

FEMINISMO POSTHUMANISTA: PARIAS, TRÁNSFUGAS, ADVENEDIZOS Y REBELDES EN LAS OBRAS DE CIENCIA FICCIÓN DE TRES AUTORAS GALLEGAS*

POSTHUMAN FEMINISM: PARIAS, DEFECTORS, PARVENUS AND REBELS
IN SCIENCE FICTION NOVELS OF THREE GALICIAN WOMEN WRITERS

KATARZYNA MOSZCZYŃSKA-DÜRST
Universidad de Varsovia
k.moszczynska@uw.edu.pl

ANA GARRIDO GONZÁLEZ
Universidad de Varsovia
a.garridogonza@uw.edu.pl

Recibido: 01.09.2021
Aceptado: 24.01.2022

RESUMEN: En un sistema de pensamiento binario la periferia condiciona la existencia del centro, la cultura y el sujeto hegemónico se definen mediante la exclusión, pero al mismo tiempo desde la marginalidad se alcanzan a conocer figuras como los parias, disidentes y tráfugas que no son solo "las escorias del mundo" (Varikas 2017) sino que se afirman en la no adscripción, pertenencia y obediencia a los discursos y prácticas hegemónicas. Son figuras de exclusión y de frontera que proceden de la teoría política contemporánea (Arendt 2004; Leibovici 2011; Varikas 2017). No obstante, la producción literaria resulta particularmente provechosa para reescribir, individualizar y encarnar estas figuras, así como los mecanismos de marginación y extrañamiento que las construyen. Razón por la cual este artículo enfatiza dichas figuras para analizar la dimensión ideológica de tres distopías críticas de autoras gallegas de ciencia ficción: *Despois do cataclismo*, de María Alonso Alonso (2015); *Natura*, de Iolanda Zúñiga (2018); y *Cobiza*, de María Reimóndez (2021). Estudiaremos cómo se representan y se negocian en estos textos de ciencia ficción distópica los relatos de la margi-

* Este artículo es un resultado del proyecto FEM2017-83974-P, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/ y por FEDER "Una manera de hacer Europa".

nación, la desestabilización de las categorías dentro/fuera en un momento histórico marcado por la porosidad fronteriza y los flujos migratorios dramáticos, la precarización extrema, la reconfiguración de espacios urbanos, considerando también esa periferia como un espacio de oportunidad no hegemónico.

PALABRAS CLAVE: Figuras de exclusión, parias modernas, posthumanismo, distopía, autoras gallegas

ABSTRACT: In a system of binary thought, the periphery conditions the existence of the center, the hegemonic culture and subjects are defined by exclusion, but at the same time such figures as pariahs, dissidents and defectors (Varikas 2017) define themselves by means of the non-ascription, non-belonging and disobedience with respect to hegemonic discourses and practices. The above figures of exclusion come from contemporary political theory (Arendt 2004; Leibovici 2011; Varikas 2017); however, literary production is particularly suitable for re-writing, individualizing and embodying these figures, as well as the mechanisms of marginalization and estrangement that construct them. Thus, this article emphasizes the figures of exclusion to analyze the ideological dimension of three critical dystopias written by Galician science fiction women writers: *Despois do cataclismo*, by María Alonso Alonso (2015); *Natura*, by Iolanda Zúñiga (2018); and *Cobiza*, by María Reimóndez (2021). We will analyze the means by which of narrations of marginalization and the destabilization of inside/outside categories are represented and negotiated in these dystopian science fiction novels, in a period marked by border porosity and dramatic migration flows, extreme precariousness, the reconfiguration of urban spaces, but also for considering that periphery as a non-hegemonic space of opportunity.

KEYWORDS: Figures of Exclusion, Modern Pariahs, Posthumanism, Dystopia, Galician Women Writers



INTRODUCCIÓN

Para contextualizar las tres novelas gallegas que vamos a analizar en este artículo, habría que comenzar señalando que en la última década el número de autoras que han escrito ciencia ficción en Galicia ha experimentado un aumento espectacular. Si bien esto ha sido favorecido por un cambio en la tendencia editorial, no deja de constituir un giro tan fuerte y a contracorriente que requiere un estudio y una síntesis teórica profunda, que abordaremos parcialmente en este artículo con el análisis comparativo de *Despois do cataclismo* (2015, Urco Editio-

ra), de María Alonso Alonso; *Natura* (2018, Galaxia), de Iolanda Zúñiga; y *Cobiza* (2021, Xerais), de María Reimóndez.

Galicia parece tener una relación conflictiva con las tendencias y modas del mercado editorial mundial, por lo que suele llegar a ellas con características marcadamente autóctonas. El caso de la ciencia ficción no es diferente.¹ En términos generales, excepto quizás en el mundo anglosajón y eslavo por su popularidad, se ha considerado a la literatura de ciencia ficción un género menor (Moreno 2010). En el caso gallego este prejuicio, además, se ha visto reforzado por un mercado editorial con clara preferencia por la temática social, en el que la novela histórica y la novela negra eran las únicas excepciones. Así, tanto la ciencia ficción como la fantasía, a pesar de contar con antecedentes ya en la década de 1970 en el caso de la primera y una larguísima tradición en el caso de la segunda, han tenido una difusión mucho más lenta en los últimos cuarenta años.² Por otra parte, las editoriales han vinculado sistemáticamente los géneros no miméticos a la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ), etiqueta a la que aún se asocian con frecuencia (Vilavedra 2010). Cantidad de novelas que no habían sido pensadas para LIJ han sido publicadas en colecciones juveniles, al tiempo que novelas que seguían a rajatabla los parámetros de la distopía, por ejemplo, no eran reconocidas como tales, o se analizaban obviando la clasificación genérica cuando se publicaban en las colecciones para adultos. No es de extrañar pues que editoriales, crítica y periodismo cultural concluyan, por unanimidad, que la escasez de literatura fantástica y sobre todo de ciencia ficción (Gil Lorenzo 2021) es total; sin embargo, si nos preocupamos de compendiar, veremos que es una escasez más aparente que real. En suma, los análisis críticos sobre ciencia ficción en Galicia lastran prejuicios sobre el género y han bebido de condicionantes económicos que nada tenían que ver con las obras, sino con las estrategias de venta de las editoriales –la LIJ es la mayor fuente de ingresos para las editoriales gallegas–.

Ahora bien, aunque lo hasta ahora expuesto es cierto a grandes rasgos, hay que tener en cuenta que los condicionantes del mercado editorial no les han afectado en igual medida a ellos que a ellas. La nómina de autores, hombres, que se han hecho un hueco en el canon a través de la ciencia ficción para adultos no es despreciable, e incluso alguno de ellos ha cultivado este género casi exclusivamente. Es el caso, por ejemplo, de Ramón Caride, pionero que recibió

¹ Recordemos, siguiendo a Teresa López-Pellisa, que la ciencia ficción, inaugurada con el *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (1818), se distingue de otros géneros al “proponer mundos posibles en los que todos los fenómenos no miméticos tienen una explicación racional, lógica y verosímil” (2018: 12).

² Si bien en el caso de la ciencia ficción española la crítica académica ha hecho un gran esfuerzo a la hora de acompañar y poner en valor la producción literaria, en el caso de la ciencia ficción gallega los estudios dedicados a este género son extremadamente escasos o incluso motivados por problemáticas ajenas a la ciencia ficción. Además, no tienen intención de proponer un estudio historiográfico y comparativo global. Así, Teresa López-Pellisa, la emblemática estudiosa de la ciencia ficción española, destaca en *Historia de la ciencia ficción en la cultura española* –que es a su vez una gran contribución– el trabajo investigador realizado por Mariano Martín Rodríguez, Fernando Ángel Moreno, Sara Martín, Julián Díez, Fernando Martínez de la Hidalga, Yolanda Molina-Gavilán y Cristina Sánchez-Conejero (2018).

el premio Blanco Amor por *Soños eléctricos* (1992). Además, como señala Mario Regueira en su entrada "A ciencia ficción. Distopía e discurso nacional" de la *Historia da literatura galega* de la AS-PG,

... durante a década dos noventa e comezos deste século fixo unha fortuna especial o xénero da distopía. A creación de universos abafantes, socialmente opresivos e nos que as novas tecnoloxías, de habelas, supuñan unha ferramenta de control por parte do poder representa, unha veta narrativa que non pode deixar de relacionarse coa situación política da Galiza [...] [y que presentan una] perspectiva escéptica ante o progreso e a mellora tecnolóxica, un elemento oposto (tamén na fundacional *Soños eléctricos*) a unha idea de autenticidade relacionada co medio natural e a cultura aborixe. (Regueira sf.: sp.)

Es decir, todas estas obras de los noventa son una suerte de política ficción por la que circula el discurso nacionalista y la historia de Galicia. Sin embargo, a poco que cotejemos las obras escritas por autoras en la década de 1990, salta a la vista que para ellas el cajón de sastre de la LIJ supuso un verdadero techo de cristal. Entre 1990 y 2000, tan solo tres novelas escritas por autoras fueron publicadas en colecciones generales, *Transito dos gramáticos* de Marilar Aleixandre (Xerais, 1993), una obra de una autora consagrada en la LIJ que fue finalista del premio más importante en Galicia (el Premio Xerais); y otras dos novelas publicadas por una misma editorial, Sotelo Blanco: *Unicrom* de Rosa Enríquez (2009) y *Canícula* de Mariña Pérez Rei (2007). No obstante, en el primer caso hablamos de una obra premiada y en el segundo de la única editorial gallega que entre los años 2000-2006 mantuvo un premio de literatura fantástica y un interés constante por este género. Es decir, estadísticamente, la publicación de estas tres obras se desvela como un hecho anecdótico; sin embargo, podemos rastrear el germen de la vertiente más social de la ciencia ficción (*vid.* Vilavedra 2010).

Asimismo, la fortuna de la distopía en los años 90 a la que hace referencia Regueira habría que ponerla en un contexto más amplio para valorarla en todas sus dimensiones. Galicia, en consonancia con las tendencias mundiales, también experimentó en la década de 1990 las consecuencias de la popularización masiva de los videojuegos. En esta década, aun manteniendo un cierto halo de mundo marginal, friqui y contra cultural en el que el amor por la ciencia ficción representaba un punto importante –es decir, la llamada cultura *geek*–, la cultura *gamer* se empezó a comercializar y difundir en base a un consumidor-tipo masculino, de trazos conservadores/neoliberales, gusto por la violencia, la competitividad y tecnófilo (Seoane y Sanmartín 2019). De este modo, las obras de autores como Ramón Caride, con un fuerte contenido tecnológico, aunque solo sea para denostar el progreso, y aun siendo mucho más progresistas y un alegato a favor de los derechos nacionales de Galicia, en su base respondían a las características de lo que se entendía como un nicho de mercado editorial ajeno a las mujeres; porque ya se había establecido como "normal" que a las mujeres no les gustasen ni los videojuegos ni la ciencia ficción (Seoane y Sanmartín 2019). En el caso gallego, prueba de dicha masculinización es el hecho de que Urco, la

primera y única editorial gallega dedicada a la fantasía /ciencia ficción –creada en 2007–, no cuente aún con ninguna traducción de una autora mujer. Un hecho en el que podemos percibir claramente la perpetuación indirecta del estereotipo del autor-lector masculino de ciencia ficción, pues las traducciones, en las que se centró la editorial en sus primeros años de vida, pretendían sin duda acercar al público gallego al género y sus clásicos.

El panorama en la década de 2000 es tanto o más desolador en cuanto a la publicación de ciencia ficción para adultos escrita por mujeres. Sin embargo, a partir de 2010 la situación empieza a cambiar, especialmente a partir del segundo lustro, pues el aire fresco de la editorial Urco demostró que la ciencia ficción podía ser lucrativa y animó a editoriales con largo recorrido como Xerais y Galaxía a publicar más obras de este género. Además, el cambio generacional en la dirección de estas dos editoriales a mediados de la década y un proceso de renovación interna en el caso de Urco, sin duda supuso una mayor atención y apoyo a las autoras.

Sin embargo, contemplar este fenómeno solo como apuesta editorial creemos que sería simplista. Hay toda una serie de voluntades individuales, cambios subterráneos –y no tan subterráneos– y otros factores que a nuestro juicio han contribuido también al gran número de autoras que últimamente se han inclinado por este género y especialmente por el subgénero de la distopía. Son estos factores los más interesantes para nosotras a la hora de analizar las tres novelas que nos ocupan y dentro de ellos podemos citar tres como marco propiciador:

–La quebrada y superada tendencia de la academia gallega a obviar la obra escrita en castellano por autoras gallegas que condenó al ostracismo textos de género fantástico y/o de ciencia ficción escritos por Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán.

–La consolidación de un buen número de mujeres narradoras en la década de 2000, que ha desterrado definitivamente la tan arraigada asociación entre escritora gallega y poesía.

–La cuarta ola del feminismo, que ha llevado a las autoras a erigir a sus protagonistas en sujeto político y a ver en la tradición vindicativa, presente desde sus comienzos en la ciencia ficción, un instrumento para diseccionar nuestra sociedad, señalar lo errado de algunos de nuestros caminos y meditar sobre opciones alternativas (Moreno 2010: ii).

Con respecto al tercer factor, no puede ser casual que en 2011 María Xosé Queizán publique un ensayo, *Mary Wollstonecraft Shelley e a súa Criatura artificial*, sobre la obra inaugural de la ciencia ficción, o que los textos de las autoras gallegas de los últimos diez años beban de temas como la devastación de la naturaleza a manos del hombre o el autoritarismo y presenten personajes transgénero o de género fluido, así como cuerpos biomedios; tópicos que ya estaban presentes en autoras como Úrsula K. Le Guin. Asimismo, por ejemplo, en las tres novelas que vamos a analizar, la influencia de *El cuento de la criada* (*The Handmaid's Tale*, 1985) de Margaret Atwood es clara y reconocida. En resumen, las escritoras gallegas de ciencia ficción, mayoritariamente, parecen encontrarse

más cómodas en marcos del feminismo posthumanista (Braidotti 2013, 2017) que en la política ficción más transitada por los escritores. Además, su producción literaria es más subversiva, crítica, innovadora y comprometida tanto con las reivindicaciones históricas de Galicia, como con la denuncia de la exclusión social y la causa ecologista.³ Por esta misma razón, el ecologismo de sus textos no responde simplemente a un deseo de conservación de lo rural como auténtica esencia nacional, sino a preocupaciones más universales ante el colapso ecológico del planeta Tierra y los avances tecnológicos. En la narrativa de mujeres estos no son solo un método de opresión y control pues, en ocasiones, codifican un giro ético que tiene como base la potencialidad subversiva del ser-híbrido (Haraway 1985) y presentan máquinas con consciencia o humanos modificados tecnológicamente como sujetos fronterizos que desestabilizan las categorías identitarias esencialistas desafiando los discursos hegemónicos.

Por otra parte, es cierto que en los últimos años autoras como Atwood o K. Le Guin se han popularizado a través de series televisivas o a raíz del ecologismo como tema que ha cobrado centralidad, pero sin duda, para entender el profundo calado de la ciencia ficción en su versión más vindicativa entre las autoras gallegas de los últimos seis años, habría que sumar como factor añadido la tenacidad de aquellas novelistas, amantes del género, que publicaron sus obras antes de 2015. Así, en la década de 1990, por ejemplo, María Reimóndez y Mariña Pérez Rei inician su trayectoria novelística con obras de ciencia ficción, *O caderno de bitácora. Aventuras espaciais* (2004) y *Canícula* (2007), respectivamente. Ya en la década siguiente, a pesar de todos los pesares, Urco estrena su colección Alcaián, de producción autóctona, con una autora, Alba Payo Froiz, que en 2010 publicaba *O que Darwin non previu*, aunque hubo que esperar tres años para la segunda, *Niguén Lembra* (2013), de Vanesa Santiago. Con algo menos de distancia temporal, en 2015 María Alonso Alonso publicaba *Despois do cataclismo*, una obra que, como veremos, es violenta hasta el extremo de lo gore, entre otras razones porque era consciente de cómo la literatura juvenil suponía, para ellas, un cajón desastre y un techo de cristal. Menos suerte tuvieron otras autoras como Cris Pavón y su *Limiar de consciencia* que, en 2012, termina colgando la novela en un blog y empleando su posición de autora maldita y marginal para hacerse un nombre a través de la difusión de la novela en las redes sociales (López López 2018), pues no fue capaz de encontrar una editorial que quisiera publicarla a pesar de que

... quedara finalista en dous premios de narrativa de renome, o Premio Xerais no 2009 e o Premio García Barros no 2010, mais Pavón atopou grandes dificultades para facerse un espazo na literatura galega seguindo as canles tradicionais, mesmo contando con este aval. Aínda que Xerais acostuma publicar as obras finalistas do premio que organiza e a pesar de mostrarse interesada

³ Este mismo fenómeno lo observa Fernando Moreno en el campo literario español: "se debe señalar la embestida femenina como [...] reflejo del gran cambio sociopolítico en la ciencia ficción española, tanto a nivel crítico como editorial o ficcional. Las voces de las mujeres, sus cambios en la percepción de la literatura y su reclamación de nuevas miradas han marcado la nueva ciencia ficción" (Moreno 2018: 181).

tamén pola novela de Pavón inicialmente segundo explica a autora no seu bloque. (López López 2018: 120)⁴

En definitiva, si en la literatura de ciencia ficción en lengua castellana la visibilización de las autoras pioneras tuvo como base, en gran medida, la antologización con el llamado “fenómeno alucinadas” (López-Pellisa 2019: 75) –una tendencia que continúa para las autoras actuales y en volúmenes más recientes como, por ejemplo, *Posthumanas y distópicas: Antología de escritoras españolas de ciencia ficción: Vol. I y Vol. II*, de Teresa López-Pellisa y Lola Robles– en la literatura gallega primaron las voluntades individuales y la novela frente al relato. No obstante, cabría mencionar dos antologías, *Longas sombras na pedra* (Urco, 2018) y *Plug&Play: Antoloxía galega de ciencia ficción erótica* (Contos estraños, 2014), porque nos sirven para constatar la perseverancia con respecto al género de las autoras ya mencionadas y el aumento porcentual de la nómina femenina frente a la masculina que podemos observar en los listados a pie de página.⁵ A estas autoras pioneras, en el lustro siguiente se vinieron a unir otras narradoras, ya de más larga trayectoria en otros géneros y temáticas narrativas, como Iolanda Zúñiga o Patricia Janeiro, junto a otras más noveles.

En resumidas cuentas, hoy día no enfrentamos luchas de poder muy distintas a las de las décadas precedentes. Sin embargo, estas sí han hecho surgir nuevas perspectivas y desafíos: claramente no todos somos humanos de la misma manera ni en la misma medida y la violación de nuestros derechos está directamente relacionada con el abuso a los animales y la naturaleza. Las tres autoras que vamos a analizar han abandonado el antropocentrismo y subrayan el sujeto mediado tecnológicamente de la modernidad. Son autoras y activistas que entienden que escribir es comprometerse y nos plantean distopías apocalípticas y postapocalípticas que se interesan por figuras marcadas por el extrañamiento o la abyección, así como por otras prácticas de alienación y expulsión en relación con la migración, la extranjería, el género, la sexualidad, el trabajo, la violencia o la enfermedad, que a su vez ponen en primer plano figuras estigmatizadas, excluidas. En otras palabras, las novelas analizadas se centran en personajes que encarnan las figuras de exclusión que Hannah Arendt (2004) concibe como *parias modernxs*. La filósofa teoriza sobre la condición paria del pueblo judío a partir de las siguientes *figuras de parias* desarrolladas en el seno de la literatura, la política y el arte que se constituyen como una “traducción oculta”: el *paria inocente* o *Schlemihl*, ideado por Heinrich Heine en su poesía; el *paria consciente* de Bernard Lazare, creado en sus textos políticos y autobiográficos; el *paria sospechoso*, encarnado en los personajes de Chaplin; y el paria en cuanto que *hombre de buena voluntad*, que emerge de la literatura de Kafka. Todas estas figuras se oponen al modelo del *paria advenedizo* o *parvenu*, o sea, a la figura del *asimilado*

⁴ *Limiar de consciencia* finalmente sería revisada y reeditada por la editorial Urco en 2018.

⁵ *Longas sombras na pedra*: María Alonso Alonso, David Botana, Hector Cajaraville, Cris Pavón, Mariña Pérez; *Plug&Play: Antoloxía galega de ciencia ficción erótica*: Mariña Pérez Rei, Manuel Lourenzo González, Xesús Constela, Xerardo Méndez, Ramón Caride, María Alonso Alonso, Moncho Mariño.

privilegiado que ha logrado integrarse parcialmente en la sociedad negando sus propios orígenes. El concepto del *paria* remite a una condición social forjada por mecanismos de poder que combinan la marginación sociopolítica y económica de un grupo social con el desprecio interiorizado por los grupos hegemónicos, por un lado, y con la vergüenza y auto-odio inculcados en los excluidos, por otro. De ahí que la *condición paria* esté garantizada por la ley y reforzada por las normas culturales arraigadas en el imaginario social colectivo, además de ligada al sistema de división social de los derechos, del trabajo y del reconocimiento (*vid.* Arendt 2000 y 2004; Varikas 2017). Según afirma Varikas: "El orgullo del *paria* rebelde reside en su exterioridad, que lo aleja del ejercicio de la dominación y se abre sobre una visión crítica de la sociedad que pretende englobar todas las relaciones injustas" (2017: 106).

El concepto del *paria* ha servido como punto de partida para pensar otras figuras históricas marcadas por la exclusión, la diferencia y la subversión. Martine Leibovici (2011), partiendo de las aportaciones de Arendt, ha retomado la figura del *tránsfuga*. La categoría de *tránsfuga* suele usarse para referirse a individuos que pasan de una clase social a otra, de una cultura a otra, de un mundo minoritario –debido a la etnia, clase social, género o identidad sexual– a otro, compartiendo los prejuicios difamatorios contra esas minorías. En este sentido, si la figura del *paria advenedizo* (*parvenu*) de Arendt afronta el dilema de pertenecer a un grupo y al mismo tiempo intentar olvidarse de sus orígenes en búsqueda del reconocimiento que le es negado, la figura del *tránsfuga* se caracteriza por posicionarse de manera crítica en el umbral, "entre" dos mundos. Por ello, los discursos creados desde la perspectiva del *tránsfuga*, o sea, desde su ubicación "tanto dentro como fuera" y su particular posición social de "insider-outsider", nos arrojan una nueva luz sobre los mecanismos de la exclusión social y del extrañamiento.

Como esperamos poder demostrar en este artículo, las novelas analizadas son obras distópicas que se centran en las figuras de la exclusión y el extrañamiento para generar preguntas incómodas sobre la desigualdad de género, la misoginia y las consecuencias extremas del sexismo institucionalizado. Textos que reescriben las *figuras de parias* de tradición arendtiana frente al miedo al estancamiento o incluso el retroceso de los derechos de las mujeres que estamos viviendo para señalar tópicos culturales y mitos que nos lastran e impiden encontrar nuevas formas de rebelión, para combatir la creciente violencia de género o para alejarse hasta las últimas consecuencias del placebo novelístico y vomitarnos una historia apocalíptica y desoladora que nos deja las tripas hechas polvo. Por todo lo expuesto, analizaremos estos tres textos a la luz de las figuras teorizadas por Arendt y Leibovici, así como a partir de las teorías feministas que entienden el cuerpo como una representación y un lugar en el que se inscriben los discursos culturales. En este caso, el discurso totalitarista en un mundo distópico.

2. ECOLOGISMO Y ALGO MÁS

Ahora bien, según Lyman Tower Sargent la distopía como subgénero de ciencia ficción nos sitúa en una sociedad futura, detalladamente descrita como impregnada por la exclusión social y considerablemente peor que la sociedad en la que vivimos *lxs lectorxs* (1994: 9). Teniendo en cuenta la importancia de la amenaza ambiental, las ficciones distópicas de autoras gallegas actuales frecuentemente invocan de manera invertida utopías ecológicas, llamadas “ecotopías”, o su variante particular, “eutopías” (Murphy 2015). *Cobiza* de María Reimóndez y *Natura* de Yolanda Zúñiga adquieren desde el principio características de una distopía ecológica, puesto que describen los desastrosos resultados de la negación del calentamiento global como problema crucial de la humanidad, que, a su vez, incrementa el problema de la exclusión social. Ambas novelas nos ubican en un escenario desolador, provocado por una catástrofe ecológica. Citemos el comienzo de *Natura*:

Unha lingua de esparto varreu o mundo. Arrastrou a súa aspereza pola superficie terrestre. [...] A seca conquistou territorios, que primeiro foron comarcas, logo nacións. Derramou o perenne, espremeu o maduro, abortou a reprodución. O prodixio da fecundidade mudou en páramo. O alentar árido da atmosfera abrasou xardíns urbanos, hortas familiares, cultivos intensivos. Todos os bosques primarios, coa raizame aínda húmida, murcharon. Interrompeuse o proceso da fotosíntese. (Zúñiga 2018: 13)

La sequía y el desastre ecológico provocaron el quiebre de las estructuras estatales, incrementando la pobreza, la exclusión y las injusticias sociales. El dinero perdió todo su valor tras el saqueo de las tiendas y los almacenes. Mientras la temperatura aumentaba –“imparable”– un grado por mes, crecía el caos, la codicia y el número de muertes humanas y no-humanas. La única esperanza parecía venir del norte, de un lugar llamado *Natura* que prometía ser el último guardián de la moral, la ciencia y la civilización. Sin embargo, tras meses de peregrinaje marcado por la violencia y el crimen, solo unas supuestas “elegidas” –chicas jóvenes y fértiles– consiguen pasar los controles y entrar en *Natura*. La protagonista, una adolescente víctima de un brutal ataque que ha perdido a su madre en el camino, forma parte de este “selecto” grupo de personas.⁶

Curiosamente, el comienzo de *Cobiza* nos trae un diagnóstico –y pronóstico– muy semejante. Nos enteramos de que Luz, el personaje principal, fue una de las últimas niñas que nacieron en su región de origen, destruida por el calentamiento global y el sol que causaba cáncer de forma inmediata: “Luz crecía rodeada daquel deserto cada vez máis quente, onde o refugallo cubría o

⁶ Por cuestiones de extensión y porque no es el tema central que nos ocupa en este artículo, no ahondaremos aquí en el tema de la emigración. Sin embargo, cabe señalar que la metáfora del “norte” como falsa “promesa de la felicidad” (Ahmed 2019) para el emigrante, así como otros tópicos relacionados con la emigración como el ser humano frente al muro o los campos de refugiados, están presentes en *Natura* y son motivos que también encontramos en *Cobiza* junto a la trata de esclavos, etc.

que noutrora foran paisaxes verdes, dunas, cons" (Reimóndez 2021: 5). En este escenario, los representantes del poder hegemónico someten a las adolescentes de las periferias a constantes pruebas médicas para capturar a las fértiles y llevárselas a las Capitales. Teniendo en cuenta la exclusión y la degradación medioambiental, el procedimiento es presentado en términos de premio y oficialmente recibe el nombre de "Lotería da Fertilidade", ya que supuestamente promete a las "escogidas" felicidad y bienestar mediante el acceso a la educación y a mejores condiciones de vida. Luz, como el personaje protagónico de *Natura*, se encuentra entre las "elegidas". Una presentación de la situación y una muestra del maquillaje de la explotación mediante el lenguaje que nos recuerda a la rifa de la cosecha de *Los juegos del hambre* (2008) de Suzanne Collins, en la cual, para la mayoría de los afortunados, la rifa es una condena a muerte. En el caso de *Cobiza*, la condena se traduce en el ejército o incluso la prostitución para aquellas que después de superar su periodo de procreación no hayan destacado en los estudios; además del desarraigo inicial.

La tercera novela, *Despois do cataclismo* de María Alonso Alonso, empieza de un modo que parece alejarse de las prácticas discursivas propias de ciencia ficción:

Así como sentiunha humidade a se deslizar entre as pernas, souba que chegara o momento. Deixou o seu labor no campo e dirixiuse ao linde da vila [...] Era outono, e aquel día caía unha chuvia miúda que rematou por enchoupar completamente a súa vestimenta pasados os primeiros minutos da xornada de traballo. Comezou entón a subir o tramo que separaba o Castrovilar do Castro maior até penetrar nunha lixeira néboa que aínda persistía na ladeira desde as primeiras horas da mañá. (Alonso Alonso 2015: 11)

Como podemos observar, la fábula sigue los trazos de las leyendas tradicionales gallegas, un tema por el que Alonso ya se había interesado anteriormente como investigadora en *De mouras, tártalos e acompañamentos: un estudo da tradición oral da parroquia de Coruxo* (2011). Es solo en el transcurso de la acción que nos damos cuenta de que la vida de las habitantes de la aldea es tradicional solo en apariencia: en realidad está controlada mediante el uso de alta tecnología, ya que cada uno de los campesinos lleva un nanochip en su cuerpo que controla su manera de ver y vivir el mundo hasta el último detalle. Entendemos entonces que no se trata de una narración histórica con elementos fantásticos, sino que la novela describe los tiempos postapocalípticos como un retorno forzado a las prácticas cotidianas tradicionales; la distopía nos conduce así a un tiempo que semeja literalmente pretérito, una otra violenta Edad del Bronce.⁷

⁷ Como señalaba Eva Moreda en 2020 en el blog de crítica literaria Biosbardia: "Chamoume a atención, por exemplo, o xeito en que Xesús Constela presenta en *15.724* un rexime totalitario no que as convencións do xénero se intercalan de xeito moi habilidoso cunha serie de tropos identitarios galegos tomados fundamentalmente da nosa literatura clásica (*Obediencia*, de Antón Lopo, ten tamén algún que outro achado interesante neste sentido). *Negruña*, de Xosé Duncan, e *Despois do cataclismo*, de María Alonso Alonso, fan algo semellante nun ton máis de serie B (se cadra aquí puidese estar o segredo da popularidade que ten a distopía como xénero no noso sistema literario: podes combinar nunha mesma novela o culto e o popular)".

De acuerdo con lo que se anuncia en el título, la novela nos sumerge en un mundo ubicado después de una catástrofe ecológica (“comezou a arder todo o coñecido, reduciendo con chuvia ácida acinzas cada recuncho daquel mundo” [Alonso Alonso 2015: 115-116]), tras la cual las élites decidieron que el grueso de la humanidad debía volver a un estilo de vida rural. Con tal de recuperar la felicidad –y fertilidad– perdidas y prever cataclismos futuros, no importaba someter a la mayoría de la sociedad arrancándole la libertad y la autonomía.

Este reescribir la fábula sitúa a Alonso entre aquellos/as que, recuperando los elementos fantásticos y mágicos que habían sido tan importantes en la literatura gallega, conseguían actualizar el género de la ciencia ficción. Sin embargo, Alonso lo hace para subvertir el mito celta como pueblo protogallego pacífico y matriarcal, así como para crear nuevas figuras de exclusión y extrañamiento, arraigadas en el imaginario a la vez histórico y distópico. En el mundo narrado por Alonso las mujeres campesinas son parias en un mundo paria, doblemente excluidas por su clase y género, esclavizadas en función de trabajo no remunerado, sexo forzado y maternidad regulada. Una revisión histórica que sirve también para la actualidad, pues se sigue loando el extenuante trabajo de la mujer campesina como orgullo y mito matriarcal en lugar de denunciar las condiciones esclavas, en especial las de aquellas que se habían quedado solas. Es decir, en relatos post-apocalípticos como los de Alonso, las esperanzas de un mundo mejor pasan por una inmersión pedagógica en el pasado, lo natural y lo austero, pero no es una mirada nostálgica que añore las esencias de la nación como en los autores mencionados en la introducción de este artículo.⁸

3. CUERPOS PARA PROCREAR

Así, el género, tal y como queda codificado en los escenarios distópicos de *Despois do cataclismo*, *Natura* y *Cobiza*, es un equivalente de una norma rígida –garantizada por la ley mediante los actos de vigilar y castigar– materializada de manera performativa gracias a la repetición impuesta e interiorizada de prácticas culturales, así como mediante la reproducción de cuerpos dóciles, dominados. La protagonista principal de *Natura* vive, junto con otras “elegidas”, sumergida en una rutina diaria que resume de la siguiente manera: “refectorio, aseo, ocio e descanso” (Zúñiga 2018: 68). Se da cuenta de que en el seno de la nueva estructura social atender a los mecanismos puramente corporales, fisiológicos, lejos de ser algo secundario, se convierte en una tarea primordial: “Atender á bioloxía era o único relevante en *Natura*” (2018: 68). Las protagonistas no son sino cuerpos que deben producir óvulos y contribuir con ello a la creación –mediante fertilización artificial modificada genéticamente– de seres humanos perfectos.

⁸ Este es un modelo que Hicks denominó “retro-modernidad”: “From this perspective, the text could be seen to resemble the ‘cosy catastrophes’ of the Cold War period, which celebrated if not precisely a frontier life-style at least a premodern pastoral existence of self sufficiency [...] Yet retro-modernity here is more than nostalgic; it reflects a forward-looking perspective that understands a life without oil as an inevitable future that will call on technological innovation and new social formations” (2016: 159).

Cuerpos controlados mediante la vigilancia y los castigos administrados por los guardianes y modificados mediante el uso de drogas y terapias hormonales: “O control era extremo. E o suicidio no exercía de interlocutor con aqueles corpos dopados para a serenidade” (2018: 77). Constituyen el último eslabón social en la estructura patriarcal controlada por los hombres y liderada por el jefe religioso de la Congregación, al que llaman “Padre”:

Eran homes. Aqueles Gardiáns, así como os Comandos responsables do mantemento da orde que no exterior pertenceran ao exército, á policía ou a empresas de seguridade privadas, eran homes. Tamén o eran os membros do Equipo, científicos entregados á fertilidade, a razón pura da Misión. Homes. Igual que os Obreiros, traballadores confinados na Máquina, as entrañas turbias de Natura. Todos ingresarán, sen necesidade dun proceso de selección, por ser homes, por ter sido adestrados para custodiar o froito da idea concibida por Padre. O primeiro dos homes. (Zúñiga 2018: 58)

La vida de Luz, la protagonista de *Cobiza*, también está dedicada a la reproducción. Tras ser sometida a un procedimiento de inseminación artificial, la chica no comprende los procesos que están ocurriendo en su cuerpo en los primeros meses del embarazo, se pregunta de dónde viene la sensación de haber sido invadida por algún “huésped” o “enfermedad parasitaria” (Reimóndez 2021: 48). El parto no es sino una experiencia deshumanizadora y traumática:

Ao seu redor desenvolvíase un espectáculo de instrumentos mentres ela berraba partíndose en dúas. Quixo aquel hóspede fóra de si canto antes. Perdeu o control do seu corpo aínda máis. Fixo por si, suou, sangrou. E ao final de toda aquela danza macabra alguén ergueu triunfal un ser cheo de moco e sangue que comezou a berrar. Luz quixo que a devolvesen ao seu lugar. Quixo que levasen da súa presenza aquel ser que a colonizara sen o seu permiso e que a desfixera de dor. (Reimóndez 2021: 48)

Como “premio de fertilidad” recibe un bono de estudios que le permitirá –entre siete embarazos– estudiar ciencia y tecnología. A las mujeres que no son capaces de continuar su labor reproductora, se les asigna en la Capital una de las siguientes opciones: pueden trabajar para una de las corporaciones hegemónicas si consiguen formarse; o serán forzosamente asignadas bien al ejército o bien a la prostitución.

La protagonista principal de *Despois do cataclismo* tiene instalado un nanochip en su cerebro desde el mismo día de su nacimiento, por lo cual, a partir de esta intervención denominada “ritual del entendimiento”, prácticamente no es capaz de pensar por su propia cuenta y está privada de todo tipo de agencia y subjetividad. Su único objetivo consiste en dar a luz y servir al Señor do Castro con su trabajo; de hecho, ni siquiera recibe un nombre y está obligada a trabajar en el campo junto a su madre al cumplir tres años de edad. Cuando tiene su primera menstruación es conducida por las instrucciones recibidas mediante el nanochip al castillo del Señor para pasar por el “ritual de iniciación”: se le informa de que debe dar gracias al Todopoderoso porque será el día más importante de

su vida, dejará de ser niña para convertirse en mujer. Dicha iniciación no es sino una violación programada y ritualizada:

Prégoche que, a través deste Ritual de Iniciación, lle concedas o poder de se reproducir para traer máis seres que louven a túa obra e grandeza a este mundo. Decía todo isto o Señor do Castro cos brazos e alto e os ollos pechados. [...] De súpeto, sentiu abrir as pernas e unha forte dor como a do fío dun coitelo que se lle cravaba nas entrarias. Un laio estrondoso resoou en toda a estadia; era un laia de profundo sufrimento que foi acompañado por bágoas de dor. Intentou liberarse daquela punzada que a estaba a ferir, pero non tivo éxito porque tina todo o corpo inmovilizado. (Alonso Alonso 2015: 43)

Es más, cuando al final la novela revela –mediante recuerdos de una mujer de mayor edad– cómo era el mundo social justo antes del cataclismo, entendemos que los tres textos crean un ciclo distópico feminista de denuncia en el cual la mujer pobre, puesta al servicio de la fertilidad institucionalizada, es la paria por excelencia:

Lembrou entón os anos de internamento nas mal chamadas “incubadoras” a onde eran levadas todas aquelas nenas soas ou abandonadas en idade fértil. Alí tiñan que completar un curso de adoutrinamento no que se lles explicaba a importancia do seu papel na sociedade, nunha sociedade na que a causa da epidemia de violencia carecía case de posibilidades de subsistir de xeito natural, polo que era preciso a catividade. (Alonso Alonso 2015: 107-108)

Las tres novelas, de clara inspiración atwoodiana, ponen énfasis en cómo el poder dispone de los cuerpos de las adolescentes provenientes de las comunidades periféricas, invitándonos a concebir el sujeto en términos de un cuerpo vulnerable, confrontado con el desastre medioambiental y la violencia heteropatriarcal (Cavareo 2009; Segato 2013).

Como hemos podido observar, las protagonistas de las tres novelas no son más que cuerpos-parias, sin más motivo que el de resistir vivas. Son cuerpos vigilados, castigados y narcotizados, ya sea literalmente, como en *Natura*, o a través del nanochip del pensamiento de *Despois do cataclismo*, que no es sino una fantástica metáfora del borrado de la memoria histórica y de la manipulación que la religión, la prensa y el totalitarismo de estado crean en la población y también de la materialización del biopoder que se inscribe e instituye en el cuerpo en un determinado tiempo histórico (Foucault 2002). Sus cuerpos vulnerables y vulnerados están reducidos a la condición de mercancía; está claro que sus vidas no cuentan como “vidas habitables” y sus muertes no entrarían en la categoría de “muertes llorables” (Butler 2006), porque no están reconocidas como sujetos dotados de agencia.

Si bien *Cobiza* incluye numerosos diálogos entre las protagonistas que les permiten establecer empatía, en *Natura* y *Despois do cataclismo* las conversaciones y vínculos brillan por su ausencia, debido a las peculiaridades de sus protagonistas (sin voluntad, sin memoria y reducidas a animales productivos). Las conversaciones son solo las imprescindibles y el lenguaje es sobrio y tendente

al lirismo en Zúñiga y también sobrio, o más bien solemne de algún modo, pero absolutamente gore en Alonso.

Asimismo, otra característica común entre las tres novelas consiste en presentarnos una nueva situación histórica y estructura social que en el fondo no es más que la reescritura de distintos tipos de exclusión que ya conocemos, porque el cataclismo puede representar un comienzo, pero solo si no caemos en los mismos errores.⁹ En línea con esta idea, las tres autoras se mueven con destreza en la tradición distópico-apocalíptica: tecnología avanzada y drogas para el control de la población, rígida estratificación y casi absoluta imposibilidad de movilidad entre clases, dominación masculina, manipulación, conformismo, mentes mediatizadas por los discursos, control de la reproducción...

Las tres novelas poseen una fuerte carga de denuncia social y de antireligiosidad sistémica. Este último aspecto se inscribe en la cadencia sonora de las tres novelas, pues en todas historia, mandatos y costumbres se articulan en repeticiones de letanías que son pautas de comportamiento social e individual. De hecho, "natura" –que es el nombre que recibe el órgano genital de los animales que paren–, pasa a simbolizar al dios salvador hacia el que la gente huye en éxodo "da desaparición para tentar resucitar noutro espazo, no norte" (Dopico 2019). Por eso, los títulos de los capítulos nos remiten a los diez mandamientos y el lenguaje es bíblico: éxodo, Creador, bendición, esperanza, carne, gozo, prédica, misericordia, resurrección... Y, como destino final, el nuevo *cataclismo* deviene en *apocalipsis*, primero de la civilización y por último de los individuos. Sin embargo, a este respecto habría que señalar también una llamativa peculiaridad, pues mientras que en *Natura* y *Depois do cataclismo* el tono religioso es el que da forma a la estructura de la sociedad jerarquizada y totalitaria que oprime a sus anónimas protagonistas, en *Cobiza* los diarios de Luz, la protagonista principal, también cobran la forma de mandamientos. En este punto *Cobiza* es interesante porque permite ver el choque generacional y la necesidad de que los jóvenes tomen sus propias decisiones para que las enseñanzas articuladas con buena fe no se conviertan en dogma.

4. RESISTENCIA Y SUBVERSIÓN

Una vez analizada la dimensión ecologista de los textos, así como la condición paria de las protagonistas, cabe preguntarse por los mecanismos de resistencia

⁹ Otra cuestión común a las tres novelas es una clara concomitancia con uno de los rasgos principales que señala Hicks para las novelas *Oryx y Crake* (2003) de Margaret Atwood, *Cloud Atlas* (2004) de David Mitchell, *The Road* (2006) de Cormac McCarthy, *The Stone Gods* (2007) de Jeanette Winterson, *Zone One* (2011) de Colson Whitehead y la serie *The Ship Breaker* (2010, 2012) de Paolo Bacigalupi. La autora estadounidense sostiene que todos estos textos son profundamente intertextuales con textos anteriores, especialmente *Robinson Crusoe* de Defoe, y postula que "es el papel de Crusoe como un avatar de la modernidad que es más crucial para comprender su presencia inquietante en la narrativa contemporánea de desastre global" (2016: 1). Por lo tanto, se detiene en cómo estas novelas reevalúan las complejas dimensiones de la modernidad del siglo XXI utilizando el poderoso mecanismo crítico del género post-apocalíptico. En los casos que nos ocupan la intertextualidad se produce con algunas de las obras mencionadas por Hicks y con otras que ya hemos mencionado en la introducción.

y subversión: ¿hasta qué punto las figuras de parias codificadas en los textos se inscriben en las categorías ideadas por Arendt, Varikas y Leibovici? ¿Logran convertirse en *parias conscientes* y rebeldes o en *tránsfugas*? La novela de Zúñiga presenta una sociedad de castas en la cual los “obreros”, a los que claramente podemos definir como parias, son los únicos a quienes el proceso de animalización no les permite regresar a la humanidad. Porque en *Natura* el *zoe* vuelve en dirección del *anthropos*, pues la animalización de los obreros es caricaturesca y acaba por oponerse a la humanidad recuperada por otros que han abandonado la vida salvaje. Es cierto que en los otros peldaños de la escalera las drogas intervienen para coaccionar su comportamiento, pero para los trabajadores no hay vuelta atrás cuando el sistema colapsa: tanto toda la piara de trabajadores como su propio jefe fugitivo sufren un castigo: los primeros el ostracismo que los mantiene arrinconados por la humanidad resucitada en sus nichos de mierda, que nadie se preocupa por limpiar; el segundo la muerte. El mal o la voluntad parecen preceder al cataclismo, los trabajadores brutalizados por el trabajo esclavo no están sujetos a un proceso de redención. “A supervivencia é un estado encarnizado que impide dobregarse fronte á empatía” (Zúñiga 2018: 36): esta frase del inicio de la novela justifica el comportamiento brutal, en mayor o menor grado, de todos en la novela, pero no el de los trabajadores.

Dicho esto, ¿con qué figura de exclusión dialoga el personaje principal de *Natura*? Cuando la protagonista establece una relación clandestina con un guardián de la Congregación, se queda embarazada y huye con el hombre para vivir fuera de la organización social establecida, entonces parece que va a convertirse en *Schlemihl*. El *paria inocente*, recordemos, “queda fuera de las jerarquías sociales y no tiene la menor gana de integrarse en ellas, se vuelve con el corazón confiado a lo que el pueblo y la sociedad ignoran, quieren y disfrutan, aquello que les preocupa y divierte; se aleja de las dádivas del mundo y se solaza con los frutos de la Tierra” (Arendt 2004: 53). En efecto, la chica abandona su estatus de “elegida” y el espacio protegido del estado-misión, confía poder vivir feliz con su pareja lejos de la sociedad abandonada y al mismo tiempo al margen de los excluidos, o sea, vivir en el mismo espacio con los trabajadores “salvajes” y animalizados, pero en una celda cerrada con llave, sin tener que compartir “su buena vida” con ellos. No quiere abandonar del todo la pasividad, y la unidad familiar de madre-padre-hijo a la que se aferra al principio como a su tabla de salvación es terriblemente convencional, especialmente en lo que a la masculinidad de él se refiere. Cuando permanece ajena al grupo con tal de estar al margen del mundo social y político, consiente con su pasividad las circunstancias desfavorables que determinan su condición paria, tal y como lo hace *Schlemihl* según el diagnóstico ofrecido por Hannah Arendt. Sin embargo, recordemos que la figura de *Schlemihl*, tal y como está recreada en la poesía de Heine y teorizada por Arendt, está fuertemente ligada al mundo de la poesía y de la utopía: “No cabe duda de que, en relación con la realidad política, las despreocupadas ganas de broma de Heine tienen algo de ensueño e irrealidad. No hay vida verdadera o siquiera posible que corresponda a su más allá del dominio y la servidumbre” (2004: 55). De hecho, la protagonista se da cuenta de ello en unas circunstancias

feroces: primero es víctima de una brutal violación, después pierde a su pareja, a su hija y finalmente al mundo entero que la rodea, ya que casualmente sobrevive al suicidio colectivo final,¹⁰ lo que le impide librarse de su miseria:

Ela rozaba a desaparición cando lle sobreviñeron as arcadas, que a obrigaron a espertar dun sono abismal. Aínda inconsciente, vomitou. Co estómago ulcerado, a gorxa queimada e a cabeza atordada, tardou en sentir o silencio, en comprobar que todos os membros da sociedade lograran fuxir. Espantada co monte de despoños que a rodeaban, tardou tamén en asumir o horror: estaba soa. Confirmou, entón, que non alcanzara o ceo. E que o Purgatorio mudara en Inferno. (Zúñiga 2018: 211)

Como podemos observar, el final de la novela ya no es distópico, sino directamente antiutópico; no ofrece ningún tipo de esperanza, ningún margen para la acción política y además resulta extremadamente determinista. De esta forma, la protagonista ni siquiera es capaz de arrancarse la vida junto con los demás cuando es lo que más desea. Así, el diálogo entablado entre la novela de Zúñiga y los escritos filosóficos de Arendt nos devuelve el significado primario de la palabra *Schlemihl* (לימעלש), que en yiddish y, por influencia, en alemán, denota a una persona incapaz de una acción correcta, torpe, desgraciada y desafortunada, “un pobre diablo” a quién le tocan todos los males sin que sea culpable de ello (diccionario Duden, online).

La rebeldía del personaje de *Depois do cataclismo* empieza justo tras la violación: dado que el Señor do Castromaior muere durante el acto, el sistema de poder culpabiliza a la protagonista e intenta matarla con ayuda del nanochip que se limita a comunicarle lo siguiente: “Segundo a Tradición, o castigo por este crime é a túa propia morte” (Alonso Alonso 2015: 45). A partir de este momento, la protagonista se convierte en *paria sospechosa* de acuerdo con la categorización de Arendt. Según la filósofa, ante los ojos de la sociedad hegemónica, ante su lógica cultural y sus leyes, la figura de exclusión encarnada en el personaje de Chaplin siempre resulta fundamentalmente sospechosa. Parafraseando a Arendt, podríamos decir que, en los conflictos del *paria sospechoso* con la ley, se evidencia –y ese es justo el caso de la protagonista –que el castigo más duro puede seguir al crimen más insignificante (*vid.* Arendt 2004: 62). Confrontada con la acusación y la amenaza, la chica logra salvarse y oponerse al poder en esta situación liminal y macabra gracias a su instinto de supervivencia y su ingenio:

introduciu os seus dedos polgar e índice na cavidade do ollo dereito até ser quen de poder agarrar o órgano e o arrancar do seu burato dun movemento limpo. No desacougo producido pola increíble dor non foi quen de tomar consciencia do que o seu instinto lle indicaba. [...] Conseguiu entón introducir un dedo no orificio que deixara o ollo e o desprazou por riba da parte interior

¹⁰ Esta escena final parece una reescritura del mito del Monte Medulio (*vid.* Fernández Vázquez 2003: 9), pues vuelve a aparecer el suicidio colectivo como respuesta ante la miseria de vivir una vida no habitable.

das cellas até acariciar unha protuberancia metálica que descansaba entre os órganos viscosos da súa cabeza. (Alonso Alonso 2015: 46)

Cuando huye al bosque tras arrancarse su nanochip, sobrevive casi por milagro gracias a la compasión que inspira en dos insurgentes que deciden tratar sus heridas y llevarla a un escondite. Así, la manera en la que se salva también se inscribe a la perfección en las estrategias de supervivencia propias del *paria sospechoso*: “se mueve en un mundo exagerado grotescamente pero real, de cuya hostilidad no lo protegen ni la naturaleza ni el arte, sino solo las artimañas que ingenia y, a veces, la inesperada bondad y humanidad de alguien que pasa casualmente” (Arendt 2004: 62). Al principio no entiende nada de lo que le explican los insurgentes condenados a muerte por ser víctimas de mutaciones genéticas hereditarias causadas por el cataclismo. Con el transcurso del tiempo, mientras vive debajo de la tierra, compartiendo la clandestinidad con la comunidad de mutantes, conoce la escasez de recursos y el temor por su vida, pero también el amor por la libertad.

No obstante, tras su captura por los guardianes del nuevo Señor do Castromaior, se convierte de nuevo en *paria sospechosa*. La captura no está libre de elementos cómicos y grotescos que constituyen una parte indispensable de esta narrativa. El nuevo Señor do Castromaior se enamora locamente de la protagonista capturada e inconsciente, le promete amor eterno y salvación: “Xa é miña ... miña para sempre –murmuraba entre bágoas o cazador mentres acariciaba o pelo daquela muller que aínda non recuperara a consciencia e que ben podería estar morta” (Alonso Alonso 2015: 96). Con ello, el texto juega con el conocido motivo de la Bella Durmiente, criticado desde las posiciones feministas por promover la pasividad femenina y la dependencia con respecto a la figura masculina. Como podemos suponer, el hombre enamorado no es capaz de salvar al personaje, que queda inmovilizado por el Señor das Herbas, quien la acusa de haber matado al antiguo Señor do Castromaior, así como de haber hechizado al nuevo a fin de asesinarlo, y la condena a ser torturada hasta la muerte.

Confrontada con estas acusaciones, experimenta las mismas emociones y reflexiones que acompañan a los personajes de Chaplin, a saber, miedo y desconfianza provocados por la ley que el *paria sospechoso* concibe como tan violenta e impredecible como la naturaleza, ya que se le acusa de manera aleatoria e injusta, independiente de lo que realmente hace o se propone hacer: “caeu a moura na conta de que non entendía nada; de que non coñecía a razón pola que se atopaba naquela situación; de que non merecía estar atada con cadeas, como se fose un animal; [...] de que, a pesar do terrible medo que estaba a sentir nese momento, aquilo non tiña sentido e que, así lle custase a alma, íalle pór fin a toda aquela tolaría” (Alonso Alonso 2015: 100-101). Gracias a la ayuda de los insurgentes, logra huir del castillo solo para reflexionar sobre su “propia efémera revolución que pasou sen gloria alguna” (2015: 122) y para morir desangrándose. Su resistencia se transforma en resistir libre, hasta acabar capturada, desangrada y desmembrada, pero libre.

La protagonista de *Cobiza*, Luz, primero se convierte en disidente sexual; se enamora de Kalpana, su compañera de cautiverio, y vive con ella su primer encuentro erótico pese a las prohibiciones relacionadas con la vida erótica no-heteronormativa: “E foi aí, baixo a auga quente da ducha, co temor clandestino a que alguén entrase, que por fin deixaron que o seu desexo falase” (Reimóndez 2021: 48). Cuando no puede producir más hijos, empieza a trabajar en LifeCorps, la corporación hegemónica de la capital: su integración está codificada en el texto como un proceso complejo debido a su “mancha na orixe”; la división del espacio urbano en zonas de vida más y menos vivibles, habitadas por sujetos cuya vida no cuenta como vida (Butler 2006) es igualmente reveladora. Pese a ello, deviene en *tránsfuga* gracias al reconocimiento que recibe y su ubicación consciente tanto dentro como fuera del sistema.

La relación clandestina que entabla con Kalpana en este periodo de su vida subraya de nuevo la importancia que tiene la disidencia sexual en un mundo continuamente vigilado y castigado, en el cual está estrictamente prohibido pasar la noche fuera del propio hogar. Tras experimentar explotación y maltrato, los personajes devienen en “cuerpos parlantes” (Preciado 2002: 18) que se convierten en el espacio de una heterotopía (Foucault 1994). En este espacio, “fogar del piel”, se materializan las utopías del deseo y de la subversión, ya que las estructuras de la (hetero)normatividad obligatoria se vuelven porosas, abriendo nuevos horizontes para pensar el sujeto y el cuerpo desde el punto de vista de una lógica difusa.

Sin embargo, la utopía del deseo y de la subversión se rompe cuando Kalpana, seducida por la *doxa* y por el “optimismo cruel” (Berlant 2011) de las promesas dominantes, deviene en *paria advenediza*. Como observa Hannah Arendt, el *parvenu* debe “disimular toda verdad, abusar de todo amor, y no solo reprimir toda pasión, sino, lo que es peor, utilizarla como medio para ascender” (2000: 270). De acuerdo con estas premisas, Kalpana reprime la pasión y los vínculos que la unen con Luz para casarse con un compañero de trabajo; incluso desea tener hijos producidos en una de las clínicas que explotó su propio cuerpo durante muchos años. No es un hecho aislado: el advenedizo “no sueña con un cambio de las circunstancias desfavorables, sino con un cambio personal *a su favor* que lo mejoraría todo como por arte de magia” (2000: 262).

Así, la reflexión crítica sobre el “optimismo cruel” (Berlant 2011) de la felicidad obligatoria y los discursos dominantes preconizados en la novela por LifeCorps adquiere dimensiones performativas: “LifeCorps combinaba estudos moi científicos sobre os seres humanos en comparación con [...] animais con informes médicos sobre todos os trastornos que provocaba a soidade humana. Non era boa para a saúde. Había que vivir en parella!” (Reimóndez 2021: 139-140). Kalpana se apegaba al ideal del “matrimonio por amor” y de la familia nuclear como la mejor manera para conseguir felicidad y tener una “buena vida”, incluso cuando este ideal es lo que convierte su vida en no-vivable. No obstante, el optimismo codificado en su apego al ideal de la “madresposa” pronto se revela como ilusorio y cruel. Tras una relación de pareja desigual e insatisfactoria y la muerte

del marido en un accidente, Kalpana pierde la posición social adquirida y decide acompañar a Luz en su misión científica.

Luz se traslada a la selva africana para crear allí un espacio de libertad absoluta, rechazar la vigilancia sistémica, el consumismo y la heterosexualidad obligatoria de acuerdo con los postulados de *queer ecologies*. La selva salvaje se constituye no solo como hogar para la pareja lésbica protagónica, sino también como un espacio utópico en el cual Luz va a fundar una nueva sociedad, un nuevo modo de vida y, sobre todo, una nueva especie que combinará la vida humana y no-humana. En la última etapa de su trayectoria Luz abandona su condición de *tránsfuga* para convertirse en *paria consciente*, es decir, “en representante de un pueblo oprimido que asocia su lucha por la libertad con la lucha por la libertad nacional y social de todos los pueblos oprimidos” (Arendt 2004: 58).

En efecto, como jefa de una misión científica secreta de LifeCorps, la protagonista crea a partir de materia vegetal nuevos seres inteligentes y sintientes, dotados de agencia, cuya subjetividad se opone al concepto de sujeto moderno. Su atención científica y política se centra en la vida humana y no-humana precaria y no-vivable, monstruosa e innombrable para, a partir de su proyecto utópico, privilegiar la pluralidad, la diferencia, la comunidad y la impersonalidad y para combatir los mecanismos de exclusión, convencida como Lazare de que “todo paria que no fuera un rebelde se corresponsabilizaría de su propia opresión” (Arendt 2004: 60). De acuerdo con la visión posthumanista, inventa “seres completos” que son prácticamente indestructibles, capaces de crear una nueva vida, regenerar el medioambiente y ayudar al mundo a sanar. Estos seres completos son, ante todo, libres de codicia, de deseos de poder y de dominación. Recordemos que el posthumanismo, en cuanto que escuela de pensamiento que surge como crítica del humanismo, se compromete con lo impersonal, lo animal y lo común. El sujeto narcisista que desea dominar al otro es percibido desde la perspectiva del feminismo posthumanista asumida por los “seres completos” como agresivo y paranoico. En esta línea de pensamiento, la subjetividad en *Cobiza* se vuelve paria, ex-céntrica, animalista y orgánica, permitiendo así la agencia colectiva (Giorgi 2014; López-Pellisa 2020).

CONCLUSIONES

Como hemos podido observar, las autoras gallegas inscriben en sus novelas estrategias que adoptan los sujetos marcados por la marginación y el extrañamiento con respecto a los discursos hegemónicos y los mecanismos de poder. Si bien algunas parias pretenden asumir la posición de *advenedizas*, o intentan alejarse del mundo social en cuanto que *parias inocentes*, otras devienen en *parias sospechosas*, *parias conscientes* y rebeldes o en *tránsfugas*. No es un hecho sorprendente: “Mientras existan pueblos y clases difamados –arguye Hannah Arendt– se repetirán nuevamente en cada generación con incomparable monotonía las cualidades del paria y las del advenedizo, tanto en la sociedad judía como en cualquiera otra” (1998: 75).

Con ello, vemos cómo los sujetos de origen paria pueden tener distintos devenires: interiorizar –como *parias advenedizos*– las reglas que les atribuyen un estatus inferior solo para intentar ocupar una posición más privilegiada en la sociedad que les ha excluido y estigmatizado; entrar –como *tránsfugas*– en un diálogo crítico, una suerte de negociación con los discursos dominantes desde su posición diferente, en un intento de reconfigurar los discursos identitarios y negociar con el poder; o también, como *parias conscientes*, intentar desvelar y subvertir los mecanismos del poder por completo, con tal de crear un nuevo orden social.

Como hemos podido observar, las tres historias que, en principio, parecen futuristas, son a la vez una fábula escalofriante y bien conocida, un punto que *Despois do cataclismo* lleva hasta el extremo. *Natura* es innovadora en la forma, pero *Despois do cataclismo* y *Cobiza* lo son con respecto al contenido. Son novelas distópicas que se construyen a partir de las reflexiones del propio texto, integrándolas en la estrategia narrativa, la cual se convierte en una investigación sobre un hecho histórico, en este caso, un cataclismo y la civilización resultante; en una exploración de la realidad que es un proceso de interpretación de la historia. Todas parten de la desestabilización del sujeto unitario, que es para Braidotti (2013, 2017) el resultado de la deconstrucción del concepto de sujeto individual unificado y autónomo que propugna el humanismo, hoy en crisis. En cambio, nos ofrecen una concepción del sujeto cultural e históricamente constituido. Sometido a un complejo proceso de subjetivización mediante el cual, si por un lado se configura como un lugar de conciencia, dotado de subjetividad y capacidad de agencia, por el otro está situado y, por tanto, constreñido a un entramado social y a un código cultural que en última instancia superan su capacidad de comprensión y, sobre todo, de control.

En conclusión, las tres autoras se interesan por figuras marcadas por el extrañamiento o la abyección, así como por otras prácticas de alienación y expulsión en relación con la extranjería, el género, la sexualidad, el trabajo, la violencia o la enfermedad; tienen como objetivo advertirnos sobre las amenazas y los terrores que se desprenden del análisis crítico de nuestro presente o pasado. Las novelas analizadas subrayan la urgencia de la crisis ecológica actual e invitan a tomar medidas políticas ante el sufrimiento de seres humanos y no humanos. Las autoras gallegas se acercan a las tesis del feminismo posthumanista formuladas por Rosi Braidotti (2017), ofreciéndonos una crítica del antropocentrismo patriarcal y de la degradación ambiental. Su estructura narrativa está basada en el enfrentamiento entre protagonistas marginadas y el poder hegemónico para ejercer crítica social y generar la anticipación utópica de lo distópico (Moylan 2000: 147). En el caso gallego, como sucede en otros campos literarios como el español (*vid.* López-Pellisa 2019b: 36-37),¹¹ las literaturas no-miméticas de mu-

¹¹ Según Teresa López-Pellisa los textos de escritoras de ciencia ficción española “se caracterizan por una marcada preocupación social y política, además de abordar las relaciones entre el cuerpo, la ciencia y la tecnología, el poshumanismo, la sexualidad, los nacionalismos y la discriminación por cuestiones de género y raza, sin dejar de lado los temas clásicos de la ciencia ficción, aunque escrutados por un ojo que todo lo mira desde el otro lado del espejo: ese lado que hasta ahora

jes participan de manera determinante en la producción y reproducción social y política de las *figuras de exclusión* para ayudarnos a evitar el peor futuro imaginable.

OBRAS CITADAS

- Alonso Alonso, María (2015). *Despois do cataclismo*. Santiago de Compostela: Urco Editora.
- Arendt, Hannah (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. España: Taurus.
- Arendt, Hannah (2000). *Rahel Varnhagen: historia de una judía*. Barcelona: Lumen.
- Arendt, Hannah (2004). *La tradición oculta*. Barcelona: Paidós.
- Berlant, Lauren (2011). *Cruel Optimism*. Durham, Londres: Duke University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1515/9780822394716>>.
- Braidotti, Rosi (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
- Braidotti, Rosi (2017). "Four Theses on Posthuman Feminism", in *Anthropocene Feminism*, ed. Richard Grusin. Minneapolis: University of Minnesota Press, 21-48.
- Butler, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- Butler, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Cavareto, Adriana (2009). *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. México: Anthropos.
- Dopico, Montse (2019). "Iolanda Zúñiga: 'Son os desacertos, os fracasos, os traumas, as carencias, o que nos forxa como Humanos'", *Praza*, <<https://praza.gal/cultura/iolanda-zuniga-son-os-desacertos-os-fracasos-os-traumas-as-carencias-o-que-nos-forxa-como-humanos>> (14 de julio de 2021).
- Fernández Vázquez, Vicente (2003). "Localización del Monte Medulio en la Sierra de La Lastra (León/Orense)", *Argutorio*, 10: 5-9.
- Foucault, Michel (1994). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, Michel (2002). *Dichos y escritos*. Madrid: Nacional.
- Giorgi, Gabriel (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Haraway, Donna (1985). "Manifiesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in the 1980s", *Socialist Review*, 80: 65-108.
- Hicks, H. J. (2016). *The post-apocalyptic novel in the twenty-first century*. Nueva York: Palgrave MacMillan. DOI: <<https://doi.org/10.1057/9781137545848>>.
- Leibovici, Martine (2011). "Le 'Verstehen' narratif du transfuge: Incursions chez Richard Wright, Albert Memmi et Assia Djebar", *Tumultes*, 36: 91-109. DOI: <<https://doi.org/10.3917/tumu.036.0091>>.
- López López, Lorena (2018). "O poder nas marxes: post-humanismo tecnolóxico, monstros e subversión na narrativa de Cristina Pavón", in *Identidade(s) e xénero(s) na cultura galega: unha achega interdisciplinaria*, ed. Maria Boguszewicz, Ana Garrido González y Dolores Vilavedra Fernández. Varsovia: Universidad de Varsovia, 115-144.

no se había reflejado en la historia ele la ciencia ficción española" (2019b: 36-37).

- López-Pellisa, Teresa (2018). "Introducción: del inicio a la naturalización", in *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid: Iberoamericana, 9-46. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954877102-001>>.
- López-Pellisa, Teresa (2019a). "Alucinadas I y II: el retorno de Metis y las escritoras españolas de ciencia ficción", *Hélice*, 2: 75-96.
- López-Pellisa, Teresa (2019b). "La historia de la ciencia ficción española escrita por mujeres desde finales del siglo XIX hasta el siglo XXI", in *Poshumanas y Distópicas. Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*, vol. 1 y vol. 2, ed. Teresa López-Pellisa y Lola Robles. León: Eolas, 9-37. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954877102-001>>.
- López-Pellisa, Teresa (2020). "El paradigma de Hefesto. Heterotopología posthumanismo(s), (xeno) feminismos y ciencia ficción", in *Intersecciones. Relaciones de la Literatura y la Teoría*, ed. Javier García Rodríguez. Oviedo: Ediciones de la Universidad de Oviedo, 247-276.
- Lorenzo Gil, Cesar (2021). "O ocaso da literatura fantástica en Galicia", *Biosbardia*, <<https://biosbardia.wordpress.com/2021/05/25/o-ocaso-da-literatura-fantastica-en-galicia/>> (14 de julio de 2021).
- Moreda, Eva (2020). "Evidencias e lagoas no estudo da distopía galega", *Biosbardia*, <<https://biosbardia.wordpress.com/2020/04/30/evidencias-e-lagoas-no-estudo-da-distopia-galega/>> (14 de julio de 2021).
- Moreno, Fernando Ángel (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- Moreno, Fernando Ángel (2018). "Narrativa 2000-2015", in *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*, ed. Teresa López-Pellisa. Madrid: Iberoamericana, 177-194. DOI: <<https://doi.org/10.31819/9783954877102-006>>.
- Moylan, Thomas (2000). *Scraps of the Untainted Sky*. Oxford: Westview Press.
- Murphy, Patrick D. (2015). *Persuasive Aesthetic Ecocritical Praxis: Climate Change, Subsistence, and Questionable Futures*. Washington: Lexington Books.
- Preciado, Beatriz (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima.
- Regueira, Mario (sin fecha). "A ciencia ficción. Distopía e discurso nacional", in *Historia de la literatura gallega de la AS-PG*, <<http://literaturagallega.as-pg.gal/etapas/a-etapa-contemporanea-iii/a-ciencia-ficcion-distopia-e-discurso-nacional>> (13 de julio de 2021).
- Reimóndez, María (2021). *Cobiza*. Vigo: Xerais.
- Sargent, Lyman, T. (1994). "The Three Faces of Utopianism Revisited", *Utopian*, 5.1: 1-37. "Schle-mihl, der", in *Das Onlinewörterbuch Duden*, <<https://www.duden.de/Schle-mihl>> (1 de julio de 2021).
- Segato, Rita (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Ediciones Tinta y Limón.
- Seoane, Antía y Sanmartín, Maite (2019). *As mulheres que amavam os videojogos*. Santiago de Compostela: Através editora.
- Varikas, Eleni (2017). *Las escorias del mundo. Figuras del paria*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Vilavedra, Dolores (2010). *A narrativa galega na fin de século*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Zúñiga, Yolanda (2018). *Natura*. Vigo: Galaxia.