nos que sinto que o meu mundo é unha prisión sen cadeas” (Ríos 2018: 35). Morgan vive nun edificio que é da empresa, e débelle a esta os xuros dos seus estudo e da vivenda. Abandonar DX conduciríao directamente a ruína. Ademais, as confesións de Morgan tamén evidencian que as emocións si son importantes, ao contrario do que aprendemos do pensamento binario. O problema radica no feito de que os sentimentos poden poñer en dúbida o sistema. Por isto Andre resulta absurdamente emocional para o dono de DX, que non comprende a súa teima por marchar da empresa, un acto que considera falta de “buen juicio” (Ahmed 2015: 258). Todo isto, xunto coa depresión que sofre Andre como consecuencia dun profundo trauma, estigmatiza a este personaxe cos mesmos parámetros que a tópica patoloxización das mulleres como seres emocionais e contrarios á razón (258).

Por outra banda, Ríos tamén confronta ao lector coas expectativas que determinadas situacións nos provocan porque van ligadas á imaxe que o capitalismo nós debuxou da sexualidade. No comezo da narración, o escenario e o argumento semellan tirados dunha película porno ou dunha agresión sexual: altas horas da noite, una oficina solitaria, un oficinista que se fixa nos movementos da muller da limpeza e que ademais a fai sentir insegura porque a sobresa polas costas... Porén, contra todo prognóstico o primeiro que atopamos é empatía: “Recoñezoo. A min pasaríame o mesmo se alguén se achega a min por tras á beira da medianoite. E xa nin che conto se estou escoitando música cos cascos” (Ríos 2018: 9). Escenario e situación sorprenden, non cadrán no que a sociedade ten interiorizado para un rápido encontro sexual que, finalmente, non é nin fugaz, nin agresivo, nin violento. Ademais, non sabemos se a persoa que se encarga da limpeza é muller ou home, só temos dous corpos indefinidos.

DX foi a primeira novela galega na que os protagonistas non se inscribían nun xénero.

Unha estratexia a que María Reimóndez viría a unirse uns anos máis tarde, aínda que con estilo propio. Na narración de Ríos non atopamos ningunha referencia ao xénero nin as preferencias sexuais, mais aló do feito de ser alosexuais. Os nomes son ambivalentes:

[...] van dar as uvas. E deron, si. Chegaron as doce badaladas e nós arriscamos a mala sorte do ano enteiro. Non tomamos nin unha naquel cuarto da limpeza, ao que cheguei seguindo as rodas silenciosas do carriño e as súas nádegas polo corredor. Aquel camiñar incendiou todos os meus poros.[...] Os seus ollos marcaron unha distancia curta entre nós. A necesaria para que as súas xemias puidesen percorrer a miña pel até as coxas. A roupa interior nos pés. Os seus dedos na miña entreperna. A provocación e o clímax ten nome de André. A boca percorrendo o camiño da éxtase. A lingua incitando os nervios até desfalecer o mesmísimo sistema límbico. O pracer en estado puro. E o orgasmo chega sen avisar, sen poder contelo nin retelo. (Ríos 2018: 16)

Unha vez máis, é o lector o que escolle; pode imaxinar á parella ao seu gusto. O relato fai evidente que o xénero non importa, é algo aprendido, é unha construción social e o mesmo acontece cos órganos sexuais. Ríos exemplifica co seu relato as teorías de Preciado:

Los hombres y las mujeres son construcciones metonímicas del sistema heterosexual de producción y de reproducción que autoriza el sometimiento de las mujeres como fuerza de trabajo sexual y como medio de reproducción. Esta explotación es estructural, y los beneficios sexuales, que los hombres y las mujeres heterosexuales extraen de ella, obligan a reducir la superficie erótica a los órganos sexuales reproductivos y a privilegiar el pene como único centro mecánico de producción del impulso sexual. (2002: 22)

A autora elabora coidadosamente a descrición dos encontros sexuais, que son moi sensuais. Ambos corpos son eróxicos en todos e cada un dos seus poros, pois considerar certas partes do corpo como non aptas para conseguir a excitación é un xeito de naturalizar as prácticas que a sociedade fixou como sexuais e adecuadas porque: “la arquitectura corporal es política” (Preciado 2002: 73). Aínda máis, sobre todo, son os xogos sexuais, as miradas e a complicidade as que aumentan o desexo.

e partillamos un xeo entre os dentes. Un instante. Un suspiro é o que aguanta sen derreterse ante a calor que nos vaporiza nesta apatencia sexual con sabor a bitter. Como unha lamprea, baixo até o pescozo, onde nun punto preto das

orellas mentres as mans mergullan por baixo da roupa sen tocar a pel. (Ríos 2018: 41)

Evidentemente a construción dos personaxes, que por riba empregan unha linguaxe directa, clara, incluso poderíamos dicir que moderna, están construídos para conectar co público adolescente e conducilo a un contra discurso sexual que enfrente a imaxe que adquiren do sexo desde unha máis que accesible pornografía. Ríos rompe coa naturalización da muller como a ‘outra’ sometida e coa centralidade do pene nas relacións sexuais. De aí tamén o fincapé que fai en mostrarnos unha relación sexual que é evidentemente consensuada

A luxuria devórame. Só quero o seu corpo, o noso pracer, os nosos desexos mesturados até o clímax, prolongado até o infindo. Pero non así, a todo correr, ou de calquera maneira. Detéño-me sen querer parar —André, segue en pé o que me dixeches antes?

—O que?

—O de meterte na cama comigo? (Ríos 2018: 41-42)

A escolla das palabras nestes diálogos non é gratuíta. Consentir implica permitir que outro se apodere do teu corpo. A escolla do plural na descrición do encontro sexual é premeditada “o gozo dos nosos sexos. E, entón, fundímonos, sen remedio, nun único corpo” (Ríos 2018: 43). Porén, o feito de que os personaxes estean cortados a medida dun público mozo non resta interese para o lector adulto. Ríos consegue saír totalmente dos estereotipos sexuais e da violencia e agresividade da pornografía para centrarnos no que é realmente a sexualidade: pracer e conexión. É esa intimidade a que fai posible que os protagonistas teñan sexo durante horas: “non lembro a que altura do amenecer adormecemos. Nin sequera recordo cando comecei a sentir o bangover entre as pernas” (Ríos 2018: 43).

O feito de que os personaxes teñan relacións sexuais, pero non se faga una descrición xenital dicotómica, non afecta a narración porque a “diferencia de género y de sexo, producto del contrato social heterocentrado, cuyas performatividades normativas han sido inscritas en los cuerpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2001)” (Preciado 2002: 18) son un invento e unha tecnoloxía. É o fin da Naturaza como orde que posibilita o poder e o sometemento duns corpos baixo outros.

Eli Riós parece seguir punto por punto o marco do contrato contra-sexual de Preciado,

pois sen marcas de xénero en *DX* tamén desaparecen os roles os “cuerpos se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres, sino como cuerpos parlantes, y reconocen a los otros como cuerpos parlantes (2002:18). Morgan e Andre son só dúas persoas axudándose, tentando sobrevivir, desenvolvendo empatía mutua e facendo sacrificios polo outro e por terceiros – en particular cando aparece en escena a pequena Lis. A autora rompe cos roles típicos do *survival horror*. Nesta historia non hai heroes que salven a mulleres en apuros, senón dúas persoas que se necesitan para saír adiante.

—Pois nada... Xa me fodiches o acto heroico do día, chancea, respirando de alivio e apartando dos pos que están estrados polo chan—.Eu que quería que me puxesen unha placa desas conmemorativas nesta praza e vas ti...

—Que sexa a última vez que fas unha asneiras Morgan tenta conter o enfado sen conseguilo. Se chegamos até aquí tamén continuaremos en equipo. (Ríos 2018: 97)

Ademais, o encontro sexual da parella protagonista resulta moi simbólico porque ao marchar antes da festa de Nadal de *DX*, foxen sen sabelo da tecnoloxía que permite a David Xistral exercer un control biopolítico de cada membro da empresa.

Las tecnologías del sexo y del género no existen aisladamente o de manera específica, sin formar parte de una biopolítica más amplia, 83 Por un lado, con la reducción y la demonización de las tecnologías del sexo, el cuerpo de las mujeres se presenta como puramente natural, y el poder dominador de los hombres, transformado en técnicas de control y de posesión, se ejerce sobre lo que sería la capacidad más esencial de las mujeres: la reproducción. Esta se describe como una capacidad natural del cuerpo de las mujeres, la materia cruda sobre la que va a desplegarse el poder tecnológico. En este discurso, la mujer es la naturaleza y el hombre es la tecnología. (Preciado 2002: 122)

Un control que neste caso se eleva ao seu máximo expoñente, pois xa non é que *DX* colleccione persoas, senón que colecciona mortos sen cabeza.

4. Conclusións. Un futuro que aínda pode ser utópico.

Por unha banda, *DX* preséntasenos como un texto caleidoscópico con moi distintas e pluralecturas, aínda que as imaxes reflexadas nos espellos, ao xuntarse, se poidan resumir

nunha única idea e nun berro de esperanza: camiñamos cara un liberalismo e un consumismo atroz que nos pode levar a destrución. Combátamolo antes de que sexa tarde.

Por outra banda, a novela é tamén un xogo híbrido de estilos, pois mestura con gran habilidade o marco realista con elementos do estraño, o fantástico, o *survival horror* e a ciencia ficción, para agasallarnos capítulos intensos e de gran habilidade simbólica. A autora é moi destra á hora de escribir unha historia de ciencia ficción que non parece ciencia ficción, pois lévanos a unha situación surrealista, pero que ben podería ter acontecido. O relato incide nesa parte máis increíble, pero cos alicerces no mundo que pisamos.

En definitiva, *DX* é un retrato antropolóxico e unha crítica social intensa que nos fala do terror cotián que xa estamos vivindo. Son numerosísimos os temas que van aparecendo ao longo do relato. Ríos fálanos das investigacións científicas salvaxes, case sempre apegadas a intereses económicos, e das ansias de poder que deixan a xente despoxada de todo. A novela trata da loucura, da ambición desmedida e da submisión a un sistema baseado nos cartos que é quen de aniquilar a individualidade das persoas en beneficio dos intereses duns poucos. A ciencia está ao servizo da economía. Por iso *DX* abandona a experimentación con fins médicos do Demodex para centrarse nos produtos de estética. Priman os beneficios e os empregados non teñen xeito de influír ou queixarse pola situación. Son corpos mercados, propiedade da empresa. A liberdade individual é só aparente. As súas vidas están hipotecadas polo empresa que pagou os seus estudos e lles permitiu chegar a un elevado nivel de vida que esvaecerá se tentan marchar. Neste sentido é moi significativo como “Andre remeda a Morgan presentándose como —Andre, Andre Xistral, do Departamento de Limpeza Biomédica de *DX*” (Ríos 2018: *3), unha chanza que

vai cargada de sorna: dende cando a identidade dun individuo está unida ao posto de traballo que ten nunha empresa? Un tópico que tamén aparecerá en novelas posteriores como a xa mencionada *Cobiza* de María Reimondez: “Este era outro dos recursos retóricos de Life-Corps, facer pensar que unha tiña a liberdade de facer propostas, de traballar. Liberdade baixo vixilancia permanente, unicamente para os fins lucrativos da empresa”.

A perda da identidade é unha cuestión reiterada. Por exemplo, non é casual que os títulos das multinacionais, tanto na novela de Reimondez como na de Eli Ríos remitan ao ámbito anglosaxón. Ademais, en *DX* o nome da empresa é tamén o título do libro, as siglas para Demodex e a versión anglizada do nome do dono da empresa, David Xistral¹⁰. Hai en todos estes detalles unha clara proclama contra a perda de identidade individual e colectiva, así como unha chamada de atención para as xeracións máis novas que, ao introducir calcos do inglés na súa linguaxe habitual, están asumindo o valor de lingua hexemónica que o mercado mundial lle dá ao inglés. Neste mesmo sentido, tamén o escenario escollido para a novela se revela unha boa metáfora de destrución do rural e tradicional que está a morrer baixo o poder supremacista das corporacións.

Ao carón destes temas e vinculado a eles, érguese tamén con forza a dicotomía entre amor e sexo, a vindicación do erotismo e a sensualidade, as relacións consensuadas fronte ao concepto de consentimento e o rexeitamento da heteronormatividade e a violencia difundida masivamente desde a pornografía. Ríos defende a diversidade sexual e a necesidade de deconstruímos e esquecer as categorías de xénero e as sexuais. Unha perspectiva moi na liña do *Manifiesto contrasexual* de Preciado.

En definitiva, a novela de Eli Ríos é unha proposta literaria ben arriscada, que move á reflexión e convida á acción.

5. Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara (2015): *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género.
- Balza, Isabel. (2013): “Tras los monstruos de la biopolítica”, *Dilemata* 5 (12), pp. 27-46.
- Barceló, Elia (2009): “Reflexiones acerca de la elección del narrador en los textos fantásticos: estrategias y efectos”, en T. López Pellisa e F. Ángel (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 18-39.

¹⁰ Téñase en conta que Xistral é un apelido de forte raizame e o topónimo dun punto emblemático de Galicia; un macizo montañoso ao norte da provincia de Lugo.

- Braidotti, Rosi (2015): *Lo Posthumano*. Barcelona: Gedisa editorial.
- Ceballos Viro, Álvaro (2009): “El viaje a la luna de Juan Pérez Zúñiga: seis días fuera del mundo”, en T. López Pellisa e F. Ángel (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 379-391.
- Boluk, Stephanie e Wylie Lenz (2010): “Infection, media and capitalism: From early modern plagues to postmodern zombies”, *Journal for Early Modern Cultural Studies* 10 (2), pp. 126-147.
- Butler, Judith (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires / Barcelona / México: Paidós.
- Clough, Patricia (2008): “The Affective Turn: political economy, biomedicine and bodies”, en *Theory, Culture and Society* 25 (1), pp. 1-22.
- Dieste, Rafael (2008): *Dos archivos do trasno*. Vigo: Galaxia.
- Duncombe, Stephen (2012): “Introduction”, en T. More (ed.), *Open Utopia*. Wivenhoe / Nueva York / Port Watson: Minor Compositions, pp. IX-LXV.
- Foucault, Michel (2002): *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Garrido González, Ana e Katarzyna Moszczyńska-Dürst (2022): “Feminismo posthumanista: parias, transfugas, advenedizos y rebeldes en las obras de ciencia ficción de tres autoras gallegas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 10 (1), pp. 69-90.
- Halberstam, Jack (2018): *Trans*. Una guía rápida y peculiar de la viabilidad de género*. Barcelona / Madrid: Egales editorial.
- Haraway, Donna (2019): *Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre Naturaleza, Ciencias y Otros inadaptables*. Barcelona: Holobionte Ediciones.
- (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Jáuregui Ezquibela, Iñigo (2014): “La distopía zombi síntoma, representación y espectáculo”, en O. Fernández Guerrero e A. Milagro Pinto (eds.), *¿El fin de la razón?: I Jornada de Filosofía SOFIRA*. Logroño: Universidad de La Rioja, pp. 129-148.
- Kristeva, Julia (1980): *Powers of horror: an essay on abjection*. New York: Columbia Univ. Press.
- Martín López, Lola (2009): “Radiografía del fantasma: orígenes de la ciencia ficción y el cuento fantástico en argentina”, en T. López Pellisa e F. Ángel (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 242-255.
- Montes, Alicia (2017): *De los cuerpos travestis a los cuerpos zombis. La carne como figura de la historia*. Buenos Aires / Los Angeles: Argus-a / Artes y Humanidades, Arts and Humanities.
- Moreno, Fernando Ángel (2010): *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- Pietrak, Mariola (2021): “Transcorporalidad en la narrativa zombi. El caso de *Venganza de Gemma Herrero Virto 452° F*”, *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 24 (ejemplar dedicado a: *Ciencia ficción, género y exclusión*), pp. 16-28.
- Preciado, Paul B. (2002): *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Opera prima.
- Ríos, Eli (2018): *DX*. Santiago de Compostela: Urco.
- Roas, David (ed.) (2017): *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid: Iberoamericana.
- (2009): “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”, en T. López Pellisa e F. Ángel (eds.), *Ensayos sobre literatura fantástica y ciencia ficción*. Madrid: Universidad Carlos III, pp. 94-120.
- Rodríguez, Adriana Azucena (2017): “El personaje y lo sobrenatural en lo fantástico y géneros cercanos”, *Tenso Diagonal* 4, pp. 96-105.