

MIEDO Y ODIO EN LA GLOBALIZACIÓN

¿Realmente el autor de *Neuromancer* [*Neuromante*] ha «cambiado de estilo»? ¿Ha «dejado» incluso de escribir ciencia ficción, tal como lo plantean algunos críticos chapados a la antigua, pensando que le están haciendo un cumplido? Por el contrario, a lo mejor se está acercando al «ciberpunk» al que con frecuencia se le asocia, pero que parece desarrollarse más característicamente en la obra de su colaborador ocasional Bruce Sterling. En cualquier caso, el aparato figurativo de la ciencia ficción, al haber atravesado innumerables generaciones de desarrollo tecnológico y de mutación casi vírica desde el comienzo del movimiento, está devolviendo más información fiable sobre el mundo contemporáneo de lo que pueda hacerlo un realismo agotado (o siquiera un movimiento moderno agotado).

William Gibson, autor ahora de *Pattern Recognition* [*Reconocimiento de formas*], sin duda alguna ha ilustrado con mayor frecuencia esa otra invención, el «ciberespacio» y su red interna de comunicación e información global, que el mundo de los objetos de la mercificación tardía por el cual avanza a tientas y con cautela su última novela¹. Claro que Sterling homenajeaba a los *hackers*, piratas heroicos del ciberespacio, pero sin la intensidad trágica de Gibson, que los retrataba como las figuras excéntricas y marginales de las nuevas fronteras por venir. La precipitación y el entusiasmo de sus libros, tan ajenos al más sereno Gibson, siempre me han parecido proceder tanto de la empresarialidad global y de la excitación por el dinero por ganar como de la paranoia.

Pero esa excitación también expresa la verdad de la globalización emergente, y Sterling se merece aquí más que un mero párrafo o paréntesis. Sus novelas resultan con frecuencia episódicas, pero historias como las que se recogen en *A Good Old-fashioned Future* [*Un buen futuro anticuado*] constituyen auténticos artefactos de la posmodernidad y pequeñas obras maestras por derecho propio, que ofrecen una gira de Cook² por las nuevas estaciones de paso glo-

¹ William GIBSON, *Pattern Recognition*, Nueva York, Putnam, 2003.

² El autor hace aquí referencia a la compañía de viajes Thomas Cook, fundada por el inglés del mismo nombre a mediados del siglo XIX y que se convertiría en una auténtica industria turística y de viajes en el siglo XX [N. de la T.].

bales y por las ácidas disonancias entre los pintorescos viajeros y las ciudades futuras en las que repentinamente se encuentran. Tokio, desde luego (¡Tokio ahora y siempre!), donde un fiscal federal japo-estadounidense de Providence, Rhode Island, se ve envuelto en una conspiración tejida a través de gatos de cerámica; pero también la California de inventores inadaptados, donde un nuevo proceso de fabricación de medusas artificiales (y aéreas) amenaza con convertir todo el petróleo que queda en el suelo de Tejas en gran cantidad de *Urschleim* [secreción primordial] sin valor alguno. Finlandia ofrece a continuación, como era de esperar, un terreno fértil para encuentros entre terroristas estilo década de 1960 y la antigua KGB, junto con jóvenes econacionalistas implacables, espías industriales veteranos y un viejo escritor finés de libros para niños sumamente popular en Japón³.

Entretanto, actores de Bollywood que huyen del sistema fiscal indio tienen la suerte de dar con la fosa común más grande de la historia, en Bolton, en una Inglaterra diezmada por la peste y que ya sólo vale para rodar películas baratas en exteriores; mientras, en Alemania, en Düsseldorf, se investiga la nueva institución del *Wende* [cambio], en la cual –observada por un vendedor de «SPEX»⁴ de Chattanooga (Tennessee)– todos los movimientos colectivos destructivos de la época, desde los *boogligans* hasta las mayorías morales antimodernas, coinciden periódicamente en una «turbulencia» ritual. De hecho, Chattanooga, con la megaestructura futura calcinada de su centro urbano convertida en un nido de ratas okupa, sirve de escenario para un encuentro más complejo y característico: entre un reparador de bicicletas desexuado (nuevos movimientos de género han proliferado en este futuro, entre los que se encuentra el de Deliberación Sexual, que erradica artificialmente el impulso sexual) y la policía privada de un hombre fuerte del Congreso, durante mucho tiempo al servicio de esta institución y ahora ya senil, cuya sustitución artificial de identidad (el llamado *mook*) corre el riesgo de desvelarse a causa de un paquete no deseado en el correo. Por último, la ciencia ficción clásica vuelve con el descubrimiento en un desierto de Asia Central, de manos de cazarrecompensas del siglo XXI, de una enorme caverna subterránea artificial, en la que la Zona (la última forma futura de la antigua Esfera de Coprosperidad del este asiático, ahora dirigida por China) ha alojado a tres comunidades humanas de escala mundial a modo de experimento para evaluar la viabilidad de los vuelos espaciales de 400 años de duración. He mencionado sólo de pasada parte de la disparatada tecnología de ciencia ficción que se da por sentada en estos cuentos: son más significativas las prioridades del ciberpunk global, donde la especulación y la fantasía tecnológicas al viejo estilo de Toffler pasan a segundo término, dando paso a una vocación literaria, más original desde un punto de vista histórico, por cartografiar el nuevo Imaginario geopolítico.

³ Bruce STERLING, *A Good Old-fashioned Future*, Nueva York, 1999.

⁴ Organismo independiente especializado en evaluaciones de software que constituye a su vez una división del META Group [N. de la T.].

Sismógrafos en rústica

Éste es el motivo por el cual semejante turismo global característico de Hunter Thompson tiene un verdadero valor epistemológico: el ciberpunk constituye una especie de experimento de laboratorio en el que se registran el espectro lumínico y los anchos de banda geográfico-culturales del nuevo sistema. Se trata de una literatura de los estereotipos lanzados por un sistema en plena expansión, que, al igual que la explosión de una nova, envía varias señales y signos desconocidos de comunidades nacientes y de nuevas etnias artificialmente diferenciadas. Los estereotipos constituyen el vehículo fundamental a través del cual nos relacionamos con otras colectividades; nadie ha hecho nunca frente a otra agrupación sin su mediación. Son caricaturas alegóricas que ya no expresan el desprecio racista del viejo imperialismo y que con frecuencia pueden funcionar (tal como observa Žižek respecto a las bromas étnicas populares en la antigua Yugoslavia) como formas cariñosas de inclusión y de solidaridad.

De hecho, un examen de esta literatura proporciona ya un primer inventario rudimentario del nuevo sistema mundial: en primer lugar, el gran papel de Japón –patente en las evocaciones de Gibson, a lo largo de toda su obra, hasta la propia *Pattern Recognition*– como combinación semiótica amonestadora de la ciencia-y-tecnología primermundista con la explosión demográfica propiamente tercermundista. A continuación Rusia, que aparece, también ahora, acechante y amenazadora, pero sobre todo bajo la forma de sus distintas mafias (de todas las ex repúblicas), que nos recuerdan la anarquía y la violenta criminalidad, así como las redes conspirativas y los futuros sin trabajo, que se esconden justo debajo de la superficie del capitalismo. El examen también proporciona un drama más contemporáneo, el del deterioro vertiginoso de un país que había llegado a estar ya en pie de igualdad con el Primer Mundo. La ambigüedad de las imágenes de Europa –una especie de elegante museo o de patio de recreo turístico que al mismo tiempo constituye un callejón sin salida evolutivo y económico– resulta instructiva; y la ausencia del islam es un alivio bienvenido, en un momento en el que constituye una realidad, y no cultura o literatura, que actúa en función de ese estereotipo particular.

Este nuevo material geopolítico marca una importante diferencia histórica entre estas novelas de aventuras comerciales y el periodismo gonzo igualmente cínico de un periodo anterior; de hecho, merecería realmente la pena explorar más a fondo las afinidades y diferencias entre los productos culturales de las décadas de 1960 y 1970 y los de las décadas de 1990 y 2000. Idéntica significación tiene el hecho de que estos protagonistas –con lo ocupados que están en localizar productos inusitados, proteger nuevos inventos secretos, engañar a rivales y comerciar con los nativos– no necesiten en especial el estímulo de drogas (todavía una presencia preponderante, cabría decir incluso metafísica, en una expresión histórica mundial tan reciente como *Infinite Jest* [*La broma infinita*], escrita por David Foster Wallace en 1996).

Imaginario eBay

Pero el mejor modo de medir la nueva literatura con respecto a algún tipo de continuo temporal es precisamente a través de su estilo; y aquí puede que volvamos al fin a la peculiaridad de *Pattern Recognition*, donde este estilo ha alcanzado una especie de perfección clásica. Lo definiré como una especie de escritura lanza-nombres⁵ hiperbolizada, y la descripción de la ropa elegida por la protagonista (Cayce Pollard) para su primer día en Londres constituye un indicador fidedigno de lo que digo:

Una camiseta Fruit limpia, su MA-1⁶ negra de Buzz Rickson, una falda negra sin marca del mercadillo benéfico de Tulsa, los leotardos negros que había llevado para Pilatos y unos zapatos negros de colegiala Harajuku. Su bolso-analógico es una funda de laminado negro de Alemania oriental, adquirido en eBay –sí no un verdadero ejemplar Stasi, por lo menos muy parecido.

No tengo ni idea de si estos artículos existen en realidad, pero sin duda alguna eBay es la palabra precisa para nuestro inconsciente colectivo actual y está claro que las referencias «funcionan», se sepa o no si el producto es real o lo ha inventado Gibson. Lo que también está claro es que los nombres que se lanzan son nombres de marcas, cuya propia dinámica comunica tanto la obsolescencia instantánea como la procedencia global y el neoxotismo del mercado mundial hoy en día en tiempo y espacio.

Otra cuestión es que, poco a poco, en el presente universo, todo va recibiendo lentamente un nombre; este fenómeno tampoco tiene nada que ver con los antiguos universales aristotélicos en los que la idea de una silla subsume todas sus manifestaciones individuales. Aquí la «silla de respaldo alto de la estación de trabajo» constituye casi un género distinto al del asiento del BA 747 «que le hace pensar en una pequeña barca, en un *coracle*⁷ de Mexcel y laminado con acabado en teca». Pero también hay sillas de ejercicio, llamadas o denominadas «reformadoras»: «una pieza muy larga, muy baja, ligeramente inquietante y con aspecto weimariano, de mobiliario con resortes», que se puede traducir a su vez a otro lenguaje, en el que se convierte en «una falsa interpretación del estilo japonés clásico en madera lacada en negro, tapizada con algo que parece piel de tiburón». Cada uno de estos artículos está de camino hacia el destino final de un nombre propio, pero no del tipo con el que estamos familiarizados cuando hablamos de una «silla Mies» o de una «silla Barcelona». Lo que está en juego no es el origen, sino la imagen nombrada, de modo

⁵ *Name-dropping* en el original: hábito de mencionar con familiaridad nombres conocidos con objeto de fanfarronear [N. de la T.].

⁶ Chaqueta de aviación media [N. de la T.].

⁷ El *coracle* es una pequeña embarcación, en ocasiones circular, pero más frecuentemente rectangular, con las esquinas redondeadas, de mimbre y piel de animal (más tarde, la piel se sustituiría por brea o algún otro material resistente al agua). La utilizaban para el transporte fluvial y costero los antiguos bretones y todavía hoy la emplean algunos pescadores en los ríos y lagos de Gales e Irlanda [N. de la T.].

que una «silla eléctrica Andy Warhol» podría constituir una referencia más adecuada.

En este nominalismo posmoderno, sin embargo, el nombre debe expresar también lo nuevo, y la moda: lo que está pasado, anticuado, sólo sirve de indicador cultural: «taburetes cromados vacíos de ese tipo giratorio de los bares de bebidas no alcohólicas, pero muy bajos, enfrente de una barra igualmente baja», donde lo «bajo», lo «muy bajo» connota Japón. Y, en Moscú, la mesa «rodeada por dos enormes butacas vacías de respaldo orejero» no representa sino atraso. Probablemente esto explica que el capítulo ruso de Gibson sea menos interesante: introduce una mentalidad residual propia de la Guerra Fría en este espacio creado, «como si todo estuviera diseñado por alguien que hubiera estado mirando un cuadro de una habitación de hotel occidental de la década de 1980, pero sin haber visto nunca siquiera un ejemplo del original». El actual arte-nostalgia soviético y centroeuropeo (*Ostalgie* en alemán) resulta mucho más vibrante y apasionante que esto, al considerar un universo alternativo en el que se ha inventado desde cero una serie completa de artículos industriales producidos en masa, desde retretes hasta cristales, desde alcachofas de ducha hasta automóviles, absolutamente diferentes del inventario occidental realmente existente. Es como si los aztecas hubieran vencido a Cortés y sobrevivido para inventar sus propias radio y televisión, vehículos eléctricos, géneros cinematográficos y cultura popular aztecas.

De cualquier modo, la premisa aquí es que Rusia no tiene nada nuevo que ofrecernos en este campo (la estética de Sterling brinda muchas más oportunidades de apreciar lo genuinamente nuevo, lo innovador desde el punto de vista histórico mundial, en el arte-nostalgia del Este); y la conclusión que hay que extraer es que la escritura lanza-nombres [*name-dropping*] tiene también que ver con el conocimiento y con una familiaridad enciclopédica con las modas del espacio mundial a medida que éstas vuelven a afluir a las *boutiques* y mercadillos de Occidente. Lo que he llamado estilo lanza-nombres [*name-dropping*] debe comprenderse, por consiguiente, como un estilo exclusivista: los nombres de marca funcionan como un guiño de familiaridad para el lector enterado. Incluso el cinismo (tomando la palabra en el sentido que le da Sloterdijk y no en su interpretación posWatergate) constituye un alegre distintivo de adhesión grupal, la risa disimulada, una forma de risa franca y el *status* de clase, una cuestión de saberse la partitura más que de tener dinero y poder. El estilo exclusivista fue, creo, invención –o, mejor aún, descubrimiento– de Thomas Pynchon, ya en *V* (1963), aunque Ian Fleming se merezca aquí una mención («Gracias, comandante Bond», murmura Cayce, mientras pega un pelo entre el marco y la puerta exterior del apartamento). Pero al igual que ya no necesitamos drogas, tampoco necesitamos entonces los componentes esenciales de paranoia y conspiración de Pynchon para envolverlo todo para nosotros, puesto que el capitalismo global está ahí para hacerlo de manera más eficaz; o eso nos dicen.

¿El nacimiento de una estética?

Sin embargo, *The Crying of Lot 49* [La subasta del lote 49] sigue siendo un paradigma fundamental y, como sucede con Hunter Thompson, las diferencias resultan realmente instructivas desde un punto de vista histórico. Los *posthorns* y otros grafitis reveladores han sido sustituidos aquí por algo parecido a una «obra de arte»: los indicios apuntan no a alguna realidad inimaginable en el mundo social, sino a una estética (hasta ahora) inimaginable. Se trata de una película no identificada de cierto tipo que ha llegado a conocerse, entre los iniciados, como «el metraje» y que aparece en fotogramas y pequeñas secuencias en los lugares más inverosímiles (vallas publicitarias, anuncios de televisión, revistas, internet), en «ciento treinta y cuatro fragmentos previamente descubiertos [...] montados, descompuestos y ensamblados de nuevo sin cesar por ejércitos enteros de los más fanáticos investigadores». A decir verdad, se ha formado, como cabría esperar, todo un nuevo grupo de iniciados en torno a los misterios del metraje; estamos experimentando, observa uno de los personajes de la novela, el «nacimiento de una nueva subcultura». Ha nacido una hermandad mundial, consagrada a este nuevo objeto y que intercambia y sostiene apasionadamente teorías contradictorias sobre él. El metraje rehace, pues, *Pattern Recognition*, convirtiéndola en algo parecido a la idea que Bloch tenía de la novela del artista, que lleva en su seno la obra de arte desconocida y no realizada como un agujero negro, como una indeterminación futura que de repente reluce en el presente, como la utopía sublime ausente que de pronto se abre cual agujero de gusano dentro del cotidiano vacío:

Luz y sombra. Los pómulos de los amantes en el preludeo del abrazo.

Cayce se estremece.

Hace tanto ya, y no se les había visto tocarse.

Alrededor de ellos la absoluta negritud se mitiga con la textura. ¿De hormigón? Están vestidos como siempre se han vestido, en la ropa Cayce ha seguido viajando por muchos países, precipitadamente, fascinada por su atemporalidad, algo que conoce y entiende. La dificultad de eso. También en los peinados.

Él podría ser un marino, embarcando en un submarino en 1914, o un músico de jazz, entrando en un club en 1957. Hay una falta de pruebas, una ausencia de indicios estilísticos, que Cayce cree que es absolutamente magistral. Su abrigo negro se tiende a pensar que es de cuero, aunque podría tratarse de mero vinilo, o goma. Tiene una forma peculiar de llevar el cuello hacia arriba.

La chica lleva un abrigo más largo, del mismo negro pero aparentemente de tela, con hombreras que son el tema de cientos de correos. La arquitectura del almohadillado en un abrigo de mujer debería dar épocas posibles, décadas específicas, pero no hay acuerdo al respecto, sólo controversia.

Ella lleva la cabeza descubierta, algo que se ha tomado bien como el signo más inequívoco de que no se trata de una pieza de época, bien como mera indicación de que ella es un alma libre, que no está siquiera limitada por las convenciones más básicas de su tiempo. Su pelo ha sido objeto de un examen similar, pero no se ha llegado a ningún acuerdo definitivo.

El problema, para la formación de un grupo alrededor de este artefacto, como sucede de hecho con todas las formaciones de grupos, radica en la

contradicción entre la universalidad –en este caso, la universalidad del gusto en sentido estricto– y la particularidad de este valor único que nos separa de todos los demás y nos define en nuestra especificidad colectiva. Una secta política (como parece que llamamos ahora a estas cosas) desea a la vez afirmar la importancia universal de su estrategia y de sus objetivos esenciales y, en el mismo preciso instante, guardárselos para ella sola, excluir a los intrusos y a los recién llegados y a todos aquellos que puedan ser sospechosos de compromiso, pasión y fe insuficientes. La mayor angustia de los asiduos del sitio *web* y del área *chat* estriba, simplemente, en que se hará público: que la CNN se acabará enterando de este interesante desarrollo; que el metraje, o la película acabada, la obra de arte identificada y reconstruida, se convertirá, como ellos dicen, en el patrimonio de la humanidad o, en otras palabras, en una mera mercancía más. Al final resulta que este miedo está más que justificado, pero omito los detalles porque odio a la gente que cuenta los finales; salvo para expresar mi contradictoria sensación de que la solución de Pynchon era quizá la mejor, a saber, terminar *Lote 49* en la antesala de la revelación que va a venir, cuando Oedipa está a punto de entrar en la sala de subastas.

Después de todo esto, puede sorprender en cierta medida saber que el metraje no es la cuestión central de esta novela, aunque proporcione el marco narrativo. No obstante, debería haber quedado ya claro que hay una acusada y drástica contradicción entre el estilo, tal y como lo hemos descrito, y el propio metraje, cuya «ausencia de indicios estilísticos» sugiere una auténtica «escritura blanca» barthesiana. De hecho, es más bien esta propia contradicción lo que constituye el tema más profundo de *Pattern Recognition*, que proyecta la anticipación utópica de un arte nuevo basado en la «neutralidad semiótica» y en la supresión sistemática de los nombres, las fechas, las modas y de la propia historia, dentro de un contexto irremediabilmente viciado por todas esas cosas. El estilo lanza-nombres [*name-dropping*], el lenguaje exclusivista de la novela, se deleita, pues, con todo lo que el metraje pretende neutralizar: la obra se convierte en una especie de arena movediza, que nos va succionando cada vez más hacia las profundidades de aquello de lo que luchamos por escapar. No obstante, esto no es meramente una interpretación abstracta, ni siquiera estética; constituye también la realidad existencial de la propia protagonista y la fuente del «don» que informa su profesión.

Bulimia de mercancías

El talento de Cayce Pollard, al encontrarse a medio camino entre la telepatía y la sensibilidad estética anticuada, es de hecho lo que suspende la novela de Gibson entre la ciencia ficción y el realismo y la dota de su extraordinaria resonancia. Por expresarlo de manera sencilla (tal y como ella lo hace), el oficio de Cayce consiste en «cazar tendencias»; o, en otras palabras, en vagar entre las masas de consumidores actuales y futuros, entre las masas juveniles, entre la «Cruzada Infantil» que provoca atascos

en Camden High Street los fines de semana, entre las multitudes torrenciales de Roppongi y Shinjuku, entre las aglomeraciones de todo género de las grandes ciudades de todo el mundo, con el fin de detectar mentalmente las primeras manifestaciones de cualquier cosa susceptible de convertirse en una tendencia o en una nueva moda. De hecho, ha conseguido algunos logros impresionantes, de los cuales mi preferido, que recuerda ligeramente a DeLillo, es la identificación de la primera persona en el mundo que se puso una gorra de béisbol al revés (es un mexicano). Pero estos «futuros» son en gran medida una propuesta comercial y Cayce es algo así como un espía industrial de los tiempos por venir. «Yo busco información sobre diseños. [...] Los fabricantes me utilizan para mantenerse al tanto de la moda callejera»; estas modestas fórmulas son un poco demasiado lacónicas y no expresan con suficiente fuerza la fisicalidad pura de este don, que le permite identificar una «forma» [*pattern*] y a continuación «señalarla con un mercificador».

Sin duda, hay aquí algo del entrenamiento especializado del autentificador de cuadros y del coleccionista de muebles antiguos; pero su siniestra dirección temporal condena a Cayce irredimiblemente, y pese a su traje por sistema negro y sin estilo, a la categoría más amplia de adivinos y agoreros; y, de vez en cuando, la pone en verdadero peligro físico. Este nuevo *métier* arrastra nuestro mundo, de manera imperceptible, hacia algún mundo futuro de ciencia ficción, por lo menos a sus orillas, donde los detalles no acaban de coincidir. El trabajo de uno de los personajes consiste en iniciar rumores; en lanzar los nombres de productos y de artículos culturales de manera entusiasta en bares y salas de fiestas, con el objeto de poner en marcha lo que en Pynchon hubiera sido una conspiración pero que aquí se queda en una manía o moda pasajera más.

Pero el don de Cayce es de nuevo arrastrado a nuestro mundo real (o realista) a causa del propio cuerpo; debe pagar por ello con náuseas y ataques de ansiedad, con una bulimia de mercancías que constituye el precio inevitable de su sensibilidad premonitrice, sin duda nutrida de traumas oscuros, de los cuales el último es la misteriosa desaparición de su padre en Manhattan la mañana del 11 de Septiembre. Es como si la otra cara de la «próxima atracción», de su reificación y del producto muerto de lo que en otro tiempo fue de suyo un proceso activo de consumo y de deseo, no fuera otra que el logo. La mediación entre estos dos extremos de *energeia* y *ergon*, de proceso y producto, reside sin duda en el propio nombre. He sostenido que en el nominalismo comercial de la posmodernidad todo lo único e interesante tiende hacia el nombre propio. De hecho, dentro del nombre de marca, toda la dialéctica contradictoria entre universalidad y particularidad se representa como un tira y afloja entre reconocimiento visual y lo que podríamos llamar el trabajo del consumo (del mismo modo que Freud hablaba del trabajo del duelo). Y no obstante, por parafrasear a Empson, el nombre pervive, el nombre pervive y mata; y el logo en el que se solidifica gradualmente el nombre de marca absorbe su toxicidad y conserva el veneno.

Todo el cuerpo de Cayce es un resonador de estos logos omnipresentes, que no obstante se hacen más estrepitosos y sofocantes en determinados espacios (y lugares) que en otros. Buscar un artículo inusual en Harvey Nichols, por ejemplo, es una actividad particularmente arriesgada:

Aquí abajo, al lado de un escaparate de Tommy Hilfiger, todo ha empezado a escorársele, con el asunto de las marcas. Menos halo admonitorio de lo habitual. Hay gente a la que, con ingerir una minúscula cantidad de algo, la cabeza se le hincha como una pelota de baloncesto. Cuando le ocurre a Cayce, se trata de su psique. Tommy Hilfiger siempre lo consigue, pese a que ella pensaba estar ahora a salvo. Decían que había llegado a su máximo auge, en Nueva York. Como Benetton, el nombre estaría por ahí, pero el verdadero veneno, para ella, estaría ya derramado... Este género es simulacro del simulacro del simulacro. Una tintura diluida de Ralph Lauren, que había diluido a su vez los días gloriosos de Brooks Brothers, que a su vez habían pisado el producto de Jermyn Street y Savile Row, aderezando su ropa de percha con generosos montones de prendas de cuello alto de punto y rayas militares. Pero, ciertamente, Tommy es el punto cero, el agujero negro. El fenómeno Tommy Hilfiger debe marcar algún tipo de horizonte, más allá del cual es imposible seguir derivando, estar más alejado de la fuente, más desprovisto de alma.

Estas náuseas forman parte del aparato de navegación de Cayce y se remontan a algunos de los logos más antiguos todavía existentes, como su peor pesadilla, Bibendum, el hombre Michelin, que es como esa grieta a través de la cual lo Real lacaniano hace su catastrófica aparición. «Los iconos nacionales», por otra parte, «para ella son siempre neutros, salvo los de la Alemania nazi. [...] un exceso espeluznante de talento para el diseño».

Ahora resulta algo más fácil ver el significado más profundo del metraje para Cayce: su absoluta falta de estilo constituye un alivio ontológico, como el cine en blanco y negro después de las orgías convencionales del tecnicolor malo, como el silencio de la soledad para el telépata que tiene la cabeza todo el día colapsada de voces ruidosas. El metraje es una época de paz, una escapatoria de las estrepitosas mercancías mismas, que resultan ser, tal y como Marx siempre pensó que serían, entidades vivas que obsesionan a los humanos que tienen que coexistir con ellas. A diferencia del metraje, sin embargo, la novela de Gibson nos da homeopatía, en lugar de un antídoto.

No parece decepcionante volver al futuro y a todo lo que hay de autorreferencial en esta novela, en la que el nombre de la protagonista es homónimo del nombre del personaje central en *Neuromancer*. A decir verdad, el cambio de género sugiere todo tipo de cambios estereotipados de registro adicionales, de lo activo a lo pasivo, por ejemplo (del *hacker* varón a la compradora futura mujer). ¿Es posible, no obstante, que las premoniciones que tiene Cayce de novedades futuras puedan aparecer también como una alegoría de alguna «nueva novela gibsoniana» emergente? *Pattern recognition* parece en efecto constituir un tipo de reconocimiento de formas [*pattern recognition*] para Gibson y, de hecho, para la ciencia ficción en general.