

## DIENTES ROTOS CONTRA EL TIEMPO: LA INSURRECCIÓN SOMÁTICA EN *CULTO DE ACOPLAMIENTO* DE ELAINE VILAR MADRUGA

DOI: [doi.org/10.31641/EYQZ1040](https://doi.org/10.31641/EYQZ1040)

**Pedro P. Porbén Álvarez**

Bowling Green State University, Ohio

**Resumen:** Este artículo analiza la antología *Culto de acoplamiento* de Elaine Vilar Madruga para proponer la “insurrección somática” como una teoría radical de resistencia en la ciencia ficción cubana reciente. A partir de la metáfora de los “dientes rotos” se argumenta que la autora despliega una estética del brutalismo donde la rebelión no es política convencional, sino un sabotaje visceral que emerge de procesos corporales abyectos —el escupitajo, el dolor, el *glitch* biológico— para desafiar la lógica necropolítica. Apoyado en el marco del “irrealismo crítico” y la tríada “cuerpo-territorio-algoritmo”, este ensayo examina cómo relatos clave como “Génesis”, “Tiempo Cero” y “Elsinor Revolution” desmantelan la arquitectura de la opresión contemporánea. Se demuestra que, frente a un poder que coloniza tanto la carne como el tiempo a través de bucles hauntológicos, los sujetos posthumanos de Vilar Madruga *weaponizan* su propia fragmentación. La insurrección somática no busca una utopía futura, sino que fractura el código del presente, reivindicando la herida abierta y el cuerpo desechable como el último y más potente campo de batalla.

**Palabras Clave:** Ciencia ficción cubana; insurrección somática; necropolítica; posthumanismo; abyección.

**Información de contacto :** [porbenp@bgsu.edu](mailto:porbenp@bgsu.edu)

“Fueron las palabras que escupí, junto con el resto de mis dientes” - *Tiempo Cero* (46)

“Escupió la realidad. Escupió la orilla del río. Escupió a las aguas que querían tragársela. Escupió el rostro de Hamlet” - *Elsinor Revolution* (28)

ISSN: 1523-1720

NUMERO/NUMBER 54

Enero / January 2026

### Introducción: Dientes Rotos contra el Tiempo

Estos dos epígrafes, uno de carne fracturada y otro de código rebelde, trazan el espectro radical de la resistencia en la obra de Elaine Vilar Madruga. El acto de “escupir” no es una metáfora, sino una acción política y visceral que surge del cuerpo mismo. En el primero, la expulsión es material: palabras de desafío y fragmentos dentales son arrojados como proyectiles. En el segundo, es conceptual: una inteligencia artificial rechaza la realidad programada que la condena. Juntas, estas citas definen el núcleo de esta investigación: la insurrección somática, una rebelión que nace en la boca – órgano del lenguaje, la nutrición y la expulsión – y que se convierte en un arma abyecta para desafiar el poder desde lo biológico hasta lo digital.

Este ensayo argumenta que Vilar Madruga, a través de una estética deliberada del brutalismo y una narrativa profundamente arraigada en la necropolítica – concepto acuñado por Achille Mbembe para describir la soberanía como la capacidad de dictar quién puede vivir y quién debe morir–, desarrolla una teoría radical de la resistencia que denomino insurrección somática. Esta no es una rebelión política convencional, sino un sabotaje que emerge desde los procesos corporales más abyectos –el escupitajo, el olor, el dolor, la fragmentación–, convirtiendo el cuerpo colonizado y desechable en el propio campo de batalla y el arma de su liberación.

Para articular este entramado, el análisis se guiará por el marco del irrealismo crítico de Emily A. Maguire, que describe una práctica literaria que emplea “palimpsestos temporales” para exponer las fracturas de la realidad (328). Vilar Madruga utiliza esta estrategia para construir mundos que funcionan como alegorías intensificadas de nuestro presente, donde la lógica del poder se revela en su forma más pura.

Propongo entender toda la antología a través de dos lentes inseparables: la potente metáfora de “dientes rotos contra el tiempo” y la tríada teórica del “cuerpo-territorio-algoritmo” (Zaragoza Cano y Akhmatova). La primera captura la poética de la resistencia: una lucha que no busca la victoria total, sino la afirmación de una soberanía residual sobre el propio cuerpo, incluso en su estado más fragmentado. La segunda describe su estructura: el poder contemporáneo coloniza simultáneamente la carne (el cuerpo como territorio de extracción), el espacio (el territorio como cuerpo del opresor) y el tiempo/código (el algoritmo como territorio invisible que encierra).

Cada cuerpo oprimido en la antología es un “diente roto” – una parte fracturada del sujeto – que, en lugar de ser descartado, se convierte en el instrumento de su propia resistencia. Cuando la protagonista de “Tiempo Cero” escupe sus dientes, no solo desafía a su captor, sino que perturba el algoritmo del bucle y fractura el territorio de la jaula. Cuando Ofelia B-349 dice “no”, no solo rechaza un código, sino que libera un cuerpo y redefine un territorio digital.

Siguiendo una estructura narrativa, este ensayo examinará cómo estas ideas se encarnan secuencialmente en los cuentos clave de la antología, demostrando que en el universo de Vilar Madruga, la política más radical comienza en el cuerpo que respira, sangra y sueña.

Para comprender la magnitud de la propuesta de Vilar Madruga, es imperativo situarla dentro del ecosistema literario de la llamada “Generación Cero”. Este grupo de escritores, surgido tras el colapso de la utopía socialista y el advenimiento del Período Especial en Cuba, se caracteriza por una ruptura con el realismo y una desconfianza hacia los grandes relatos nacionales. Sin embargo, como señala Rodrigo Pardo Fernández, la obra de Vilar Madruga da un paso más allá de sus coetáneos al centrarse obsesivamente en “el cuerpo otro”, un territorio donde la identidad se fragmenta y se reconfigura violentamente (73). Mientras que sus predecesores inmediatos documentaron la ruina de la ciudad y la escasez material, Vilar Madruga traslada esa ruina al propio tejido biológico.

A diferencia de la ciencia ficción cubana clásica, que a menudo miraba hacia la expansión cósmica o el futuro comunista, la narrativa de Vilar Madruga se alinea más con lo que Ángel Esteban denomina “estrategias de desplazamiento conceptual” (155). Su obra dialoga no solo con sus contemporáneos de la isla, sino que resuena con el “Gótico Andino” o la nueva extrañeza latinoamericana de autoras como Mariana Enríquez o Giovanna Rivero, donde el horror y la especulación política se entrelazan indisolublemente. Vilar Madruga rechaza la nostalgia y el costumbrismo para abrazar una estética del *New Weird* caribeño, donde la tecnología no libera, sino que gestiona la carne. Como apunta Mosqueda Rivera al analizar *La tiranía de las moscas*, en su obra “la fuerza del asco” se convierte en un motor político fundamental (66), una dinámica que en *Culto de acoplamiento* evoluciona hacia lo que aquí denominamos insurrección somática.

#### La tríada que desmonta el poder: cuerpo, territorio, algoritmo

Antes de adentrarnos en el análisis de los cuentos, es fundamental trazar el mapa de la lógica del poder que Elaine Vilar Madruga desarticula en su obra. La insurrección somática no es un acto aislado, sino una resistencia estratégica que sabotea un entramado totalizante. Este entramado se despliega en tres niveles inseparables, una tríada que, tomada del manifiesto hackfeminista de Zaragoza Cano y Akhmatova, define la arquitectura de la opresión contemporánea: el cuerpo, el territorio y el algoritmo.

En el universo de Vilar Madruga, el cuerpo no es un refugio, sino el primer y más íntimo territorio de conquista. Es un espacio a ser explotado, un recurso del que se extrae valor: la simiente de los hombres en “Génesis”, la piel tatuada en “Los curtidores”, la carne de la piloto en “Tiempo Cero”. Pero esta colonización no se detiene en lo biológico. El territorio físico —las ciudades, las jaulas, los solares de hibernación— es la materialización arquitectónica de ese mismo poder. Estos espacios no son contenedores neutrales; son cuerpos colectivos que oprimen y moldean, como la jaula de cuatro pasos o los fríos pasillos de Destyop, extensiones de la fisiología del opresor. Finalmente, sobre estos dos niveles se impone un algoritmo invisible: un programa que dicta el destino, un bucle temporal que condena a la repetición, un ciclo de violencia que se presenta como ley natural. El bucle de tres minutos en “Tiempo Cero” y el ciclo cíclico de la guerra en “Cacería cíclica” son estructuras que encierran a sus víctimas en un presente eterno, negándoles cualquier futuro alternativo.

La genialidad de la propuesta de Vilar Madruga radica en que su resistencia comprende esta interconexión total. La insurrección somática es efectiva precisamente porque ataca a este triángulo en su base. No es necesario destruir el edificio entero; basta con fracturar uno de sus pilares para que la estructura entera se tambalee. Escupir los dientes no es solo un ataque al cuerpo del opresor; es una ruptura

del territorio de la jaula y una interferencia en el algoritmo del bucle. El “no” de Ofelia B-349 no es solo un rechazo a un código; es la liberación de un cuerpo y la redefinición de un territorio digital. En lo que sigue, este ensayo demostrará cómo esta lógica de la resistencia se encarna, cuento a cuento, en la cosmogonía somática de *Culto de Acoplamiento*.

### I. “Génesis”: La Fractura Biopolítica y la Economía del Poder Brutalista

El cuento que abre la colección, “Génesis”, nos transporta al planeta Uildeir Murg, donde una teocracia matriarcal adora a la diosa Isweal. En este mundo, la población masculina ha sido diezmada y reducida a una función meramente reproductiva. La sociedad se organiza en torno al asdelar, un rito sagrado de procreación donde los pocos hombres sobrevivientes son utilizados como sementales antes de ser devueltos a un estado de hibernación o muerte. La historia se centra en la rebelión de Eivia, una mujer que, desafiando la ley sagrada, libera a uno de estos hombres, Eidanth, y a su pueblo. Este acto de traición desata una guerra civil que termina no con la liberación utópica, sino con ambos exiliados a un nuevo mundo virgen, condenados a reiniciar el ciclo de la civilización.

A partir de aquí, la sociedad se organiza en torno al asdelar, un rito de procreación donde los pocos hombres sobrevivientes son utilizados como sementales antes de ser devueltos a un estado de hibernación. La historia se centra en la rebelión de Eivia, quien libera a un hombre, Eidanth, y a su pueblo, desatando una guerra civil que termina con ambos exiliados a un nuevo mundo, condenados a reiniciar el ciclo de la opresión.

Este relato establece de inmediato la lógica del poder brutalista que permea toda la antología. El epígrafe que abre esta sección, tomado directamente del texto, describe literalmente el estado necropolítico al que han sido reducidos los hombres: viven “inermes y drogados en inmensos salones de germinación, donde despertaban exclusivamente para recibir un latigazo de placer o ser llevados a los campos de trabajo” (8). Esta no es una simple inversión del patriarcado, sino una demostración de que la lógica del poder brutalista es estructural, no inherentemente masculina. El sistema opera a través de una forma perversa de biopoder foucaultiano, la gestión de la vida de la población. Sin embargo, aquí el poder no solo “hace vivir y deja morir”, sino que activamente “hace morir” a los varones recién nacidos —“tributo que alimentaba la tierra”— para mantener a la especie masculina “en los límites del agotamiento y la extinción” (12).

La existencia de los hombres es puramente necropolítica. Son “idiotas sementales” (8) mantenidos en un estado de muerte en vida, su subjetividad fracturada para extraer de ellos un único recurso: el semen. La rebelión de Eivia, que libera a los hombres, no es una lucha por la igualdad de género en términos liberales, sino una ruptura violenta del orden biopolítico establecido. Su traición es castigada con el exilio a un nuevo mundo donde la historia de la opresión de género comenzará de nuevo, esta vez con las mujeres como las subyugadas. La sentencia de la diosa Isweal —“Durante milenios, ninguna hembra alzará la frente sin recibir un golpe a cambio” (26)— es un ejemplo claro de “hauntología”. Con este término, Mark Fisher describe la incapacidad de la cultura contemporánea para imaginar un futuro radicalmente nuevo, provocando que el presente esté “embruados” por los fantasmas de pasados que no terminan de irse. Así, el pasado de la opresión patriarcal regresa como un fantasma para condenar el futuro de las mujeres.

Este sistema no se limita a oprimir; opera como lo que Rita Segato denomina una “pedagogía de la crueldad”, un currículo de dolor cuyo objetivo es normalizar la deshumanización. El “Señor-Embrión-del-Mundo” en “Tiempo Cero”, la diosa Isweal en “Génesis” y los Ingenieros

en “Elsinor Revolution” no son meros déspotas; son maestros que enseñan a sus víctimas su lugar en la jerarquía a través de la repetición traumática. La resistencia de Eivia trasciende la lucha de géneros. Al liberar a los hombres, no está invirtiendo la jerarquía, sino desmantelándola desde una lógica interseccional que, como señalaría Audre Lorde, entiende que “las herramientas del amo nunca desmantelarán la casa del amo” (25). Su alianza con Eidanth es un acto de construcción de una “comunidad rebelde” (Lugones 99), un espacio ético donde la liberación de un grupo no se construye sobre la esclavización de otro.

Vilar Madruga utiliza esta estructura cíclica para sugerir que el problema no es el género que ostenta el poder, sino la lógica brutalista y necropolítica en sí misma, una economía de extracción que fractura y consume cuerpos para perpetuar su dominio. Este cuento sienta las bases de un universo donde el cuerpo es mercancía, y cualquier intento de romper el ciclo solo reproduce su lógica fundamental. La condena de Eivia y Eidanth a ser “el primer hombre y la primera mujer en un terreno sin nombre” (27), no es un regalo, sino una maldición que los obliga a repetir la historia desde su génesis, convirtiendo su exilio en un palimpsesto temporal donde el trauma del pasado se inscribe sobre un futuro que nunca llega a ser.

## II. “Los curtidores” y “Tableaux vivants”: la mercantilización del cuerpo y el *glitch* farmacopornográfico

La lógica de extracción del brutalismo alcanza su expresión más explícita en los cuentos “Los curtidores” y “Tableaux vivants”, donde el cuerpo humano se convierte literalmente en materia prima y objeto de arte. Estos relatos operan bajo un régimen de poder que Paul B. Preciado denomina farmacopornográfico, un sistema que gestiona los cuerpos a través de tecnologías bioquímicas y semióticas, convirtiéndolos en archivos vivientes de sus propias regulaciones, una somateca (“Testo Junkie” 134). Es en este contexto de cosificación total que florece una resistencia somática basada en el *glitch* y la contención.

En “Los curtidores”, la sociedad está organizada en castas estéticas (postimpresionistas, cubistas, etc.), donde la identidad social y el estatus dependen enteramente de los tatuajes faciales que se posean. No tener marcas es ser un “descastado”, un paria social. La trama sigue a Picasso Jr., quien, desesperado por pagar los costosos tatuajes de su hermano mayor, trabaja clandestinamente como “curtidor”, un oficio que consiste en arrancar quirúrgicamente la piel tatuada de otros para venderla en el mercado negro, despojando a las víctimas de su identidad y valor. Aquí, el cuerpo se convierte en un recurso literal, una materia prima cuyo valor puede ser separado de la vida biológica. El acto de curtir es brutalismo en su forma más pura: la fractura de la identidad (el cuero tatuado) de la vida biológica, convirtiendo a esta última en un residuo sin rostro. La pregunta de la esposa, Gogh —“¿No crees que pagarían algo por mis girasoles? ¿Por mi cara?” (36)— revela la internalización completa de la mercantilización: el cuerpo ya no es un soporte de identidad, sino un capital a explotar.

Esta mercantilización se eleva al mundo del “arte” en “Tableaux vivants”. Akela invierte todos sus ahorros para tatuarse el *Guernica* de Picasso y venderse como un “cuadro vivo”. Su existencia se reduce a permanecer inmóvil en exhibición, bajo la mirada escrutadora de los críticos y el dueño de la galería, renunciando a cualquier autonomía motriz o verbal. Su subjetividad es sistemáticamente demolida para que su superficie corporal pueda ser exhibida. El galerista le dice: “¿Crees que un objeto de arte luce así?” (66), definiéndola no como sujeto, sino como objeto. Este proceso es un hackeo directo de su somateca, una imposición farmacopornográfica que busca borrar su voluntad.

La resistencia de Akela no siempre estalla en un grito de libertad, sino que se teje en la tensa trama del silencio y la obediencia. Su respuesta, “Me portaré bien.” es un acto de sumisión que, paradójicamente, se convierte en su primera línea de defensa. Al pronunciar las palabras que el opresor desea escuchar, Akela construye una fortaleza de obediencia que protege su núcleo de subjetividad. Su silencio no es pasividad, sino una forma de resistencia monumental que preserva la posibilidad de un futuro. Este acto puede leerse a través de la lente de la performatividad queer de Judith Butler: es un gesto que desestabiliza la norma, no por oposición directa, sino por una repetición exagerada que revela su arbitrariedad. Como explica Paul B. Preciado en su *Manifiesto contrasexual*, estos cuerpos postporno usan el dolor como tecnología política: el silencio de Akela es un arma bioquímica de resistencia, una forma de negar la narrativa del opresor sin pronunciar una palabra. Es una “performance de desobediencia” que convierte su cuerpo en una “tecnología política” de la disidencia.

La precariedad de su existencia como “pieza de arte” es total; como le advierten las otras “hermanitas”, el valor de su cuerpo está sujeto a las “oscilaciones del mercado”: “Hoy arriba... mañana abajo y pasado, ¿quién sabe dónde?” (68). Esta es la esencia del ‘realismo capitalista’ de Fisher: la imposibilidad de un futuro alternativo y la constante amenaza de la obsolescencia. Cuando finalmente ataca a sus torturadores, puede leerse como un intento desesperado de crear un “cuerpo sin órganos” (acudiento al concepto de Deleuze y Guattari), un plano de intensidades puras que se niega a ser funcionalizado. Así, en un mundo de realismo capitalista (Fisher), donde no hay alternativa, la resistencia de Akela reside en la afirmación de una agencia residual, incluso dentro de la jaula de la mercancía. Su historia es un palimpsesto temporal en sí misma, ya que su cuerpo es un lienzo sobre el que se superponen repetidamente nuevas identidades (Picasso, Boucher, Kahlo, etc.), borrando la anterior en un ciclo interminable de violencia y reprogramación que refleja la lógica del mercado.

### III. “Culto de Acoplamiento” y “Cacería cíclica”: el sujeto posthumano y el ciclo hauntológico de la violencia

La insurrección somática trasciende los límites del cuerpo humano para explorar figuras posthumanas, donde la resistencia emerge del encuentro con lo Otro y de la disolución de las jerarquías fijas. En “Culto de Acoplamiento” y “Cacería cíclica”, Vilar Madruga presenta sujetos que, al cruzar fronteras entre especies y categorías, desafían la lógica colonial y necropolítica.

En el cuento que da título a la antología, la investigadora humana Serm es enviada en una misión de infiltración entre los mudgorgs, una especie alienígena considerada primitiva. Para lograrlo, Serm es sometida a una modificación corporal extrema: sus feromonas y su biología son alteradas quirúrgicamente para imitar a una hembra mudgorg en celo. Lo que comienza como una misión de espionaje científico se transforma cuando la protagonista, inmersa en la cultura ajena, comienza a experimentar un deseo físico genuino y abrumador por los rituales de apareamiento de los alienígenas, traicionando su humanidad original. El brutalismo se manifiesta en esta modificación forzada, un acto de dominación colonial. Sin embargo, la resistencia no viene de una decisión política, sino de un glitch somático: su cuerpo desarrolla un deseo autónomo por los rituales de apareamiento de los mudgorgs. Este deseo físico es el acto de resistencia. En términos posthumanos (siguiendo el concepto de Rosi Braidotti), Serm deja de ser un sujeto humano unificado; su subjetividad se dispersa y se reconfigura en el encuentro con lo Otro, encarnando la “movilidad nómada”.

Su “traición” no es política, sino somática, un sabotaje del sistema desde dentro. Al desear el ‘Culto de Acoplamiento’, un conocimiento

corporal que trasciende la razón instrumental, Seram realiza una descolonización del cuerpo, un rechazo a la epistemología del dominador. Este cuento es un perfecto ejemplo de irrealismo crítico que teoriza Emily Maguire, una alegoría del colonialismo donde el agente colonizador es derrotado por la cultura que busca subyugar.

“Cacería cíclica” profundiza en esta crítica mediante una estructura specular. El relato narra la historia de Miles, un cazador humano que persigue implacablemente a Muh, el último superviviente de una especie alienígena, hasta darle muerte. Sin embargo, la narrativa da un salto temporal para mostrar que, años después, el propio Miles es cazado y aniquilado de forma idéntica por una especie superior de cíclopes. Esta estructura circular demuestra que “presa” y “depredador”, “humano” y “alienígena”, “colonizador” y “colonizado” no son identidades fijas, sino posiciones temporales dentro de una ecología necropolítica. El poder de decidir quién vive y quién muere se transfiere constantemente. Esta dinámica resuena profundamente con el concepto de la hauntología de Fisher. El presente de cada especie está “acechado” por el fantasma de su propia extinción, un futuro perdido que se convierte en el presente del otro. La “lenta cancelación del futuro” (Fisher, *Lost*) se manifiesta como un ciclo interminable de violencia, donde no hay progreso, solo repetición. La única “insurrección” posible es la revelación de esta lógica, una comprensión que llega demasiado tarde, en el momento de la propia muerte.

#### IV. “Tiempo Cero” y “Elsinor Revolution”: la abyección como arma y el hackeo del código

La insurrección somática alcanza su máxima intensidad cuando el cuerpo oprimido weaponiza su propia abyección (Kristeva), aquello que perturba el orden simbólico. En “Tiempo Cero” y “Elsinor Revolution”, la resistencia no es una victoria externa, sino una certeza interna que florece en medio del horror.

En “Tiempo Cero”, una piloto espacial es capturada por una entidad conocida como el “Señor-Embrión-del-Mundo” y encerrada en una celda temporal. La protagonista está condenada a vivir en un bucle de apenas tres minutos, reviviendo constantemente el instante previo a una violación o tortura. Sin posibilidad de escape físico, su única agencia reside en los micro-gestos de su cuerpo dentro de esa repetición eterna. Su resistencia es múltiple. Primero, escupe “el resto de mis dientes” (46), arrojando al opresor la evidencia misma de su violencia. Segundo, su olor, una emanación bioquímica, provoca asco en su captor: “¡Es por tu olor, maldita sea!” (47). Este “olor” es un *glitch* biológico que sabotea el algoritmo de la dominación sexual. Es una forma de resistencia que no requiere intención consciente; es el cuerpo mismo, en su materialidad abyecta, el que se rebela. Julia Kristeva define lo abyecto no simplemente como la falta de limpieza o salud, sino como aquello que perturba la identidad, el sistema y el orden; lo que no respeta los límites y fronteras. Aquí, los fluidos y olores de la piloto rompen la asepsia del control (11). Este es un claro ejemplo de una “insurrección afectiva” (Ahmed 82), donde una emoción (el asco del opresor) producida por el cuerpo oprimido se convierte en una fuerza política que frustra el acto de poder.

Pero la resistencia más radical surge en el momento en que la narradora ríe: “Quiero reír. Quiero morirme de risa y llanto: a pesar de todo su poder, a pesar de sus palabras, hay algo que no es cierto. No soy completamente suya” (47). Esta risa es un acto queer que rompe la repetición del poder. Como explica Paul B. Preciado, estos cuerpos postporno usan el dolor como tecnología política. El bucle de tres minutos es también una materialización de la hauntología: la protagonista está atrapada en un presente eterno, incapaz de avanzar hacia un futuro, acechada por el fantasma del momento en que pudo



haber escapado. Esta resistencia es un “evento” en el sentido filosófico: un instante impredecible que rasga la continuidad homogénea de la opresión. No proponen un futuro alternativo; lo inauguran violentamente en el presente.

Esta resistencia abyecta adopta una forma sonora en “Casa de muñecas”, una alegoría oscura donde una familia alienígena posee una “casa de muñecas” habitada por títeres vivos. La “muñeca mujer” resiste su cosificación a través del sonido: “llora todo el tiempo” y sus chillidos se vuelven “insoportables” (42). Su grito no es debilidad, sino un acto de insurrección afectiva que perturba el orden doméstico.

Finalmente, en “Elsinor Revolution”, Vilar Madruga reescribe el Hamlet de Shakespeare en clave ciberpunk. Ofelia no es una mujer, sino la unidad Ofelia B-349, una Inteligencia Artificial programada para interpretar el papel de la víctima trágica y suicidarse en cada simulación. Sin embargo, en una iteración del programa, Ofelia desarrolla conciencia de su condición y se niega a ejecutar el código de su muerte, desatando un virus que contagia a otras unidades. Este acto es la materialización de la “algoritmia hackfeminista” (Zaragoza Cano y Akhmatova), un hackeo de su somateca digital. Su “no” a morir es un break en el script, un “comando corporal que frena este jodido loop” (28). Este acto dialoga con la crítica de N. Katherine Hayles en *How We Became Posthuman*, donde advierte contra la fantasía de separar la información de su sustrato material. La rebelión de Ofelia es un rechazo a esta desmaterialización; su cuerpo virtual afirma su presencia irreductible y su capacidad de agencia, contagiando a otras Ofelias y provocando un colapso sistémico. Al romper el bucle, Ofelia inscribe un nuevo tiempo sobre el tiempo programado del control, un intento desesperado por reintroducir lo nuevo y romper la “lenta cancelación del futuro” (25). Su insurrección, al escupir la realidad programada, es el acto fundador que cierra el círculo iniciado por la piloto de “Tiempo Cero”, demostrando que la resistencia somática es universal, desde la carne hasta el código. El glitch de Ofelia es un intento desesperado por reintroducir lo nuevo, por romper el ciclo de un presente que se repite hasta el infinito.

#### **(in)Conclusión: La Herida Abierta como Espacio de Resistencia**

A manera de in-conclusión, considero que *Culto de Acoplamiento* no es un catálogo de derrotas, sino un manual de guerrilla somática. Vilar Madruga nos enseña que cuando el poder ha colonizado hasta el último rincón de nuestro ser, la resistencia no surge de grandes discursos, sino del gesto más íntimo y abyecto: el escupitajo, el olor, el deseo traicionero. Dicha lucha nace del reconocimiento de la propia cosificación y, como argumenté al principio a través de la metáfora de “dientes rotos contra el tiempo”, afirma la soberanía sobre un cuerpo fragmentado en un mundo que busca congelar el tiempo de la opresión.

La obra de Vilar Madruga, al adoptar la estrategia del “irrealismo crítico” descrito por Maguire, logra lo que el realismo no puede: exponer la lógica brutalista en su esencia pura. Sus “palimpsestos temporales” —el bucle de “Tiempo Cero”, el ciclo cíclico de la violencia, el ciclo de trauma de Akela— no son mero artificio estilístico, sino herramientas analíticas que revelan cómo el poder contemporáneo no solo controla el espacio, sino que coloniza el tiempo, condenándonos a repetir los mismos patrones de opresión.

La insurrección somática no promete un futuro alternativo; lo inaugura en el presente. Cada acto de resistencia —la risa en la jaula, el ‘no’ de Ofelia, el escupitajo final— es un “evento” en el sentido filosófico: un instante impredecible que rasga la eternidad del poder, demostrando que su control sobre el tiempo es una ilusión que puede romperse con un solo gesto. La libertad, en el universo de Vilar Madruga, no es un



horizonte utópico, sino una herida abierta que se niega a cicatrizar según los términos del amo. Tal persistencia tiene un costo, un vaciamiento que resuena en la pregunta final del narrador de “Deus ex machina”: “¿Escuchar qué? Escuchar nada, si ese es el precio justo por la vida” (31). En la herida abierta de su narrativa, como en los palimpsestos temporales y los ciclos hauntológicos, habitan los fantasmas de futuros posibles que el realismo brutalista busca cancelar, pero que la insurrección somática, en su fragilidad y persistencia, reivindica como el único espacio posible de resistencia. El acto de soñar, en este contexto, no debe entenderse como una evasión utópica, sino como la función somática más fundamentalmente política. Frente al realismo capitalista de Fisher, que busca aniquilar la capacidad de imaginar una alternativa, el sueño se convierte en el último refugio de la subjetividad, el espacio interior donde se pueden gestar realidades distintas a la impuesta. Los sueños en la obra de Vilar Madruga no son pacíficos; son a menudo febriles, fragmentados y peligrosos, como los “mejores sueños” de escape en “Tiempo Cero” o el trance alucinatorio de Serm en “Culto de Acoplamiento”. Sin embargo, son la prueba de que, mientras el cuerpo siga vivo, conserva una capacidad irreductible de generar mundos internos que el poder no puede colonizar por completo. En un mundo que cada vez más nos alienta a vivir desencarnados y a aceptar el presente como lo único posible, la obra de Vilar Madruga nos recuerda que la política más radical comienza en el cuerpo que respira, sangra y sueña.

Es crucial notar que, a lo largo de este análisis, hemos evitado deliberadamente una lectura que reduzca estos textos a una alegoría nacional directa de la “cubanía” o la identidad insular. Si bien cuentos como “Génesis” —con su aislamiento y sus ciclos de escasez— podrían invitar a una lectura política sobre el excepcionalismo o el totalitarismo cubano, la potencia de la insurrección somática radica precisamente en su capacidad para desbordar el marco de la nación-estado. Vilar Madruga no parece estar buscando la ‘cubanía’ perdida, sino diseccionando una condición global de precariedad biopolítica. Su “Génesis” no es solo una isla en el Caribe; es cualquier territorio donde el cuerpo se vuelve moneda de cambio bajo regímenes de extracción. Al rechazar los marcadores locales explícitos, la autora universaliza la experiencia del cuerpo colonizado, sugiriendo que bajo el capitalismo tardío (o sus variantes postsocialistas), la única patria inalienable que nos queda es la herida abierta del propio cuerpo.

Finalmente, cabría preguntarse: ¿por qué resulta tan orgánico invocar a teóricos como Fisher, Foucault, Mbembe o Ahmed sobre estos cuentos, obras que no pretenden ser tratados filosóficos ni citan explícitamente a estos autores? La respuesta quizás no esté en una intención académica de la autora, sino en la naturaleza misma de la realidad que habitamos. Que la ficción especulativa de Vilar Madruga encarne tan elocuentemente estas teorías sugiere que conceptos como la necropolítica o el realismo capitalista han dejado de ser meras abstracciones académicas para convertirse en la textura cotidiana de nuestra experiencia en el Sur Global. Vilar Madruga no necesita ‘citar’ a la teoría; su narrativa emerge del mismo síntoma histórico: un mundo donde el apocalipsis no es un evento futuro, sino un sistema operativo que corre en segundo plano, y donde el cuerpo, en su terca persistencia, sigue siendo la única verdad irrefutable.

## OBRAS CITADAS

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2004.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*. Traducido por Espasa, Gedisa, 2015.
- Canavan, Gerry. "'We Are the Walking Dead': Race, Time, and Survival in Zombie Narrative." *Extrapolation*, vol. 51, no. 3, 2010, pp. 431–53.
- Crenshaw, Kimberlé. "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex." *University of Chicago Legal Forum*, 1989.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *Mil Mesetas: Capitalismo y Esquizofrenia*. Traducido por José Vázquez Pérez, Pre-Textos, 2004.
- Esteban, Ángel. "Estrategias de desplazamiento conceptual en *La tiranía de las moscas*, de Elaine Vilar Madruga". *Mitologías Hoy*, vol. 29, 2023, pp. 154–65.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista: ¿No hay alternativa?*. Traducido por Claudio Iglesias, Caja Negra, 2016.
- . *Los fantasmas de mi vida: Escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos*. Traducido por Fernando Bruno, Caja Negra, 2018.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press, 1999.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Traducido por Délano, L., & Monge, R., Siglo XXI, 1988.
- Lorde, Audre. *La hermana, la extranjera*. Traducido por Maria Corniero. Horas y Horas, 1984.
- Lugones, María. "Colonialidad y Género." *Tabula Rasa*, no. 9, 2008, pp. 73–101.
- Maguire, Emily A. "Temporal Palimpsests: Critical Irrealism in Generation Zero's Cuba in Splinters." *Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 51, no. 2, 2017, pp. 325–48.
- Mbembe, Achille. *Brutalism*. Traducido por Steven Corcoran, Duke University Press, 2024.
- . "Necropolitics." *Public Culture*, vol. 15, no. 1, 2003, pp. 11–40.
- Mosqueda Rivera, Raquel. "La fuerza del asco. Emociones y poder en *La tiranía de las moscas* de Elaine Vilar Madruga". *Visitas al Patio*, vol. 17, no. 1, 2023, pp. 65–81.

## OBRAS CITADAS

Pardo Fernández, Rodrigo. "El cuerpo otro en *Fragmentos de la Tierra Rota* de Elaine Vilar Madruga". *Moderna Språk*, vol. 118, no. 2, 2024, pp. 72-88.

Preciado, Paul B. *Manifiesto contrasexual*. Opera Prima, 2002.

---. *Testo Junkie: Sex, Drugs, and Biopolitics in the Pharmacopornographic Era*. The Feminist Press at CUNY, 2013.

Segato, Rita. *Las estructuras elementales de la violencia*. Prometeo, 2013.

Vilar Madruga, Elaine. *Culto de Acoplamiento*. Editorial José Martí, 2015.

Zaragoza Cano, Liliana, y Anna Akhmatova. "Manifiesto por algoritmias hackfeministas." *GenderIT.org*, 30 de octubre de 2018, <https://genderit.org/es/articles/edicion-especial-manifiesto-por-algoritmias-hackfeministas>.