

## La Intimidad Expuesta: Vigilancia en *Kentukis* de Samanta Schweblin y *Topaç* de Gülayşe Koçak

Nermin İnan<sup>1</sup>

### Resumen

Este trabajo analiza *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin y *Topaç* (2004; reed. 2016) de Gülayşe Koçak, dos novelas distópicas que, desde contextos culturales distintos, convergen en la interrogación de la intimidad y la subjetividad bajo regímenes de vigilancia. En la obra de Schweblin, el aparentemente inocuo peluche electrónico se convierte en un medio de vigilancia horizontal y mercantilizada, donde la exposición deviene espectáculo. En contraste, Koçak imagina una sociedad anestesiada por mecanismos de insensibilización (özlük, filtre, hiskov, kalkanmak) y silenciada por la censura lingüística del Movimiento de los Nombres Puros.

Ambas narraciones, aunque estéticamente divergentes, indagan en la tensión entre vulnerabilidad y control, empatía y violencia normalizada. Al situar estas distopías no anglosajonas en debates más amplios —sobre el capitalismo de la vigilancia, la psicopolítica del consentimiento y la biopolítica del lenguaje— el estudio demuestra su doble pertinencia: participan en discusiones globales al tiempo que inscriben las marcas específicas de sus contextos —la digitalización de la intimidad en la obra de Schweblin y la violencia política en la de Koçak. En última instancia, las novelas advierten sobre la complicidad de los sujetos que aceptan, e incluso desean, su propia exposición o anestesia emocional.

### Introducción

La literatura distópica se ha configurado como uno de los géneros más fértiles para la crítica cultural y política contemporánea. Desde sus orígenes modernos con clásicos como *1984* de George Orwell (1949) o *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953), las narrativas distópicas han mostrado una capacidad singular para revelar los mecanismos de control, represión

---

1 Öğr. Gör. Dr., Tckirdağ Namık Kemal Üniversitesi, ninan@nku.edu.tr  
ORCID: 0000-0002-6655-0473

y violencia latentes en sociedades que se proclaman democráticas. En estos textos, la imaginación literaria opera como un laboratorio de ideas, un espacio en el que se ensayan las consecuencias extremas de procesos históricos y políticos, y donde las tensiones del presente se proyectan hacia futuros indescables. En palabras de Moylan (2000), la distopía no debe entenderse como un simple “escenario futurista”, sino como “un mapa crítico del presente” (p. 10), capaz de poner en evidencia lo que de otro modo permanecería naturalizado.

En las últimas décadas, el género ha superado los límites de la tradición anglosajona para expandirse hacia geografías y problemáticas diversas, construyendo una cartografía transnacional de imaginarios distópicos. En este nuevo panorama, destacan las literaturas turca e hispanoamericana, que, desde posiciones periféricas respecto del canon global, han elaborado aportaciones originales y profundamente críticas. Estas obras dialogan con las inquietudes del siglo XXI —la vigilancia digital, la teatralización de la intimidad, la censura del lenguaje, la anestesia de los afectos o la devastación ecológica—, pero lo hacen desde contextos históricos y culturales propios, atravesados por dictaduras, transiciones democráticas incompletas y tensiones entre modernización y tradición.

En este marco se sitúa el presente estudio, que propone una lectura comparada de dos novelas distópicas no anglosajonas: *Topaç* (2004), de la escritora turca Gülayşe Koçak, y *Kentukis* (2018), de la argentina Samanta Schweblin. La elección de estas obras responde a la voluntad de poner en diálogo dos tradiciones literarias alejadas geográfica e históricamente, pero unidas por preocupaciones comunes en torno a la subjetividad, la tecnología y la violencia. Ambas novelas tematizan la fragilidad de la experiencia humana en un mundo donde los mecanismos de control se han desplazado del ámbito puramente político hacia formas más sutiles de regulación de la percepción, de los afectos y de la intimidad.

La novela *Topaç* (2004) de Gülayşe Koçak constituye una de las aportaciones más radicales de la narrativa turca contemporánea. Nacida en Estambul en 1959, Koçak se formó en derecho en la Universidad de Estambul y trabajó durante años como abogada antes de dedicarse a la escritura. Su trayectoria literaria, aunque discreta en número de títulos, ha estado marcada por una apuesta experimental y crítica. Además de *Topaç*, ha publicado *Kayıp Defter* (El cuaderno perdido, 1997) y varios textos en revistas literarias. Su obra se caracteriza por un estilo alegórico y fragmentario, donde la violencia política y las tensiones de la modernidad turca se traducen en imágenes perturbadoras y dispositivos narrativos singulares. *Topaç*, escrita

entre 1998 y 2002 en un periodo de crisis económica y social, cristaliza estas preocupaciones mediante la construcción de un universo distópico centrado en la anestesia emocional, la censura del lenguaje y la banalización de la violencia.

Por su parte, *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin sitúa a la autora argentina en el centro de los debates sobre literatura global y distopía digital. Schweblin nació en Buenos Aires en 1978 y estudió cine en la Universidad de Buenos Aires, pero pronto se inclinó hacia la escritura narrativa. Ha sido reconocida internacionalmente por sus volúmenes de relatos, entre ellos *Pájaros en la boca* (2009) y *Siete casas vacías* (2015), galardonado con el Premio Ribera del Duero. Su primera novela, *Distancia de rescate* (2015), fue finalista del Premio Man Booker International, consolidándola como una de las voces más potentes de la narrativa en lengua española. *Kentukis*, publicada por Penguin Random House en 2018, confirmó su interés por indagar en la zona inquietante donde lo cotidiano se cruza con lo siniestro, esta vez a través de un artefacto tecnológico que transforma la intimidad en espectáculo y la vigilancia en forma de relación.

En ambos casos, la tecnología aparece como mediación central: en Koçak, bajo la forma de dispositivos ficticios como el *özlük*<sup>2</sup>, el *filtre*<sup>3</sup> o el *hiskov*<sup>4</sup>, que bloquean percepciones y emociones; en Schweblin, mediante el kentuki, artefacto híbrido que convierte lo doméstico en espectáculo y lo íntimo en mercancía. Si en *Topaç* el peligro radica en el borramiento de la empatía, en *Kentukis* se encuentra en la sobreexposición de la subjetividad. Así, ambas novelas abordan, desde polos opuestos, una misma pregunta: ¿qué ocurre cuando la capacidad de sentir y de mantener una esfera íntima se ve erosionada por los dispositivos de control y vigilancia?

El análisis comparado de estas dos obras busca, por tanto, iluminar cómo las literaturas contemporáneas en Turquía y América Latina participan de debates globales sobre la vigilancia, la intimidad y la subjetividad, pero al

- 
- 2 (literalmente “identidad”, “registro personal”): Dispositivo semejante a unas gafas (*gözlük*), que bloquea la visión de escenas dolorosas. No corrige la vista, sino la percepción: decide qué puede ser visto y qué debe permanecer oculto. Puede traducirse como “gafas de identidad” o “anteojos de registro personal”, en tanto operan como un corrector ideológico más que óptico.
  - 3 (*filtre*): Aparato acústico que elimina ruidos perturbadores, borrando gritos, disparos o sonidos de violencia. De este modo, el sufrimiento social pierde resonancia y la agresividad queda neutralizada. Se podría traducir sencillamente como “filtro”, pero entendido como un dispositivo de silenciamiento colectivo.
  - 4 El término Hiskov no es arbitrario: procede de la combinación de *his* (“sentimiento, emoción” en turco) y *kovmak* (“echar, expulsar, alejar”). Así que literalmente significa “expulsar o alejar los sentimientos”. Representa el mandato de vivir sin empatía, de expulsar la capacidad de estremecerse frente al dolor.

mismo tiempo aportan modulaciones propias que responden a sus contextos culturales. En el caso turco, la experiencia de crisis políticas y censura lingüística resuena en el universo sombrío de *Topaç*; en el argentino, la inserción en la lógica digital global se plasma en *Kentukis* como sátira de la economía de datos y la teatralización de lo cotidiano.

De este modo, ambas novelas encarnan lo que Moylan y Baccolini (2003) han denominado “distopías críticas”: narraciones que no solo denuncian futuros indeseables, sino también abren un espacio para la resistencia, para la memoria y, en ocasiones, para la esperanza. En *Topaç*, ese gesto se cifra en la frase de Melisettö —“Puedo estremecerme, luego existo”—, que reivindica la vulnerabilidad como núcleo de lo humano; en *Kentukis*, se refleja en los pequeños actos de los personajes que intentan escapar del panóptico digital, aun a riesgo de fracasar.

En suma, la lectura conjunta de *Topaç* y *Kentukis* revela que la distopía, lejos de agotarse en el diagnóstico pesimista, constituye un género capaz de problematizar el presente y de plantear interrogantes éticos sobre el futuro. Desde contextos distintos, ambas obras convergen en una misma advertencia: sin empatía ni intimidad, sin la posibilidad de estremecerse y de preservar un espacio propio, la humanidad corre el riesgo de diluirse en un mundo dominado por la indiferencia y la vigilancia.

### Marco Teórico

La narrativa distópica contemporánea se ha consolidado como una herramienta crítica que, más que anticipar futuros remotos, ilumina las tensiones del presente. Como señalan Moylan y Baccolini (2003), la “distopía crítica” no se limita a advertir sobre un porvenir autoritario, sino que constituye un laboratorio para repensar la subjetividad y la resistencia en contextos de crisis. Este marco resulta especialmente útil para leer dos obras provenientes de tradiciones no anglosajonas, *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin y *Topaç* (2004) de Gülayşe Koçak, ambas centradas en la reconfiguración de la vigilancia y la intimidad en sociedades atravesadas por la tecnología, el espectáculo y la manipulación simbólica.

El referente inevitable es Michel Foucault, cuya noción del panoptismo ilumina el paso de un modelo de vigilancia vertical y centralizada hacia formas más difusas y naturalizadas. Como advierten Bauman y Lyon (2013), “la vieja estrategia panóptica («nunca sabrás cuándo estás siendo observado...») se ha convertido gradual pero firmemente [...] en una práctica casi universal”, y la antigua “pesadilla panóptica («nunca estoy solo») ahora [se ha] refundido en la esperanza de ‘no volver a estar solo otra vez’”, es decir, en “la alegría

de ser noticia” (p. 19). El tránsito del miedo a ser observado al deseo de ser visto resulta clave: en *Kentukis* se plasma en la aceptación entusiasta de “ser kentuki” y abrir la intimidad a un extraño; en *Topaç*, en la adopción voluntaria de dispositivos como el *özlük* o el *biskov*, que permiten evadir el dolor y normalizar la anestesia emocional.

Byung-Chul Han (2013) profundiza en esta mutación al señalar que la vigilancia contemporánea ya no opera como ataque a la libertad, sino como un ejercicio de autoexplotación consentida: “el morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez” (p. 95). La lógica descrita por Han ayuda a comprender tanto la vulnerabilidad de Emilia en *Kentukis*, que consiente ser observada a cambio de compañía, como la resignación de los ciudadanos en *Topaç*, que se entregan al *kalkanmak*<sup>5</sup> para huir de la intemperie de lo real.

A este análisis se suma la perspectiva de Shoshana Zuboff (2019), para quien la novedad del capitalismo contemporáneo reside en haber convertido la experiencia humana en “materia prima gratuita para su traducción en datos de comportamiento” (p. 8). Schwebelin plasma esta dinámica en la mercantilización de la intimidad, donde la vida privada se vuelve transacción global, mientras que Koçak imagina una variante sin algoritmos, pero igualmente violenta: la neutralización de los afectos como forma de control social. En ambas narrativas, el cuerpo y la sensibilidad se transforman en territorios explotables.

La teatralización de lo íntimo, por su parte, ha sido analizada por Paula Sibilia (2008), quien sostiene que la convergencia digital “amplía al infinito las posibilidades de rastreo y colonización de las pequeñas prácticas cotidianas” (p. 66). *Kentukis* responde de manera directa a este diagnóstico, pues convierte los espacios domésticos en escenas de voyeurismo consentido y violencia espectacularizada. En contraste, *Topaç* representa la cara opuesta: no la compulsión a mostrarse, sino el refugio en un autoaislamiento ritualizado, igualmente inscrito en una lógica de vigilancia que, al silenciar la percepción, garantiza la pasividad.

Finalmente, la dimensión ontológica de los objetos en ambas novelas se ilumina a través de Donna Haraway y Julia Kristeva. Haraway (1984) definió al cyborg como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (p. 4). El kentuki, mitad peluche y mitad máquina, encarna esta condición liminal, mientras que el trompo de Koçak, al girar y desdibujar los colores, deviene

---

5 (de *kalkan*, “escudo”): Proceso de desconexión total del mundo real mediante la combinación de algunos dispositivos ya mencionados antes. Implica vivir protegido por un escudo ilusorio, en un estado de evasión anestesiada.

artefacto simbólico que trastoca el orden perceptivo. Kristeva (1980), en *Powers of Horror*, subrayó que “lo abyecto es todo aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (p. 4). En Schweblin, lo abyecto surge en la violencia contra el muñeco que devuelve al lector la crueldad humana; en Koçak, en la incapacidad misma de estremecerse, convertida en el núcleo de la deshumanización. En ambos casos, lo monstruoso no aparece como una alteridad externa, sino como el reverso de lo cotidiano, recordando — como diría Žižek (2009)— que el verdadero horror está ya inscrito en la normalidad del presente.

### ***Kentukis: intimidad, vigilancia y capitalismo digital***

La segunda novela de Samanta Schweblin, *Kentukis* (Penguin Random House, 2018), articula un mosaico narrativo que indaga en las tensiones de la intimidad y la vigilancia en la contemporaneidad. Su estructura fragmentaria, integrada por múltiples relatos dispersos alrededor del mundo, refleja la lógica de la red digital: múltiples nodos interconectados en los que cada historia constituye un caso particular de exposición, consentimiento o violencia<sup>6</sup>. Los kentukis —pequeños robots con forma de animales reales o fantásticos— funcionan como catalizadores de esa problemática, al ofrecer dos modos de relación: *tener* físicamente el aparato en casa o *ser* el usuario remoto que lo controla desde otra parte del mundo. La ambigüedad de este dispositivo, simultáneamente juguete y máquina de vigilancia, encarna lo que Donna Haraway definió como “organismo cibernético, híbrido de máquina y organismo, criatura de realidad social y también de ficción” (1984, p. 4).

La novela enfatiza cómo esta hibridez altera los límites entre lo vivo y lo inerte, lo íntimo y lo público, lo afectivo y lo mercantil. En este sentido, la criatura tecnológica comparte la condición de lo abyecto, en el sentido kristeviano: “todo aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (Kristeva, 1980). Lo abyecto se manifiesta tanto en la violencia infligida a los aparatos como en el desconcierto de los personajes, obligados a confrontar sus propios deseos y temores en un escenario de exposición constante.

La figura de Emilia, viuda que vive en Lima, ilustra la paradoja del consentimiento en la era digital. Su hijo, residente en Hong Kong, le envía un kentuki como regalo, y ella decide convertirse en “ser”. La conexión la vincula con Eva, una joven alemana que la trata como mascota, gesto que Emilia acepta porque le devuelve una forma de cuidado: “nadie la estaba

---

6 La estructura polifónica de Schweblin, con relatos dispersos que no confluyen, reproduce la lógica del *scrolling* digital: conexiones efímeras y vínculos frágiles. Se trata de un procedimiento formal que traduce en literatura la experiencia contemporánea de la red.

mirando y bien valía el cariño que obtenía a cambio” (Schweblin, 2018, p. 42). La historia revela cómo la necesidad de compañía puede traducirse en la aceptación voluntaria de un régimen de vigilancia, en sintonía con lo que Byung-Chul Han describe como psicopolítica: “el morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez” (2013, p. 95). La aparente autonomía se convierte así en dependencia, y la vulnerabilidad de Emilia acaba en desengaño cuando su intimidad es revelada y humillada.

Alina, joven argentina residente en Oaxaca con su pareja Sven, se sitúa en el extremo opuesto: su experiencia como “tenedora” está marcada por la sospecha y la violencia. El kentuki, al que llama Coronel Sanders, despierta en ella fascinación y rechazo. La narración advierte la fragilidad del vínculo: “El kentuki podía no contestar, o podía mentirle. Decirle que era una colegiala filipina y ser un petrolero iraní” (Schweblin, 2018, p. 28). La relación se degrada en escenas de agresión al muñeco, hasta culminar en un acto brutal: “le apuñaló los ojos hasta rayar la pantalla” (Schweblin, 2018, p. 219). El desenlace, al revelar que quien estaba detrás era un niño de siete años, devuelve la violencia a la esfera de lo humano y muestra, con crudeza, cómo la teatralización de la intimidad se convierte en una economía del daño. Paula Sibilia lo sintetiza al afirmar que la convergencia digital “amplía al infinito las posibilidades de rastreo y colonización de las pequeñas prácticas cotidianas” (2008, p. 66): la vida privada deviene espectáculo, aun en sus formas más abyectas.

La narración de Marvin, un niño obligado por su padre a largas horas de encierro, ofrece un contrapunto. En secreto adquiere una licencia para *ser* kentuki y logra experimentar, a través de la pantalla, aquello que su realidad le niega: “No aceptaría, al menos no en esa otra vida, volver a quedarse encerrado” (Schweblin, 2018, p. 32). En otra escena, al empujar al muñeco contra un montículo, descubre que “eso era como tocar con tus propios dedos la otra punta del mundo” (Schweblin, 2018, p. 63). Marvin encarna la dimensión compensatoria del dispositivo: el deseo de libertad, el anhelo de conexión con lo lejano. Sin embargo, su historia también evidencia la precariedad de una infancia expuesta a mercados clandestinos y a la manipulación de adultos, mostrando que la promesa emancipadora del aparato se enreda con dinámicas de explotación.

La violencia retorna en la figura de Enzo, hombre divorciado que permite a su hijo Luca convivir con un kentuki topo. El dispositivo, en principio un sustituto de compañía, se convierte en amenaza cuando Enzo descubre que el usuario detrás del muñeco pertenece a una red de pedofilia. La tensión culmina en una llamada: “—¿Dónde está el chico? (...) —Quiero

volver a ver a Luca” (Schweblin, 2018, p. 212-213). La reacción de Enzo es enterrar al aparato, gesto que simboliza la tentativa desesperada de clausurar el régimen de visibilidad que él mismo permitió. Su relato condensa lo que Julia Kristeva señala sobre lo abyecto: la irrupción de aquello que perturba un orden y obliga a confrontar el horror.

Por su parte, Grigor, joven croata, representa la dimensión mercantil de la mirada. Compra licencias y dispositivos, y los revende como experiencias personalizadas. “Tomaba fotos de las vistas en las pantallas y las subía también, cuidándose de que los amos nunca aparecieran” (Schweblin, 2018, p. 95). Para él, cada conexión es un producto transable, una “ventana panóptica de múltiples ojos alrededor del mundo” (Schweblin, 2018, p. 97). En Grigor se encarna el capitalismo de vigilancia que Zuboff describe: “la experiencia humana [es tratada] como materia prima gratuita para su traducción en datos de comportamiento” (2019, p. 8). El kentuki se convierte así en mercancía global, explotada no solo como juguete o compañía, sino como recurso extractivo de intimidades.

La fuerza de *Kentukis* no reside únicamente en sus tramas individuales, sino en el efecto de conjunto. La fragmentación narrativa, con hilos dispersos que no confluyen, reproduce la lógica de la red: conexiones efímeras, vínculos desechables, intimidades abiertas y desconectadas. Zygmunt Bauman y David Lyon lo llaman “vigilancia líquida” (2013, p. 19): un control difuso, descentralizado, ejercido en múltiples direcciones. Schweblin plasma esta liquidez en la forma misma de la novela, donde las historias aparecen y desaparecen con la misma fugacidad con que se enciende o apaga un dispositivo. La ironía y la exageración grotesca, como subraya Linda Hutcheon (2006), funcionan como estrategias de resistencia: *Kentukis* no imagina un futuro cerrado, sino que parodia y deforma el presente hasta devolverlo como distopía reconocible.

En conjunto, las experiencias de Emilia, Alina, Marvin, Enzo y Grigor constituyen un laboratorio narrativo en el que se experimentan las paradojas de la contemporaneidad: la búsqueda de compañía desemboca en exposición, la intimidad se vuelve espectáculo, la infancia se convierte en material de consumo, la violencia se enmascara como entretenimiento y la mirada se comercializa como mercancía global. Schweblin muestra que lo monstruoso ya no se oculta en el afuera, sino que emerge en la normalización de la vigilancia consentida y en la espectacularización cotidiana de lo íntimo. El kentuki, a la vez peluche y máquina, objeto y sujeto, humano y no humano, es el espejo oscuro de una sociedad que acepta la vigilancia como forma de relación y convierte la intimidad en espectáculo de consumo.

### **Topaç: distopía de la insensibilización**

La literatura distópica turca, en comparación con la tradición anglosajona o hispánica, se ha desarrollado en un corpus más reducido, pero no por ello menos singular. En este contexto, *Topaç* de Gülayşe Koçak, publicada en 2004 y reeditada por Yapı Kredi Yayınları en 2016<sup>7</sup>, se erige como una de las aportaciones más radicales y visionarias. Escrita entre 1998 y 2002, en un periodo de crisis económicas y convulsión política en Turquía, la novela se anticipa a debates contemporáneos sobre la censura del lenguaje, la anestesia emocional y el control de la percepción. El propio título condensa la metáfora nuclear: el topaç, el trompo que al girar cada vez más rápido borra los colores de su superficie hasta volverlos un único tono, funciona como alegoría de la aceleración de la violencia y la indiferencia social. La narración lo expresa con claridad: “Topaç hızlanmaya başlamıştı bile; üzerindeki renkler giderek flulaşiyor, birbirine karışıyor” (“El trompo ya había empezado a girar; los colores de su superficie se desdibujaban cada vez más, confundándose unos con otros”) (Koçak, 2016, p. 11). En esta imagen se cifra el colapso moral de la colectividad: la incapacidad de distinguir el dolor, la pérdida de la sensibilidad y, en consecuencia, de la humanidad.

La protagonista concentra en sí misma el drama de la novela, y su itinerario vital se narra a través de tres nombres sucesivos que no son meras etiquetas, sino etapas simbólicas de una subjetividad en lucha. Su nombre de nacimiento, Canyon, encarna la violencia incrustada en el lenguaje cotidiano: “İnsanlar çocuklarına ‘Canyon’ gibi isimler veriyordu; şiddet dilin en derinine işlemişti” (“La gente ponía a sus hijos nombres como ‘Canyon’; la violencia se había incrustado en lo más profundo del lenguaje”) (Koçak, 2016, p. 44). El significado literal —*can yak*, “hacer daño al alma”, “lastimar a alguien”— pone de manifiesto cómo la brutalidad social se interiorizaba incluso en la onomástica, reproduciendo en el cuerpo la marca del poder. Posteriormente, la protagonista pasa a llamarse Lafönj, nombre impuesto por el llamado Movimiento de los Nombres Puros, un proyecto supuestamente moralizador que pretendía erradicar nombres considerados violentos o inmorales. Ella misma recuerda el momento con dolor: “Artık ben Canyon değilim; bana ‘Lafönj’ dediler. Benim seçimim değildi bu” (“Ya no era Canyon; me llamaron ‘Lafönj’. No fue mi elección”) (Koçak, 2016, p. 102). Bajo la apariencia de purificación lingüística se despliega aquí una violencia biopolítica: se mutilan memorias y se borran identidades, pues, como

---

7 Para las citas de *Topaç* utilizamos la edición de 2016 publicada por Yapı Kredi Yayınları, basada en la primera edición de 2004. Todas las traducciones al español de los fragmentos originales en turco son nuestras.

advierde Foucault (2000), el control de los cuerpos pasa inevitablemente por el control de los discursos. Finalmente, en un acto de reapropiación subjetiva, la protagonista decide nombrarse Melisettö. Este gesto constituye una resistencia contra la violencia heredada y contra la censura impuesta: un nuevo nombre como conquista de autonomía. Es en esta etapa donde pronuncia su lema más célebre: “Sarsılabiliyorum, o halde varım” (“Puedo estremecerme, luego existo”<sup>8</sup>) (Koçak, 2016, p. 18). La fórmula invierte el cogito cartesiano y sitúa la vulnerabilidad como fundamento de la existencia ética, reivindicando la capacidad de estremecerse como núcleo irreductible de la condición humana.

El universo narrativo de *Topaç* está marcado por escenas donde la violencia se convierte en espectáculo y la indiferencia social en norma. El relato muestra peleas de niños alentadas por adultos: “Çocuklar birbirine saldırıyor, kan içinde kalıyorlardı; büyükler ise onları cesaretlendiriyor, ‘devam et’ diye bağıyorlardı” (“Los niños se atacaban entre sí, quedaban cubiertos de sangre; los adultos los animaban, gritándoles ‘¡sigue!’”) (Koçak, 2016, p. 57). La violencia contra los animales también se describe con crudeza, como en el episodio del oso torturado en una plaza pública: “Ayı zincirlenmişti, sırtı kırbaç izleriyle doluydu; çocuklardan biri ağlıyordu, onu kurtarmaya çalışıyordu, ama diğerleri kahkahalarla izliyordu” (“El oso estaba encadenado, la espalda llena de cicatrices de látigo; un niño lloraba intentando salvarlo, mientras los demás reían a carcajadas”) (Koçak, 2016, p. 83). La colectividad celebra suicidios colectivos como rituales de masas: “Kalabalık ‘Atla! Atla!’ diye bağıyordu; aralarından biri yalnızca ‘Ne olur, sakın atlama!’ dedi” (“La multitud gritaba ‘¡Salta, salta!’; solo uno suplicó ‘Por favor, ¡no saltes!’”) (Koçak, 2016, p. 136). Y linchamientos descritos con frialdad, como parte de la rutina cotidiana, completan el paisaje de brutalidad normalizada. En estas escenas resuena la noción de lo abyecto formulada por Kristeva (1980): aquello que perturba la identidad y desestabiliza el orden. En la novela de Koçak, lo abyecto no es solo la violencia explícita, sino la neutralización del estremecimiento, el borramiento de la empatía.

Una de las aportaciones más originales de *Topaç* reside en la invención de un glosario propio de dispositivos distópicos, metáforas tecnológicas de la anestesia colectiva. El *özlük* (literalmente “documento de identidad”, pero con resonancias de *gözlük*, gafas) bloquea imágenes dolorosas y regula la visión del mundo; el *filtre* elimina ruidos perturbadores —gritos, disparos,

---

8 Este giro cartesiano recuerda a la crítica feminista que, desde pensadoras como Rosi Braidotti o Judith Butler, ha cuestionado la centralidad del “yo racional” en favor de una ontología de la vulnerabilidad y la interdependencia.

lamentos— borrando la resonancia de la violencia; el *hiskov*, formado por la raíz *his* (sentimiento) y *kov* (ahuyentar), es una pastilla que suprime emociones y adormece la empatía; y el *kalkanmak*, literalmente “alzarse con un escudo”, designa el proceso de desconexión total, que combina los anteriores y permite desligarse de la realidad<sup>9</sup>. La narración lo resume en un pasaje iluminador: “Özlük gözlüğü takanlar artık hiçbir şeyi görmüyor, filtreyi kullananlar duymuyor, hiskovu alanlar hissetmiyordu. Kalkanmak buydu: dünyadan çekilmek” (“Quienes usaban el *özlük* ya no veían nada, quienes empleaban el *filtre* no oían, quienes tomaban el *hiskov* no sentían. Eso era el *kalkanmak*: retirarse del mundo”) (Koçak, 2016, p. 147). Tales artefactos operan como alegorías de mecanismos sociales reales: la indiferencia frente al dolor político, la banalización del sufrimiento y la evasión mediante ficciones morales. Como señala Han (2013), en la era de la psicopolítica “cada uno se entrega voluntariamente a la mirada panóptica” (p. 95); del mismo modo, en *Topağ*, la vigilancia y el control no se imponen por la fuerza, sino que se interiorizan como alivio, como deseo de no sentir. Bauman y Lyon (2013) describen esta dinámica como vigilancia líquida, difusa y aceptada. Koçak la representa con nitidez en la adopción masiva de dispositivos que suprimen la percepción y las emociones.

El régimen del Movimiento de los Nombres Puros profundiza esta lógica a través de la censura lingüística. En nombre de una supuesta moralidad, elimina nombres como *Canyak* y mutila palabras borrando letras consideradas inapropiadas. La protagonista recuerda con amargura: “Temizad Hareketi harfleri silmeye başlamıştı; isimler değiştiriliyor, kelimeler eksiliyordu” (“El Movimiento de los Nombres Puros había comenzado a borrar letras; los nombres se cambiaban, las palabras se mutilaban”) (Koçak, 2016, p. 165). Este gesto muestra cómo el poder se ejerce sobre los cuerpos a través del lenguaje, confirmando la tesis foucaultiana de que el biopoder administra la vida regulando los signos (Foucault, 2000). El lenguaje deviene campo de batalla: perder un nombre es perder la memoria, y renombrarse se convierte en acto de resistencia. Melisettö, al elegirse un nuevo nombre, desafía esa violencia simbólica y reapropia el lenguaje como espacio de subjetividad.

La figura de Ebrar, exiliado en “Evropistan” que regresa tras la llamada de Melisettö, introduce otra dimensión fundamental: la memoria del desarraigo. El regreso a un país corroído por la indiferencia revela la imposibilidad de volver intacto a un lugar devastado. Ebrar encarna la distancia crítica del exilio

9 La creación de neologismos como *özlük* o *hiskov* conecta con una tradición distópica de invención lingüística que va desde *newspeak* en 1984 hasta los neologismos biotecnológicos en Margaret Atwood. En todos los casos, el lenguaje funciona como reflejo y motor del control social.

frente a la experiencia corporal de la enfermedad y la descomposición que representa Melisettö. Su presencia añade un contrapunto ético, mostrando que la mirada externa puede iluminar, pero también que la diáspora conlleva fractura y melancolía.

La novela despliega asimismo un poderoso eje ecológico. En una ciudad arrasada, solo quedan veintitrés árboles, y un grupo decide proteger cuatro de ellos, abrazándolos con sus cuerpos: “İnsanlar ağaçlara sarılmıştı, onları kesmeye gelenlere karşı bedenleriyle direniyorlardı” (“Las personas se abrazaban a los árboles, resistiendo con sus cuerpos contra quienes venían a cortarlos”) (Koçak, 2016, p. 192). Este gesto anticipa movimientos sociales contemporáneos en Turquía, como las protestas del parque Gezi en 2013, y otorga al árbol el valor de símbolo de una vida que todavía merece ser defendida. La resistencia ecológica se convierte aquí en la última frontera frente a la barbarie.

A pesar del tono desgarrador que impregna toda la narración, *Topaç* deja abierta una grieta de esperanza. El niño que llora por el oso, la voz que suplica que el suicida no salte, los cuerpos que protegen a los árboles: todos son signos de que la anestesia no es total. El final lo sugiere con ambigüedad, pero también con un atisbo de posibilidad: “Belki... belki de bir gün yeniden hissedebiliriz” (“Quizá... quizá algún día volvamos a sentir”) (Koçak, 2016, p. 212). No se trata de un optimismo ingenuo, sino de la afirmación de que el estremecimiento, por mínimo que sea, aún puede abrir una salida. En términos de Kristeva (1980), lo abyecto expulsa para preservar un orden, pero en *Topaç* el estremecimiento mismo se convierte en lo que el sistema busca neutralizar. Melisettö, al reivindicarlo, recuerda que sin esa capacidad no hay humanidad posible.

En conjunto, la novela de Koçak constituye una de las distopías más radicales de la literatura turca contemporánea. Con una prosa alegórica y descarnada, representa un universo donde la anestesia emocional funciona como dispositivo de control colectivo. A través de la trayectoria de su protagonista —de Canyag a Lafönj y finalmente a Melisettö—, muestra cómo la identidad puede ser atravesada por la violencia heredada, la censura política y la resistencia subjetiva. El glosario distópico —*özlük*, *filtre*, *hiskov*, *kalkanmak*— enriquece el análisis al ofrecer metáforas de la insensibilización política y emocional. Y al mismo tiempo, escenas como la defensa de los árboles o la frase “Puedo estremecerme, luego existo” proponen una ética mínima de la vulnerabilidad y de la memoria compartida. Koçak inscribe así su obra en debates globales sobre vigilancia, subjetividad y anestesia social, pero lo hace desde una perspectiva profundamente turca, anclada en sus

propias fracturas históricas y culturales. En esa conjunción radica su potencia crítica: recordarnos que, incluso en medio de la devastación, estremecerse sigue siendo la condición mínima para existir como humanos.

### *Kentukis y Topaç: análisis comparado*

La lectura paralela de *Topaç* de Gülayşe Koçak y *Kentukis* de Samanta Schweblin abre un terreno fértil para explorar cómo distintas tradiciones literarias no occidentales elaboran críticas convergentes sobre la condición contemporánea. Aunque los contextos culturales difieren profundamente — la Turquía de las crisis políticas y económicas de fines del siglo XX frente a la globalización digital del siglo XXI—, ambas novelas coinciden en señalar la erosión de la sensibilidad como núcleo del malestar moderno. En el caso de Koçak, esta erosión se manifiesta como anestesia colectiva frente a la violencia; en Schweblin, como aceptación voluntaria de la vigilancia y espectacularización de lo íntimo.

Un primer punto de encuentro reside en la centralidad del cuerpo. En *Topaç*, el cuerpo aparece como territorio sometido a la disciplina biopolítica y a la neutralización perceptiva: el özlük, el filtre y el hiskov operan como extensiones del poder que bloquean los sentidos. En *Kentukis*, en cambio, los cuerpos no son directamente mutilados, pero sí mediatizados y expuestos mediante prótesis tecnológicas que transforman la experiencia cotidiana en mercancía visual. Ambas narrativas, por vías distintas, desdibujan las fronteras entre lo vivo y lo inerte, lo humano y lo maquínico, encarnando lo que Haraway (1984) había descrito como condición cyborg. Lo inquietante es que tanto el *topaç* como los *kentukis* revelan el costado abyecto de esa hibridez: en un caso, la insensibilidad como forma de supervivencia; en el otro, la intromisión de la mirada ajena como espectáculo.

La cuestión del lenguaje constituye otro eje de diálogo. En *Topaç*, el Movimiento de los Nombres Puros instituye una censura que mutila nombres y palabras, borrando memorias individuales y colectivas. Nombrar se convierte en un campo de batalla donde la protagonista, al adoptar el nombre de Melisettö, ejerce un gesto de reapropiación. En *Kentukis*, la violencia del lenguaje no se ejerce por supresión, sino por saturación: la hiperconexión multiplica discursos, identidades y máscaras, generando un ruido que disuelve la autenticidad. Si en Koçak el peligro está en la imposibilidad de nombrar, en Schweblin radica en la imposibilidad de callar. La distopía turca revela el vacío del silencio impuesto; la argentina, el vértigo de la sobreexposición.

En relación con la infancia, ambas novelas ofrecen escenas reveladoras. En *Topaç*, los niños son incitados a pelear brutalmente, convertidos en espectáculo por los adultos, lo que muestra cómo la violencia se hereda y se naturaliza desde la niñez. En *Kentukis*, la historia de Marvin o la de Luca muestran que los menores son también los más vulnerables a la lógica del mercado de la vigilancia, expuestos a abusos, explotación y soledad. En ambos casos, la infancia aparece como terreno de disputa ética, donde el futuro de la comunidad se juega en la capacidad —o incapacidad— de proteger a sus miembros más frágiles.

Otro paralelismo significativo radica en la manera en que ambas novelas tematizan la comunidad y el lazo social. *Topaç* describe multitudes que se reúnen para presenciar suicidios o linchamientos, actos colectivos que se convierten en rituales de insensibilización compartida. *Kentukis*, por su parte, muestra comunidades virtuales y fugaces, construidas alrededor de la conexión remota y el consumo de intimidades ajenas. La colectividad, en ambos casos, está corroída: en Turquía, por la violencia y la censura; en el mundo globalizado, por la mercantilización de la mirada. En términos de Bauman y Lyon (2013), se trata de formas de “vigilancia líquida”: difusa, aceptada y, en última instancia, incapaz de sostener un vínculo ético.

## Conclusión

La comparación entre *Topaç* y *Kentukis* permite constatar que, más allá de las diferencias contextuales, la literatura distópica contemporánea converge en una misma preocupación: la fragilidad de la experiencia humana en un mundo marcado por la violencia, la vigilancia y la anestesia de los afectos. Ambas obras funcionan como espejos deformantes que devuelven la imagen de nuestro presente: Koçak exhibe la deriva hacia una sociedad incapaz de estremecerse ante el dolor ajeno; Schweblin revela la paradoja de una comunidad que se ofrece voluntariamente a la mirada de los otros, transformando la intimidad en espectáculo.

La primera denuncia el silencio, la segunda la saturación; una pone en escena la mutilación de la memoria, la otra la mercantilización de la vida cotidiana. Sin embargo, ambas coinciden en señalar que la subjetividad se encuentra en riesgo allí donde la empatía y la vulnerabilidad son neutralizadas. La fórmula de Melissetö —“Puedo estremecerme, luego existo”— dialoga con las historias de Emilia, Marvin, Enzo y Alina, recordando que solo en la capacidad de sentir, incluso de sufrir, se afirma una humanidad irreductible.

Desde el punto de vista teórico, esta lectura comparada enriquece el debate sobre la distopía crítica. Siguiendo a Moylan y Baccolini (2003), la

distopía no se limita a proyectar futuros indeseables, sino que ilumina grietas en el presente y abre la posibilidad de imaginar resistencias. *Topaç* y *Kentukis* cumplen esa función: en sus finales ambiguos, en los gestos mínimos de compasión —el niño que llora por el oso, el que implora que no se salte, el abrazo a los árboles, la búsqueda desesperada de compañía—, dejan entrever que el horror no es absoluto. Como señala Kristeva (1980), lo abyecto desestabiliza el orden, pero esa perturbación puede abrir también una vía para la transformación.

En suma, estas dos novelas, inscritas en tradiciones literarias distintas pero atravesadas por inquietudes comunes, muestran que la distopía no es solo un género de denuncia, es también de memoria y de esperanza. Al recordarnos los peligros de un mundo sin empatía —sea por exceso de exposición o por anestesia colectiva—, Koçak y Schweblin nos invitan a reconsiderar qué significa ser humano en la era de la vigilancia y la violencia normalizada. Su escritura, situada en los márgenes del canon anglosajón, aporta al debate global la certeza de que estremecerse —sentir, conmoverse, sufrir con el otro— sigue siendo la condición mínima e insustituible para existir.

## Bibliografía

- Areco, M. (2020). Violencia, subjetividad y tecnofobia en *Kentukis* de Samanta Schweblin. *Orillas*, 9, 235–242.
- Bauman, Z., & Lyon, D. (2013). *Liquid surveillance: A conversation*. Polity Press.
- Brina, M., & Tejero Yosovitch, Y. N. (2019). El kentuki es el mensaje: La ficción en red de Samanta Schweblin. *Revista Luthor*, 10(42), 14–39.
- Butler, J. (2022). *Cuerpos que importan. Sobre los límites discursivos del «sexo»*. Santiago de Chile: Paidós.
- Cragnohini, M. B. (2014). Extraños animales: La presencia de la cuestión animal en el pensamiento contemporáneo. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, 1(2), 15–33.
- Cuadro, M. (2023). *Kentukis* de Samanta Schweblin: Una mirada satírica sobre la construcción del yo espectacular. *Dirección General de Educación Secundaria*, 1–15.
- Foucault, M. (1992) *Las redes del poder*. Buenos Aires: Almagesto.
- \_\_\_\_\_ (2000). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber* (U. Guiñazú, Trad.). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1976).
- García Sánchez, N. (2018). Kentukis. *Revista de la Universidad de México*, (11), 148–150.
- Han, B.-C. (2013). *La sociedad de la transparencia*. Herder.
- Haraway, D. (1984). *A cyborg manifesto: Science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century*. University of Minnesota Press.
- Karakaya, E. (2024). Topaç romanında distopya ve duyarsızlaşma süreçleri. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (39), 1234–1256. <https://doi.org/10.29000/rumclide.1405757>
- Koçak, G. (2016). *Topaç*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kristeva, J. (1980). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, Trad.). Columbia University Press.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the untainted sky: Science fiction, utopia, dystopia*. Westview Press.
- Moylan, T., & Baccolini, R. (Eds.). (2003). *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination*. Routledge.
- Osorio-Restrepo, V. (2021). Intimidaciones en red: Exhibición y vigilancia en *Kentukis* de Samanta Schweblin. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 12(24), 87–104. <https://doi.org/10.25025/perifrasis202112.24.05>
- Schweblin, S. (2018). *Kentukis*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Sibilia, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica.
- \_\_\_\_\_ (2009). En busca del aura perdida: Espectacularizar la intimidad para ser alguien. *Psicoperspectivas*, 8(2), 309–320.

- Torres, V., & Schweblin, S. (2013). Entrevista a Samanta Schweblin, Premio Juan Rulfo 2012. *Iberoamericana*, 13(51), 175–178.
- Venturini, M. (2022). Ciencia ficción e intimidad: *Kentukis* de Samanta Schweblin. En *Ficción y ciencia* (Vol. III, pp. 284–297). Borgoña: Éditions Orbis Tertius.
- Yansen, G. (2019). Relaciones mediadas por tecnologías digitales. Reseña de *Kentukis* (2018) de Samanta Schweblin. *Revista Hipertextos*, 12(7), 139–155. <https://doi.org/10.24215/23143924e007>
- Žižek, S. (2009). *First as tragedy, then as farce*. London: Verso.
- Zuboff, S. (2019). *The age of surveillance capitalism: The fight for a human future at the new frontier of power*. New York: PublicAffairs.