

ENTRE MUCHOS MUNDOS

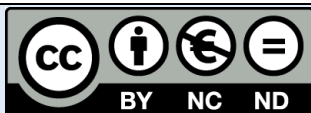
EN TORNO A LA CIENCIA FICCIÓN

SARA MARTÍN ALEGRE

**ENTRE MUCHOS MUNDOS:
EN TORNO A
LA CIENCIA FICCIÓN**

SARA MARTÍN ALEGRE

**UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA
2022**



Reconocimiento – NoComercial – SinObraderivada (by-nc-nd): No se permite un uso comercial de la obra original ni la generación de obras derivadas.

Reconocimiento (Attribution): En cualquier cita o referencia a la obra hará falta reconocer la autoría.

No Comercial (Non commercial): Se prohíbe la comercialización de la obra

Sin obras derivadas (No Derivate Works): Se prohíbe explotar la obra para crear una obra derivada.

Se prohíbe específicamente plagiar este trabajo en parte o en todo, si bien se puede citar la obra entera o sus capítulos, y reproducir debidamente acreditados pasajes de no más de 100 palabras.

Cómo citar en una bibliografía:

Martín Alegre, Sara. *Entre muchos mundos: en torno a la ciencia ficción*. Bellaterra: Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona, 2022. [seguido de la URL]

Nota Para cualquier duda, ponerse en contacto con la autora, Sara Martín Alegre (Sara.Martin@uab.cat)

Diseño y edición: Sara Martín Alegre

Imagen de portada: Galaxia NGC 3982

NASA, ESA, y Hubble Heritage Team (STScI/AURA), dominio público via Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:NGC_3982_galaxy_hubble.jpg

Sobre la autora: Sara Martín es profesora titular de Literatura Inglesa y Estudios Culturales en el Departament de Filologia Anglesa i de Germanística de la Universitat Autònoma de Barcelona, donde trabaja desde 1991. Está especializada en Estudios de Género, particularmente en Estudios de las Masculinidades, metodología que aplica al estudio de las ficciones populares en inglés, sobre todo la ciencia ficción y el gótico. Ha publicado numerosos artículos académicos en estos campos, además de sobre las adaptaciones cinematográficas. Entre sus libros se encuentran *Monstruos al final del milenio* (2002), *Expediente X: en honor a la verdad* (2006), *La literatura* (2008), *Desafíos a la heterosexualidad obligatoria* (2011), *Masculinity and Patriarchal Villainy in the British Novel: From Hitler to Voldemort* (2019), y *Representations of Masculinity in Literature and Film: Focus on Men* (2020). Escribe desde 2010 el blog *The Joys of Teaching Literature*.

ENTRE MUCHOS MUNDOS: EN TORNO A LA CIENCIA FICCIÓN

Sara Martín Alegre

Prefacio: Retorno al pasado, mirada al futuro i

PARTE I - CIENCIA FICCIÓN, GÉNERO Y TEXTOS

La ciencia ficción en la universidad española: las barreras que deben caer..... 1

La debilitada posición de la ciencia ficción literaria: tensiones entre la pantalla y la página
.....23

Proceso de internalización insuficiente: la traducción militante y la experiencia de
traducir al inglés la novela catalana más vendida de la historia32

Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario.....48

Nuestros niños alienígenas: los temores adultos y la negativa representación de los niños
en la novela de John Wyndham *The Midwich Cuckoos*59

Pensad en Iain (M.) Banks: *The Wasp Factory* y *Consider Phlebas*, puntos de partida de
una singular carrera dual.....71

Ópera espacial más allá del espacio: *The Hydrogen Sonata* de Iain M. Banks y la política
de la Sublimación82

PARTE II - MASCULINIDAD Y CIENCIA FICCIÓN

Descubriendo el cuerpo del androide: (homo)erotismo y (robo)sexualidad en las novelas
de robots de Isaac Asimov93

Educando a Dídac: el padre de la nueva humanidad y el fin del patriarcado en
Mecanoscrit del segon origen de Manuel de Pedrolo.....116

Obi-Wan Kenobi y el problema del mentor incapaz: la mayor perturbación en la Fuerza
.....132

La piel del diablo: Darth Vader y la construcción del villano patriarcal blanco en la saga
Star Wars146

En los brazos amorosos de Mary Shelley: *Frankenstein Unbound* de Brian Aldiss.....166

Al borde del Apocalipsis: la incierta masculinidad de *War of the Worlds* de Steven
Spielberg.....183

Posthumanismo y diplomacia: la serie de John Scalzi *Old Man's War*.....192

PARTE III - CIENCIA FICCIÓN, MUJERES Y FEMINISMO

Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo208

Hacia una nueva utopía en los Estudios de Género: el 'problema' del feminismo (en la
ciencia ficción)224

Grietas en el Nirvana feminista: una lectura bifurcada de *Glory Season* de David Brin
.....237

Dana Scully: la heroína limitada.....	255
Los límites morales de la autoridad militar: la Almirante Helena Cain en <i>Battlestar Galactica</i>	268
Los juegos siniestros en torno al poder y la chica final: Katniss Everdeen en la trilogía <i>The Hunger Games</i> de Suzanne Collins	281
La Cultura contra el patriarcado: Djan Seriy Anaplian, paria y tráfuga en <i>Matter</i> , de Iain M. Banks	295
Créditos.....	312
Índice (de autores y títulos).....	316

Prefacio

Retorno al pasado, mirada al futuro

El volumen que el lector tiene en sus manos recoge 21 artículos escritos entre 2000 y 2021 que dan testimonio de mi larga dedicación al estudio de la ciencia ficción. No están todos, sino que se trata de una selección representativa.¹ Casi todos estos textos fueron originalmente redactados en inglés, y los ofrezco aquí en auto-traducción, con ayuda como es propio de la ciencia ficción de una IA, en este caso la de Word, y debidamente repasados. Todas las traducciones, incluidas las de las citas son mías (o nuestras), incluso cuando cito obras que están traducidas al castellano. Rompiendo con la tradición, uso para los títulos el original en lengua inglesa, acompañado de su traducción cuando lo menciono por primera vez (por ejemplo *Matter/Materia*). Quizás esto pueda parecer algo pedante e irritante pero como filóloga inglesa creo que es mi deber resaltar que los textos que asumimos como nuestros en traducción provienen de otra cultura, la anglófona, que no deja de ser ajena. De hecho, el aspecto que más me ha hecho dudar en la preparación de este volumen es la extrañeza que me han producido muchas de las citas de las fuentes primarias y secundarias al leerlas en una lengua que no es la suya propia.

Dado que el primer artículo recoge la problemática a la que se enfrenta la ciencia ficción en el entorno universitario, no voy a insistir. Podría parecerle al lector por la cantidad de trabajos que presento aquí que la ciencia ficción se puede enseñar e investigar en España sin problema alguno, pero este no es el caso. Mi propia trayectoria ha sido y es una cuestión, por decirlo de modo coloquial, de pura cabezonería. Justamente por eso me ha parecido apropiado poner en manos de los investigadores y docentes españoles que no trabajen en inglés la bibliografía que he ido publicando. Los filólogos ingleses trabajamos de puertas afuera, y como se podrá ver por las listas de obras citadas, pensamos más en encajar en la tradición anglo-americana que en establecer una propia. Aviso que este es un volumen de investigación académica pero espero que el lector de a pie encuentre algo que le pueda interesar. Algunos de los textos que analizo son poco conocidos pero otros son muy populares, o lo han sido. En principio, he procurado que las obras de las que trato (novelas, películas, series de TV) estén al alcance del lector en castellano, aunque no he incluido en las bibliografías ediciones en nuestra lengua. Se puede consultar, como he hecho, el magnífico recurso que es el portal de la Tercera Fundación para localizar las traducciones de las novelas.

Sobre la organización de los 21 artículos, aclaro que se presentan divididos en tres partes pero que no son necesariamente partes coherentes. Soy una especialista feminista en cuestiones de género identitario y eso explica el gran peso que tienen los artículos sobre masculinidad (recogidos en la Parte II) y feminidad más feminismo (Parte III). La Parte I es necesariamente más miscelánea y he querido pasar en ella de aspectos más académicos a lecturas de una variedad de obras. Al no ser este un volumen diseñado desde cero es obvio que habrá lagunas e inconsistencias, y observará el lector

¹ Para el listado completo de mis publicaciones se puede consultar mi web, <http://gent.uab.cat/saramartinalegre>.

que mi predilección por el muy añorado Iain M. Banks es más que transparente. Hay otros avisos que hacer. No he actualizado la bibliografía, aunque sí he insertado notas al pie allí donde se hacía imprescindible actualizar la información. Como en todo estudio académico, se habla de las tramas con total libertad, sin prestar atención a posibles *spoilers*. Y el lector puede hallar en la página de créditos dónde se publicó originalmente cada trabajo.

Por último, he titulado este breve prólogo ‘retorno al pasado, mirada al futuro’ porque lanzo en este libro una atenta mirada al trabajo de dos décadas de mi vida, que son mi pasado personal así como el de la ciencia ficción en el s. XXI. Al mismo tiempo, no planteo este libro como punto final, sino quizás como un primer volumen al que dentro de diez o veinte años podré añadir otros. Me queda decir que lo he puesto al alcance del lector como regalo, cansada de ver que las obras académicas no tienen mercado. O bien hay que pagar para publicar, práctica a la que me niego rotundamente, o bien los editores publican los libros académicos a un precio tan escandaloso que no le llegan a nadie. El repositorio digital de mi universidad, la Universitat Autònoma de Barcelona, ha sido y es en este sentido un gran aliado a la hora de difundir mis trabajos, y los de mis estudiantes,² así que expreso todo mi agradecimiento a las compañeras que lo llevan tan magníficamente.

Sara Martín Alegre
Barcelona, marzo 2022
Sara.Martin@uab.cat

² Recomiendo en especial la exitosa guía *Reading SF Short Fiction: 50 Titles* (2015, <https://ddd.uab.cat/record/163528>) y el volumen pionero *Gender in 21st Century SF Cinema: 50 Titles* (2019, <https://ddd.uab.cat/record/206282>).

PARTE I

CIENCIA FICCIÓN,

GÉNERO Y TEXTOS

La ciencia ficción en la universidad española: las barreras que deben caer

La ciencia ficción en la universidad: una batalla sin victoria final

Las reflexiones aquí presentadas surgen de la preparación de una asignatura optativa monográfica sobre ciencia ficción, finalmente impartida en el curso 2015-16.¹ Mientras intentaba encontrar una introducción adecuada—es decir, accesible a estudiantes de grado formándose en inglés como segunda lengua—leí en varios manuales diversas declaraciones triunfalistas sobre el hecho de que enseñar ciencia ficción a nivel universitario ya no es causa de controversia. «Durante largo tiempo, la ciencia ficción ha luchado con lo que podríamos llamar una ‘crisis de legitimación’», observa Brian Baker. A continuación, añade que:

Hoy en día, en cierto sentido, muchas de esas batallas han sido ganadas. Las asignaturas sobre ciencia ficción son hoy habituales en los grados de Literatura Inglesa (yo mismo enseñé una); hay innumerables libros sobre el tema, y cada año se publican más; hay revistas académicas de primera fila dedicadas a su estudio (la primera, *Extrapolation*, se fundó hace unos 50 años). (2014: 1).

De modo parecido, Andy Sawyer y Peter Wright manifiestan en su introducción al volumen colectivo editado por ellos mismos *Teaching Science Fiction* que «En vista del contexto contemporáneo, la cuestión no es *si hay que enseñar ciencia ficción o no* sino *qué tipo de ciencia ficción hay que enseñar*» (2011: 6, cursivas originales). Por supuesto, no puedo afirmar que enseñar ciencia ficción en la universidad española es imposible ya que yo misma lo he hecho y otros me han precedido; tampoco se da el caso de que mis compañeros de Departamento presentaran objeción alguna contra mi optativa. No obstante, debo subrayar que la ‘crisis de legitimación’ de la ciencia ficción ya resuelta en los países anglófonos está muy lejos de haber alcanzado su punto final en España. Las barreras que limitan nuestras tareas como docentes universitarios y como investigadores académicos interesados en este género son aún demasiadas, y tienen que caer lo antes posible.

Mi primera impresión de las diferencias entre la universidad en el entorno angloamericano, sobre el cual estoy relativamente bien informada como especialista en Estudios Ingleses, y la universidad española, en la que trabajo, era más bien esquemática. Por esta razón me he entregado a la tarea de averiguar con mayor precisión cómo funcionan ambos sistemas universitarios en relación a la ciencia ficción. No pretendo en absoluto ofrecer aquí un diagnóstico exacto y completo, ya que es difícil dar con la necesaria información y aún más verificarla. Sí que espero presentar los temas clave y que estos generen un muy necesario debate que, además, debería ser potencialmente extensible a otras áreas culturales más allá de la ciencia ficción

¹ Se trata de una optativa en lengua inglesa abierta a estudiantes de tercer y cuarto curso del Grado en Estudios Ingleses de la Universitat Autònoma de Barcelona. Ver la Guía Docente en <http://ddd.uab.cat/record/134042>.

necesitadas de 'legitimación' académica (incluso dentro de la ciencia ficción es más sencillo enseñar literatura que videojuegos)

Un género (o modo) narrativo no puede funcionar sin un apoyo académico y crítico adecuado. Yolanda Molina-Gavilán, a quien me referiré a menudo en este ensayo, observa que los incondicionales españoles de la ciencia ficción suelen manifestar en sus comentarios una actitud a la defensiva y «cierto complejo de inferioridad frente a la producción extranjera (ostensiblemente la norteamericana) ya hoy reconocida por la institución académica, la cual les otorga títulos de posesión de escuelas, edades de oro con grandes obras clásicas, libros de texto y estudios académicos que las pronuncien como tales» (2002: 4). Como añade, «frente a los voluminosos y eruditos tomos de críticos consagrados»—Darko Suvin, Brian Aldiss, Robert Scholes y un largo etcétera—«el estudioso de la ciencia ficción hispana ha de contentarse con breves prólogos a antologías y escuetos capítulos tímidamente incluidos en libros dedicados a repastos históricos del género» (23). Molina-Gavilán ensalza el trabajo en lengua castellana de especialistas en ciencia ficción tales como Pablo Cappana y Elvio Gandolfo (Argentina); Domingo Santos, Marcial Souto y Carlos Saiz Cidoncha (España); Gabriel Trujillo Muñoz (México) y Bernard Goorden (Bélgica). Aunque el panorama ha mejorado algo desde 2002, cuando se publicó el libro de Molina-Gavilán, en principio es aún válida su aseveración de que «la reducción de este tipo de literatura a un *guetto* cultural tiende a provocar defensas apasionadas que más tienen de fanática que de racional e imparcial valoración» (30, cursivas originales).

Este apasionamiento tiene mucho que ver con el hecho de en España quienes han estudiado la ciencia ficción han sido principalmente miembros de su muy activo fándom.² Sin embargo, por muy entregado y productivo que sea el fándom, no puede afianzar la legitimidad de una manifestación cultural sin algún tipo de apoyo académico institucional—y viceversa. Una desgraciada consecuencia del tradicional desprecio de la ciencia ficción por parte de los humanistas españoles es, precisamente, la escasez de colaboraciones entre ambos mundos. El fándom de la ciencia ficción en España, injustamente ninguneado por miembros recalcitrantes de la universidad española, se muestra lógicamente desconfiado ante cualquier académico que declare estar de su parte. Y al contrario: nosotros, los académicos de mentalidad más abierta y acérrimos defensores de la ciencia ficción—algunos incluso con profundas vinculaciones con el fándom—nos frustramos al ver que algunos fans aún nos tratan como intrusos elitistas.³

La historia de las relaciones entre el fándom y la universidad (o de su carencia) y de sus acuerdos y desacuerdos en torno a la ciencia ficción merece un análisis mucho más profundo del que estas páginas pueden ofrecer.⁴ En todo caso, es más que obvio

² Ver la web de la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror, <http://www.aefcft.com/>.

³ Sobre este tema ver la mesa redonda «Presentación de *Historia y antología de la ciencia ficción española*» (librería Gigamesh, 25 Abril 2015) con Alejo Cuervo, Juanma Santiago, Fernando Ángel Moreno, Julián Díez y una servidora (https://www.youtube.com/watch?v=swr3Qioxe_0). Para una fascinante visión desde el interior del fándom español ver el extenso artículo de Juanma Santiago «Yo sobreviví a las guerras del fándom (Incluso a las que provoqué)» (2014). Lola Robles es sin duda la mujer que más ha hecho y hace por la cf en España, combinando su actividad de divulgación con su propia obra (ver su blog <http://masficcionequencia.com/tag/lola-robles/>).

⁴ Ver la tesis doctoral sobre el concepto 'friki' de la socióloga Cristina Martínez (2014), o el libro derivado de la misma (2017).

que el fándom tal como lo conocemos hoy (aunque tiene etapas anteriores) surge de los años 90, década en la que, además, una nueva generación accedió a los programas de Doctorado en las Humanidades, incluyendo a muchos estudiantes nacidos en los 60 en familias obreras. Esta ampliación social de la universidad española fue obra de las políticas educativas de los gobiernos socialistas de Felipe González (1982-96), que abrió en los años 80 las puertas de la universidad a estos jóvenes, una apertura que muchos criticaron por la consiguiente masificación de las aulas. Algunos de los doctorandos de nuevo cuño tenían conexiones directas con el fándom; otros, como yo misma, podríamos ser definidos como 'lobos solitarios'.⁵

Más allá de nuestro caso personal, introdujimos colectivamente en la universidad española una perspectiva distinta sobre la cultura popular, basada en nuestro placentero consumo masivo como niños y adolescentes de las ficciones populares.⁶ Hoy nos sorprende vernos reconocidos como pioneros en la lucha por asegurar el pleno estatus cultural de los textos populares, pero es que el tiempo pasa inexorablemente. La joven generación que se sienta en nuestras aulas ya no tiene que afrontar el calvario de justificar sus intereses como tuvimos que hacer nosotros, aunque me consta que hay aún potentes focos de resistencia en la universidad española. Dado que hay entre los estudiantes de grado y postgrado frikis activos en el fándom, es mi esperanza que ellos acerquen por fin el estudio de la ciencia ficción a los niveles que tiene en la universidad anglo-americana; sobre todo, que lo expandan entre los no-frikis como un obvio requisito para las Humanidades, si es que estas siguen aspirando a comprender lo humano. Esta utopía, por otra parte, está sufriendo los embates no solo del conservadurismo académico sino también del político que, desde la crisis de 2008, está amenazando la supervivencia de la universidad misma como institución y no solo de las Humanidades.

Atrapados por la institución: los rígidos límites en la enseñanza de la ciencia ficción

La comparación entre las distintas situaciones académicas en las que se enseña ciencia ficción puede ayudarle al lector a comprender los rígidos límites que constriñen nuestras tareas en la universidad española y cómo estos afectan al caso concreto de la ciencia ficción.

Como se desprende de los comentarios citados en la sección previa, enseñar ciencia ficción en lengua inglesa en una universidad anglo-americana y en general

⁵ Durante mi adolescencia, cuando empecé a leer *cf*, el fándom español estaba totalmente dominado por los chicos. No tuve un amigo ni un novio interesado en este tema y, si añadimos a esto mi timidez, no es de extrañar que no me afiliara a ningún grupo de fans. Creo, con todo, que guardo una relación de mutuo respeto con el fándom español de mi generación, que, paradójicamente, atribuyo al hecho de ser mujer (con probadas credenciales en cuanto a publicaciones, etc.) en un mundo de hombres, aunque ya lo sea mucho menos.

⁶ Alejo Cuervo inauguró su librería Gigamesh—especializada en *cf*, fantasía y gótico—en Barcelona en 1985. Este es un hecho crucial en nuestra formación personal como lectores: muchos estudiantes de Filología, como yo misma, nos encontramos combinando los conservadores programas de nuestras asignaturas con un programa propio en torno a estos géneros. Para los estudiantes, como yo misma, de Filología Inglesa Gigamesh tenía el atractivo añadido de ofrecer ediciones inglesas en rústica a precios muy accesibles. Hoy, la nueva y atractiva Gigamesh ofrece una increíble selección de libros en inglés, mejor incluso que la de Amazon.

anglófona ha dejado de ser problemático, aunque sigue siendo minoritario. Existe una masa crítica suficiente tanto de estudiantes como de académicos y se pueden programar asignaturas de ciencia ficción tanto dentro de los grados de Literatura (*English*) como en otros similares. La entrada escrita por Peter Nicholls «SF in the Classroom» para la *Encyclopaedia of Science Fiction* ofrece un completo resumen de la historia y de la fase actual de este proceso. Sam Moskowitz fue el primero en dar un curso universitario en los Estados Unidos (y, se deduce, en el mundo) nada menos que en 1953. Básicamente, la década de los 70 fue la de la consolidación de la ciencia ficción como género plenamente aceptado en la universidad; un listado de 1975 recoge 250 asignaturas. «Esta historia es muy distinta fuera de los Estados Unidos», comenta Nicholls, con tan solo algunos cursos en Canadá, Australia y Europa—de hecho, en el Reino Unido, donde el propio Nicholls empezó a enseñar ciencia ficción en 1969⁷ (el máster monográfico en Science Fiction de la Universidad de Liverpool solo empezó a ofertarse en el año 1994-95). Pese a sus dudas sobre el nivel de la crítica académica generada en las universidades americanas, que juzga como «no especialmente alto» (2015), Nicholls concede que el campo de la ciencia ficción está plenamente consolidado, como confirman las tres revistas académicas principales—*Science Fiction Studies*, la ya nombrada *Extrapolation*, y la británica *Foundation*—así como los abundantes volúmenes monográficos, manuales, bibliografías y antologías.

El profesor universitario e investigador dedicado a la ciencia ficción con la carrera más larga en el mundo entero es, sin duda, James Gunn, fundador del Gunn Center for the Study of Science Fiction de la Universidad de Kansas (<http://www.sfcenter.ku.edu/>). Aunque Gunn tiene la impresión de que «la ciencia ficción todavía podría ser considerada una intrusa en la escena académica», resalta que «en términos del número de cursos y de la frecuencia con que se ofrecen, la ciencia ficción claramente destaca por encima de otras categorías con similares orígenes en las revistas *pulp*—la ficción de detectives y el *western*, y ciertamente por encima de los cursos ocasionales sobre gótico o incluso novela rosa» (Gunn). Despertando la envidia a raudales de cualquier profesor de ciencia ficción no estadounidense, Gunn explica que el Departamento de Literatura Inglesa que lo emplea desde 1970 «siempre ha querido que enseñara ciencia ficción y con tanta frecuencia como yo quisiera». Esto explica cómo pudo crear en fecha tan temprana como 1974 el Intensive English Institute on the Teaching of Science Fiction.

La oferta de cursos sobre ciencia ficción (sea peninsular o latinoamericana) en un contexto de segunda lengua en los Estados Unidos, en grados de Estudios Españoles o de Lenguas Modernas, es mucho más limitada. No obstante, los especialistas locales en ciencia ficción, sean nacidos en los Estados Unidos o emigrantes de áreas de habla hispana, se sienten perfectamente legitimados por su tradición académica para tratar este género—una situación muy distinta a la sus colegas españoles. Por esta misma razón los dos principales volúmenes sobre ciencia ficción española, ambos derivados de tesis doctorales, son obra de académicas españolas que viven en los Estados Unidos: el

⁷ Ian Watson, quien no estaba al tanto del curso de Nicholls, empezó a enseñar cf en 1970 en la School of History of Art and Complementary Studies del City of Birmingham Polytechnic, entonces aún sin rango de universidad. Watson me explicó en comunicación personal (2 febrero 2016) que se ganó su puesto de lector argumentando que «Nuestros estudiantes son los artistas y diseñadores del futuro, así que tienen que estar sensibilizados sobre la variedad de posibles futuros que les aguarda». Como añade, «Enseñé lo que leía, y lo que escribía en las novelas y relatos que entonces estaba empezando a producir, y todo el mundo tan contento».

volumen de Yolanda Molina-Gavilán *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio* (2002) y el de Cristina Sánchez-Conejero *Novela y cine de ciencia ficción española contemporánea: una reflexión sobre la humanidad* (2009). Esto no quiere decir, sin embargo, que es sencillo para especialistas como ellas enseñar ciencia ficción, y aún menos en su lengua original. Molina-Gavilán aclara (en comunicación personal, 27 enero 2016) que ofrece en inglés su curso intensivo de invierno, *Science Fiction from Latin America and Spain*, que enseña con regularidad en el Eckerd College (Florida), porque está abierto a todos los estudiantes de su institución. La base de este curso es la antología que ella misma tradujo y editó junto a Andrea L. Bell, *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain* (2003). En cambio, la ciencia ficción ocupa solo parte de las asignaturas sobre Literatura Española que Molina-Gavilán enseña en castellano; entre los textos a menudo incluidos en sus programas, nombra la novela de la española Rosa Montero *Lágrimas en la lluvia* y los relatos de la argentina Angélica Gorodischer y la cubana Daína Chaviano.

«Teaching Latin American Science Fiction and Fantasy in English» (2011), artículo de Elizabeth Ginway—Profesora Asociada de Literatura Portuguesa en el Departamento de Estudios Españoles y Portugueses, University of Florida—ofrece una interesante visión complementaria. Ginway se refiere en su ensayo a su curso *Latin American Science Fiction and Fantasy*, asignatura que, de hecho, incluye ciencia ficción española, latinoamericana y brasileña. Sus estudiantes provienen de grados tales como Estudios Latinoamericanos, Antropología, Estudios Españoles o Estudios Portugueses (183), si bien esto no significa que sean necesariamente capaces de leer los textos en su idioma original; lógicamente, su curso depende de la disponibilidad de las siempre escasas traducciones. No obstante, enseñe Ginway en la lengua original o en traducción,⁸ se hace muy difícil imaginar un curso equivalente en España. Ningún Departamento de Filología Española ofrece un curso monográfico sobre ciencia ficción española, ni me consta que se ofrezca uno sobre ciencia ficción portuguesa, ni que sea en Galicia.

Enseñar ciencia ficción en España consiste principalmente en enseñar ciencia ficción anglófona, en especial de los Estados Unidos. Se enseñe en Departamentos de Filología Española o Inglesa, la ciencia ficción se incluye en asignaturas panorámicas y casi nunca en cursos monográficos. La principal excepción parece ser la docencia a cargo de David Conte de la Universidad Carlos III en Madrid y la de Pere Gallardo de la Universitat Rovira i Virgili en Tarragona. Conte impartió entre 2006-07 y 2014-15 un curso de tres créditos ECTS (medio semestre) sobre ciencia ficción, *Problemas de la Ciencia Ficción*, que ha abandonado temporalmente para renovar energías. Como el propio Conte comenta (en comunicación personal, 1 Febrero 2016), los estudiantes de todos los grados de la UCIII deben cursar seis créditos en Humanidades. Su popular curso se enmarcaba en la oferta para cubrir este tipo de formación y consistía en una introducción al género, usando tanto literatura como cine, centrada en los temas principales: sus rasgos diferenciales en relación a la fantasía, sus bases tecno-científicas, su dimensión política y su renovación del mito. Los textos eran exclusivamente

⁸ Ver la página web de Ginway: <http://users.clas.ufl.edu/eginway/>. Ginway me aclaró por email (13 Junio 2015) que su docencia incluye cf brasileña (en portugués), una asignatura sobre el fantástico en lengua portuguesa (con textos de Mozambique, Portugal y Brasil), y cursos de grado y de postgrado sobre cf Latinoamericana. Impensable en España y posiblemente también en Portugal.

traducciones del inglés.⁹ Por su parte, Pere Gallardo, especialista en Estudios Ingleses, impartió la asignatura en inglés Narrativa Utópica (su área principal de investigación) entre 1995-96 y 2000-01, primero en la Universitat de Lleida y más tarde en la Universitat Rovira i Virgili de Tarragona; también ha enseñado diversos seminarios, cursos de máster y de doctorado sobre ciencia ficción siempre en lengua inglesa. En la actualidad el Prof. Gallardo imparte cada año el curso de grado Literatura y Sociedad, que de hecho trata sobre ciencia ficción, si bien ha visto su docencia sobre el tema drásticamente eliminada por la cancelación de los programas de máster y de doctorado en Estudios Ingleses en la URV. Mi propia asignatura monográfica podría no llegar a tener una segunda edición, dependiendo de cómo avancen los planes que deben sustituir los actuales grados de cuatro años por grados de solo tres años, ya que se trata de una optativa de cuarto curso.¹⁰

Una peculiar situación afecta a la enseñanza de la ciencia ficción en los Departamentos de Filología Española y es que suele estar en manos de académicos formados en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, usualmente adscrita a, precisamente, Filología Española. Con todo, estos especialistas no ven inconveniente alguno en enseñar ciencia ficción proveniente de otras lenguas, cosa que explica por qué Conte ha estado usando traducciones del inglés en su asignatura. No obstante, son ellos quienes mayores esfuerzos hacen por enseñar ciencia ficción española en la medida que les sea posible. Este es el caso de Teresa López Pellisa, del Departamento de Filología Española de la Universitat Autònoma de Barcelona, y anteriormente de la UCIII, donde organizó el I Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción (Mayo 2008), un evento que no ha tenido continuidad hasta la fecha.¹¹ Como López Pellisa me recordó en conversación (8 Febrero 2016) todo el fantástico y no tan solo la ciencia ficción necesita ser defendido y promocionado en España, por lo cual la mezcla de géneros es habitual en muchas actividades académicas tales como congresos, publicaciones, etc. (con las restricciones que comento más adelante relativas a la definición del fantástico prevalente en España). Es importante anotar que ser especialista académico en ciencia ficción no es en absoluto garantía de que se pueda impartir docencia sobre este tema: Fernando Ángel Moreno Serrano, de la Universidad Complutense en Madrid, solo ha enseñado ciencia ficción en seminarios sueltos, pese a ser el mayor especialista español en el género. Lo mismo se puede decir en el caso de los Estudios Ingleses en España. De hecho, la principal tarea docente

⁹ *La máquina del tiempo* de H.G. Wells, *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, *Yo, robot* de Isaac Asimov, también las películas *Alien*, *2001: una odisea del espacio* y *La guerra de las galaxias* (episodio V). Conte también ha impartido un curso para estudiantes mayores de 25 años que incluía a Philip K Dick (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*), J.G. Ballard (*Crash*), Ursula K. Le Guin (*La mano izquierda de la oscuridad*) y Stanislaw Lem (*Solaris*).

¹⁰ Los grados siguen siendo de cuatro años. El Prof. Gallardo se retiró en 2019, y siguió enseñando cf hasta el día de su jubilación. Yo he impartido una segunda asignatura sobre cf dentro del Máster en Estudios Ingleses Avanzados dedicada al cine. Se pueden ver las publicaciones con los trabajos de los estudiantes aquí: *Reading SF Short Fiction: 50 Titles* (<https://ddd.uab.cat/record/163528>) y *Gender in 21st Century SF Cinema: 50 Titles* (<https://ddd.uab.cat/record/206282>).

¹¹ La Universidad de León recientemente celebró las II Jornadas 'Figuraciones de lo Insólito en las Literaturas Española e Hispanoamericana' (2015), organizadas por Francisco Javier Ordiz Vázquez y Natalia Álvarez Méndez. López-Pellisa trabaja ahora (2022) en la Universidad de Alcalá.

relacionada con la ciencia ficción en España es la tutorización de trabajos de fin de grado, de tesinas de máster y de tesis doctorales.

La consolidación de la Teoría Literaria como campo académico, así pues, les ha permitido a los especialistas españoles en ciencia ficción abrir sus cursos a la ciencia ficción anglófona, que no siempre encuentra lugar en Estudios Ingleses. El problema es que lo ha hecho popularizando un modelo teórico y metodológico de raíz francesa muy distante del que predomina en los Science Fiction Studies anglófonos. Por razones que sería necesario explorar, el modelo español para el estudio de la ciencia ficción tiende a seguir la teorización del fantástico que Tzvetan Todorov ofreció en *Introduction à la littérature fantastique* (1970), un volumen que clasifica la ciencia ficción, de manera poco útil, como un subgénero de lo maravilloso (lo instrumental maravilloso).¹² En cambio, la academia anglófona tiende a seguir la clasificación de la ciencia ficción que Darko Suvin hizo en *Metamorphoses of Science Fiction* (1979) como género radicalmente distinto del fantástico maravilloso. Según Suvin, hay que recordar, la ciencia ficción es «un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes con la presencia e interacción del extrañamiento y de la cognición, y cuyo principal instrumento formal es un marco imaginativo alternativo al del entorno empírico del autor» (1979: 7). El volumen de Suvin ha estado al alcance de los académicos españoles en traducción desde 1984, razón por la cual se hace difícil entender el gran impacto del estudio de Todorov, traducido en 1982. Pese a esta división, no cabe duda de que los especialistas españoles en Teoría de la Literatura son quienes más activamente luchan para erradicar prejuicios en los Departamentos de Filología Española donde los desacuerdos entre filólogos y teóricos pueden llegar a ser muy profundos.

La ciencia ficción anglófona en traducción también aparece en las asignaturas ofrecidas por algunos profesores universitarios españoles del área de ciencia y tecnología. Basándome en los trabajos presentados en el Congrès Internacional de Ciència i Ficció: L'Exploració Creativa dels Móns Reals i Irrerals,¹³ la conclusión inevitable, tal como escribí en mi reseña del evento, es que «Es más fácil, en suma, para un científico catalán incluir ciencia ficción en sus clases para ilustrar su docencia que para un especialista en Literatura Catalana enseñar ciencia ficción catalana (quien dice catalana puede decir española o francesa sin que se altere la situación)» (Martín 2015: 5). Responde a este supuesto la asignatura Física y Ciencia Ficción impartida (en catalán) por Manuel Moreno y Jordi José, del Departament de Física i d'Enginyeria Nuclear, Facultat d'Informàtica, Universitat Politècnica de Catalunya. Tal como explican Moreno y José (2014), ellos mismos introdujeron la ciencia ficción en su curso para ilustrar conceptos de la física a principios de los años 90, siguiendo el ejemplo de diversas universidades estadounidenses. Pronto se vieron desbordados por la buena respuesta estudiantil, respuesta que los llevó a su vez a montar una optativa de cuarto curso (1994-2011); la publicación del manual (en catalán) en 1994 recibió, además, mucha atención por parte de los medios de comunicación. Años más tarde apareció el volumen divulgativo en castellano *De King Kong a Einstein: la física en la ciencia ficción* (1999). Moreno y José usan, como ellos mismos aclaran, fragmentos de novelas y películas de

¹² Isabel Clúa, especialista en Teoría de la Literatura de la Universidad de Sevilla, me sugirió en conversación personal que, simplemente, Todorov encaja bien con la naturaleza específica del corpus fantástico en general de la Literatura Española.

¹³ 2-5 Septiembre 2015, organizado por la Societat Catalana de Ciència-Ficció i Fantasia y la Societat Catalana d'Història de la Ciència i de la Tècnica.

ciencia ficción, comentando sus errores más obvios o ensalzando sus aciertos en el uso correcto de la ciencia. Como especialista en Estudios Ingleses no puedo sino encontrar esta aproximación a la ciencia ficción—a cualquier nivel educativo—altamente reductiva dado que los detalles culturales y lingüísticos así como la integridad del texto se desprecian. La ciencia ficción, además, es mucho más que un género destinado a obedecer ciertas premisas científicas y parece injusto juzgarlo sobre esta base.

Por último, algunos de nosotros, los especialistas españoles en Estudios Ingleses, con el ya mencionado Pere Gallardo como pionero,¹⁴ hemos incluido en nuestros cursos de grado, máster y doctorado textos de la ciencia ficción en versión original inglesa: Ángel Mateos Aparicio (Universidad de Castilla-La Mancha), Juan Antonio Suárez (Universidad de Murcia), Alberto Lázaro (Universidad de Alcalá), Juan Antonio Prieto Pablos (Universidad de Sevilla), yo misma.¹⁵ Pese a que no existe una normativa específica, todas las titulaciones en Estudios Ingleses se imparten en inglés en España, lo cual quiere decir que tienen una doble función: son al mismo tiempo asignaturas de contenido y de lengua instrumental, a las que hay que añadir un mínimo de Teoría de la Literatura.¹⁶ En relación específicamente con la ciencia ficción, pese a que podría parecer que el gran peso de la tradición académica anglo-americana habría allanado el camino, esta no es en absoluto la situación por diversas razones. Entre ellas destaca la opinión hasta hace poco absolutamente predominante de que solo debe enseñarse Literatura anglófona canónica; quienes hemos querido ampliar la lista de textos aptos para la docencia hemos tenido que luchar con prejuicios de cuño español que solo se han moderado cuando hemos conseguido legitimarnos en alguna universidad anglófona. Es cierto también que somos víctimas de nuestras propias limitaciones.

En el curso académico 2009-10 recibí la invitación del Prof. Pere Gallardo para compartir con él la primera asignatura optativa de máster sobre ciencia ficción que se ofreció en España, La Ciencia Ficción y el Concepto de Cambio (seis créditos, impartida en inglés). Cuando les explicamos a los estudiantes que enseñar ciencia ficción en España no es tarea fácil, uno de ellos pregunto con total candidez cuál era el problema. Confieso que me sentí algo boba y cobarde. Nuestra cobardía, por otra parte, tiene justificación ni que sea parcial. Una cosa es anunciar que se va a programar una asignatura sobre ciencia ficción a sabiendas de que la propuesta será bien recibida (al menos que no será cuestionada) y otra muy distinta es ofrecerle la misma propuesta a un Departamento hostil dominado por académicos sénior que pueden incluso vetarla, aun cuando quien desea enseñar ciencia ficción es ya doctor e incluso profesor titular. En mi caso mi cobardía se acrecentó tras enseñar el curso doctoral *Enemy Alien*, *Alien*

¹⁴ Para ser exactos el Prof. Ángel Luis Pujante asegura que él fue el primero en introducir la cf en un curso doctoral a principios de los 90, si bien desde entonces no ha vuelto a enseñar este género (en comunicación personal, 26 enero 2016).

¹⁵ Ver los detalles en mi entrada de blog «The Road to Legitimation (II): Teaching SF within English Studies in Spain», *The Joys of Teaching Literature*, 11 Febrero 2016, <http://blogs.uab.cat/saramartinalegre/2016/02/11/the-road-to-legitimation-ii-teaching-sf-within-english-studies-in-spain/>.

¹⁶ Sobre la enseñanza de la Literatura dentro de los Estudios Ingleses en España, ver Pérez-Cabello (2013). La etiqueta Filología Inglesa, hay que aclarar, se sigue usando en los nombres de los Departamentos pero la mayoría de ellos escogieron Estudios Ingleses como nombre de los nuevos grados implantados en 2009. Desde entonces los filólogos ingleses nos referimos a nuestra área de interés como Estudios Ingleses, por analogía con la nomenclatura anglófona.

Enemy: Wars in Science Fiction and Film (dos créditos, 2005-06, dentro de un programa sobre narrativa de guerra) en vista de la tibia reacción de los estudiantes. A esto añado que el 85% de los estudiantes en mi Departamento de la UAB son chicas, colectivo que tiende a estar más interesado por la fantasía que por la ciencia ficción, y que en general prefiere la ficción realista (Jane Austen y Sally Rooney son sus ídolos). Estas circunstancias podrían explicar por qué finalmente mi optativa sobre ciencia ficción solo atrajo a quince estudiantes. En cambio, 35 se matricularon en mi curso sobre *Harry Potter*, que también contó con diez oyentes, resultando ser la optativa más popular del curso 2013-14.

Existe además un inconveniente de primer orden que condiciona nuestra capacidad colectiva de enseñar ciencia ficción en la universidad española. Todos los planes de estudio son supervisados por el Ministerio de Educación y, pese a una cierta flexibilización a partir de la implantación de los Grados en 2009-10, una vez se publican los planes en el *Boletín Oficial del Estado* cualquier modificación pasa por un largo y agotador proceso burocrático. Pese a la libertad de cátedra nos movemos en márgenes sumamente estrechos y carecemos de la capacidad de diseñar cursos y asignaturas innovadores, razón por la cual solemos hacer un uso creativo de las etiquetas fijadas por el Ministerio. Incluso cuando nadie en un Departamento objeta contra cierta materia, se puede dar la circunstancia de que no se pueda encajar en ninguna de las etiquetas sancionadas. Por dar un par de ejemplos, escogí usar la etiqueta Estudios Culturales (en Inglés) para la optativa sobre la serie *Harry Potter* mientras que he usado Prosa Inglesa para el curso sobre ciencia ficción. En cambio, la Prof. Domna Pastourmatzi, del Departamento de Literatura y Cultura Americana de la Aristotle University de Tesalónica (Grecia) aclara que si ha podido enseñar regularmente ciencia ficción desde 1991 es sencillamente porque «tenemos una notable libertad para proponer cursos nuevos (...). Los programas se aprueban anualmente y mientras cubramos los cursos nosotros mismos, podemos impartir las optativas que proponemos» (en comunicación personal, 29 de Enero de 2016).¹⁷ Esta es sin duda una situación no solo ideal sino también lógica y conveniente, por muy utópica que pueda parecer en España.

Por mi parte, me he esforzado en incluir en mis clases mi propia investigación en Estudios de Género, Estudios Culturales, gótico, ciencia ficción e incluso la Primera Guerra Mundial. La aparición de los grados sustituyendo a las licenciaturas en 2009 me permitió introducir las etiquetas Estudios Culturales (en Inglés) y Estudios de Género (en Inglés) en nuestra lista de optativas. Pese a que obtuve el título de doctora en 1996 tan solo la titularidad de mi plaza, obtenida en 2002, me ha garantizado cierta libertad de elección. Solo en 2011 me atreví a dar el paso y proclamar mi interés en la ciencia ficción (que siempre he cultivado, de un modo u otro), gracias a la tesis doctoral de mi tutorando Rafael Miranda *The Evolution of Cyberpunk into Postcyberpunk: The Role of Cognitive Cyberpsaces, Wetware Networks and Nanotechnology in Science Fiction*. Su defensa fue la ocasión en la que los profesores Pere Gallardo, Ángel Mateos Aparicio y yo misma nos propusimos trabajar para incrementar las alianzas entre nuestros escasos colegas en la universidad española. Pere Gallardo organizó al poco tiempo la jornada Science Fiction: Past, Present and Beyond (URV, 16 Marzo 2012), a la que asistieron dieciséis especialistas en Estudios Ingleses, no todos ellos centrados en la ciencia ficción. No

¹⁷ Los detalles de la experiencia docente de la Prof. Pastourmatzi se recogen en Tamas (2015) y en su propio artículo (2004).

hemos repetido la experiencia aún, sencillamente por falta de energía, consumida en quehaceres burocráticos en lugar de en lo que debería ocuparnos.¹⁸

Pese al limitadísimo panorama, los especialistas en Estudios Ingleses somos conscientes de tener suerte no solo porque contamos con fuentes de legitimación anglófonas respetadas en la universidad española sino también gracias a los estudiantes. Dado que no puedo contar con cifras fiables para todo el territorio nacional, usaré la Facultat de Filosofia i Lletres de la UAB como caso representativo de la universidad española en su conjunto. El grado en Estudios Ingleses atrae anualmente a unos 80 nuevos estudiantes cada año; las cifras correspondientes a los grados de Lengua y Literatura Española, y Lengua y Literatura Catalana son muy inferiores: 25 y quince, respectivamente (2015-16). El número de estudiantes que alcanzan el tercer curso determina el número de optativas que la Facultad nos permite programar (deben tener un mínimo de diez estudiantes). En Estudios Ingleses la cifra oscila entre cinco y siete asignaturas de Literatura, que garantizan una mínima variedad, desde la Literatura Medieval a la ciencia ficción. En cambio, los compañeros de Filología Española y de Filología Catalana solo ofrecen, respectivamente, cuatro y tres optativas sobre Literatura. Los profesores de Literatura Española que enseñan Textos de la Literatura Hispanoamericana o Textos de la Narrativa Española Contemporánea pueden incluir algún texto de ciencia ficción si así lo desean, pero queda claro que una optativa monográfica es imposible. El grado que ofrece Filología Catalana solo tiene una optativa sobre ficción, centrada en el s. XIX. Paradójicamente, dado que todos los estudiantes de Literatura en cualquier lengua pueden matricularse de las optativas de Teoría de la Literatura, se puede dar el caso de que reciban docencia del principal especialista español en el fantástico, el Prof. David Roas (si bien él no imparte ciencia ficción). En cambio, es extremadamente improbable que su equivalente catalán, el Prof. Víctor Martínez-Gil, pueda impartir jamás docencia centrada en este área.

Cristina Sánchez-Conejero se queja de que «en realidad, los escritores y cineastas de ciencia ficción española nunca han sido reconocidos» (2009: 5) y por ello propone su «aceptación dentro de los cánones y el currículum de enseñanza de las escuelas y universidades» ya que «la ciencia ficción es el género por antonomasia para tratar cuestiones humanas» (7). Es imposible estar en desacuerdo. No obstante, hay un importante factor que Sánchez-Conejero no tiene en cuenta, aparte de las limitaciones de la universidad española: la ciencia ficción española no es culturalmente tan relevante en España como la ciencia ficción anglófona. Aun suponiendo que uno de mis compañeros de Filología Española o Catalana decidiera programar un curso monográfico sobre ciencia ficción (dejando al margen las traducciones del inglés) su asignatura debería centrarse necesariamente en autores de mucho menor impacto en España que sus equivalentes anglófonos. Ni siquiera los más recalcitrantes especialistas en Estudios Ingleses pueden poner en duda la importancia de la ciencia ficción en la cultura que estudiamos, ya que es de alcance mundial. En cambio, mis colegas en el campo de la Literatura Española deben afrontar un substancial obstáculo: «La ciencia ficción ha sido tanto en España como en Latinoamérica un género de importación cuando no de adaptación, tal como lo han sido otros tipos de literatura popular como la

¹⁸ En 2022 seguimos aún sin repetirla, aunque la revista que co-edito con Mariano Martín Rodríguez, *Hélice: reflexiones sobre ficciones especulativas*, ofrece un directorio de especialistas españoles compilado por Lidia Cuadrado Payeras (ver <https://www.revistahelice.com/>).

detectivesca o de viajes» (Molina-Gavilán 2002: 17). Géneros, hay que añadir, también ausentes de la universidad española con contadas excepciones.

Una peculiar consecuencia de este panorama es que el núcleo central relacionado con la ciencia ficción en la universidad española es la Universitat Politècnica de Catalunya, y no un centro de Humanidades. La UPC tiene la colección de textos de ciencia ficción más extensa de la universidad española, además de ser desde 1991 la sede del respetado Premio UPC para obras en catalán, castellano, inglés y francés.¹⁹ Todos estos logros se deben a la presencia en la UPC del Prof. Miquel Barceló García, fallecido en 2021, quien combinó su dedicación profesional a los campos de la informática, la aeronáutica y la energía nuclear con una dedicación no menos intensa a la edición, traducción y divulgación de la ciencia ficción. La colección Nova,²⁰ que dirigió para Bruguera/Ediciones B, y su volumen *Ciencia ficción. Guía de lectura* (1990, 2015) son contribuciones indispensables al campo de la ciencia ficción en España. Debemos sentirnos agradecidos ante los esfuerzos hechos por Barceló para dar a conocer este género pero el hecho de que fuera un científico y no un humanista su mayor divulgador debe preocuparnos ya que es señal inequívoca de que las Humanidades no acaban de comprender la importancia de la ciencia ficción en los debates en torno a la naturaleza de lo humano.²¹ El foco exclusivo de Barceló en la ciencia ficción anglófona²² en su popular guía y su opinión francamente negativa de la ciencia ficción española (2015: 18) también requieren una respuesta rotunda por parte de autores y de académicos.

Lengua, cultura y universidad: la ciencia ficción entre el inglés y el castellano

Paso a continuación a centrarme en lo que Rosi Braidotti llama «exactitud cartográfica» (2013: 164). Como ella misma explica:

Las cartografías tienen como objetivo dar cuenta de las responsabilidades epistémicas y éticas que resultan de destapar los puntos en que se sitúan los poderes que estructuran nuestra perspectiva como sujetos. Como tales, dan cuenta del posicionamiento individual en términos de espacio (en sus dimensiones geopolítica o ecológica) y tiempo (en sus dimensiones histórica y genealógica). Esto

¹⁹ Lluís Anglada fue quien inició la colección. Ver la web dedicada a la cf dentro de la web general de la UPC <http://www.upc.edu/cienciaficcion/home/home.php>. Para el Premio UPC, ver http://www.upc.edu/cienciaficcion/premi_upc/catala/presentacio.php. La UAB tiene una excelente colección de cf: los 773 volúmenes donados por Xavier Úcar, catedrático del Department de Pedagogia Social i Sistemàtica. Por desgracia, esta colección se halla en el depósito, en un sótano inaccesible a los lectores; esto significa que solo quienes buscan un texto concreto se les ocurrirá mirar el catálogo. Por cierto, la colección Úcar consiste casi exclusivamente de traducciones al castellano, la mayoría del inglés. Ver: <http://www.uab.cat/web/biblioteca-d-humanitats/col-leccions-especials-1345649027924.html>

²⁰ Ver el catálogo de Nova: http://www.edicionesb.com/catalogo/coleccion/nova_5.html.

²¹ Los inicios de una futura colaboración son apreciables en el segmento monográfico coordinado por Pasqual Bernat «Crossroads: Where Science and Literature Meet» para la revista *Mètode: Science Studies Journal* (2015). Ver también Martín (2014).

²² Las pocas excepciones son *Trudno byt bogom* (1964) y *Piknik na obochinie* (1972) de Arkadi y Boris Strugatsky y *Solaris* (1961) de Stanisław Lem. La cf española aparece principalmente en relación a sus revistas y antologías (2015: 426-27).

pone de manifiesto qué estructura aloja la teoría crítica e indica que todo conocimiento es de naturaleza parcial o limitada. (164)

Este pasaje, incluido en el conocido volumen de Braidotti *The Posthuman* es parte del llamamiento que hace la filósofa italiana a rechazar la crítica científica de las Humanidades; la función de la cartografía es desvelar cómo la distribución del poder condiciona el conocimiento pero también su reparto a nivel mundial. Preocupada por el peligro de que las Humanidades puedan desaparecer acosadas por los científicos—muy críticos con la falta de un método universalmente válido de investigación—Braidotti nos invita a considerar «la estructura multilingüe de la investigación y del pensamiento en las Humanidades» (157). Como subraya, dado que «la práctica de la investigación académica difiere considerablemente según su localización geográfica y temporal en Europa y otras tierras», no es justo «pedirle a este rico e internamente diferenciado campo» (157) que obedezca leyes uniformes, tal como se supone que hace la ciencia.

Pese a ello, la propuesta que Braidotti hace de completar la cartografía de las Humanidades no toma en consideración el hecho de que su naturaleza multilingüe genera formidables barreras lingüísticas. Este factor es también crucial para las ciencias: mis colegas científicos luchan por publicar en inglés en revistas internacionales de alto impacto al tiempo que intentan mantener el castellano y el catalán como lenguas vivas en la cartografía mundial de las ciencias. En las Humanidades los temas lingüísticos operan de modo distinto pero tienen igualmente gran relevancia. Un científico español *debe* saber leer, hablar y escribir en inglés, obligación que no tienen los humanistas. Los que somos humanistas pero también especialistas en cultura anglófona nos encontramos, por lo tanto, en una posición incómoda y mal entendida. Como investigadores activos en una segunda lengua en áreas geográficas externas al entorno anglófono es muy poco probable que nos situemos en primera fila;²³ al mismo tiempo, nuestro hábito de publicar en inglés nos hace invisibles entre nuestros pares humanistas españoles, cuyas carreras académicas se desarrollan en otras áreas lingüísticas. Los especialistas en Estudios Ingleses tenemos, así pues, un serio problema de visibilidad, agravado por nuestro lamentable hábito de no citarnos mutuamente en nuestras publicaciones internacionales.²⁴

En cuanto a la ciencia ficción esta invisibilidad se pone de manifiesto en aspectos que apenas reciben atención, como por ejemplo los manuales. Escoger las novelas y relatos para mi optativa sobre ciencia ficción fue un proceso relativamente sencillo en comparación con la elección de un manual. En total, leí nueve volúmenes, todos ellos de alta calidad y bien conocidos en el entorno anglo-americano. En orden de publicación, del más reciente al más antiguo, son:

²³ El caso de Darko Suvin, nacido en Croacia en 1934, es una prueba y no una excepción. Suvin se convirtió en una figura esencial en los Science Fiction Studies solo tras emigrar a Canadá en 1967 (fue profesor de la McGill University, Montreal, entre 1968 y 1999). Es extremadamente improbable que Suvin hubiera tenido el mismo impacto si hubiera desarrollado su carrera en Croacia y en su lengua propia. Ver la entrada en la *Encyclopaedia of Science Fiction*, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/suvin_darko.

²⁴ Esta omisión puede estar relacionada muy posiblemente con el hecho de que para demostrar la calidad de nuestra investigación es necesario subrayar que estamos en diálogo con los principales nombres internacionales.

- Brian Baker, *Science Fiction* (2014)
Nick Hubble & Aris Mousoutzanis (eds.), *The Science Fiction Handbook* (2013)
Mark Bould & Sherryl Vint, *The Routledge Concise History of Science Fiction* (2011)
David Seed, *Science Fiction: A Very Short Introduction* (2011)
Adam Roberts, *The History of Science Fiction* (2006)
David Seed (ed.), *A Companion to Science Fiction* (2005)
Roger Luckhurst, *Science Fiction* (2005)
Edward James & Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction* (2003)
Adam Roberts, *Science Fiction* (2000)

Al igual que Brian Baker, encuentro que «cuando los estudiantes escogen sus optativas [en este campo] (...) me resulta sumamente útil exponerlos a las ideas y la tradición académica en torno a la ciencia ficción» (2015: 7)—motivo por el cual la selección de un manual adecuado es crucial. No obstante encontré todos estos volúmenes, incluyendo el de Baker, demasiado sofisticados para las necesidades de los estudiantes de segunda lengua, no tan solo en relación a su compleja prosa académica sino también al hecho de que los autores se refieren a un trasfondo cultural compartido ajeno, usando el término de Braidotti, a la cartografía de los estudiantes fuera del área anglo-americana.

Mi elección final fue el volumen editado por Hubble y Mousoutzanis, *The Science Fiction Handbook*, por ser sencillamente más didáctico que el resto. Lógicamente, a ninguna prensa universitaria le compensa publicar manuales (por ejemplo sobre ciencia ficción) dirigidos a entornos nacionales o lingüísticos concretos y sería ideal que los académicos locales pudiéramos invertir nuestro tiempo en producirlos (los manuales no cuentan como investigación para la agencia española de evaluación ANECA). Con todo, mi frustración con los manuales consultados es que pese a su calidad y apertura de miras acaban reforzando la distancia geo-cultural entre el territorio anglo-americano que genera la mayoría de la ciencia ficción y el resto del mundo que tan ávidamente la consume, sin que ni siquiera se contemple este fenómeno. El volumen de Andy Sawyer y Peter Wright, *Teaching Science Fiction* (2011), es culpable de una omisión similar. Pese a la inclusión del artículo de Elizabeth Ginway ya comentado, los consejos que los distintos autores ofrecen sobre cómo enseñar ciencia ficción en contextos de segunda lengua tiene poca aplicabilidad, empezando por las extensísimas listas de lectura.²⁵ Naturalmente, este problema rebosa los límites de la ciencia ficción pero es, sin duda, un problema central de la cartografía que condiciona el mapa de este género en España (y seguramente en muchos otros países).

Los manuales y las antologías solo empiezan a aparecer cuando un área de conocimiento está lo bastante consolidada en la universidad, motivo por el cual no hay ahora mismo una introducción académica a la ciencia ficción al estilo de las nueve mencionadas en inglés, pese a que la historia de las monografías dedicadas a este género en España se remonta a 1966. Una característica de los diversos ensayos publicados en España en torno a la ciencia ficción es que pese a que sus autores tienden

²⁵ Reconozco no haber leído aún el volumen editado por Ritch Calvin, Doug Davis, Karen Hellekson y Craig Jacobsen, *SF 101: A Guide to Teaching and Studying Science Fiction* (2014) pero su aproximación al tema no parece ser más inclusiva en cuanto a la geografía; el número '101' simplemente significa básico.

a ser universitarios y en algunos casos académicos en activo, no se han formado en el campo de la Filología. A esto hay que sumar que no es siempre sencillo entender el diálogo a ambos lados del Atlántico. Así pues, Molina-Gavilán destaca el volumen pionero del académico argentino Pablo Cappana, *El sentido de la ciencia ficción* (1966),²⁶ si bien no parece existir una correspondiente edición española. En contradicción con la idea de que la ciencia ficción no le ha interesado nunca a las instituciones oficiales de investigación, el psicólogo y psiquiatra Alfonso Álvarez Villar parece haber sido el primer autor en publicar un texto académico sobre el género: el breve volumen de 48 páginas *La ciencia ficción en nuestro mundo* (también de 1966), publicado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.²⁷ Sin embargo, el primer volumen extenso sobre ciencia ficción publicado en España fue *Introducción a la ciencia ficción* del escritor cubano Óscar Hurtado (1971). Le siguió de muy cerca la monografía de Juan Ignacio Ferreras *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal* (1972). Ferreras, dueño de una personalidad inmensamente dinámica,²⁸ era un escritor, periodista, profesor universitario e investigador con no uno sino dos doctorados que, pese a sus credenciales e interés, no abrió el campo de la Filología Española a la ciencia ficción, por razones desconocidas. Otros volúmenes fundamentales de los años 70 son los del divulgador Juan José Plans, *La literatura de ciencia ficción* (1975), y el primer gran hito en el estudio específico de la ciencia ficción española: *Historia de la ciencia ficción de España* (1976) de Carlos Saiz Cidoncha.

Se suele afirmar que la tesis doctoral de Cidoncha *La ciencia ficción como fenómeno de comunicación y cultura de masas en España* (1988, Universidad Complutense de Madrid, programa en Ciencias de la Comunicación) fue la primera sobre este tema en la universidad española. El dato es incorrecto: al menos otras cuatro la preceden, si bien es cierto que la suya fue la primera en fijarse en la ciencia ficción producida por autores españoles. De hecho, la primera tesis doctoral española sobre ciencia ficción proviene de la Filología Inglesa y es obra de Ángel Luis Pujante: *Realismo y ciencia ficción en la obra de John Wyndham*, defendida en 1980 (Universidad de Salamanca). Pujante, hoy el mayor experto español en Shakespeare, me explicó en comunicación personal (26 enero de 2016) que su director de tesis, Javier Coy (figura esencial de la Filología Inglesa en España y gran Americanista) «no tenía el menor interés en la ciencia ficción». Pujante especula que si Coy aceptó dirigir su tesis «tal vez fuera porque, a fin de cuentas, mi tesis intentaba demostrar que John Wyndham escribía una ciencia ficción muy *sui generis*, en la que se valía de recursos, técnicas y elementos de la narrativa realista convencional». Esto sugiere que el desarrollo de los Estudios Ingleses en España, y dentro de ellos de la ciencia ficción académica, está limitado por los habituales prejuicios nacionales contra el fantástico y la consiguiente defensa del realismo en lugar de por corrientes académicas anglo-americanas en las que la ciencia ficción está, como se ha comentado, plenamente aceptada.

²⁶ Más tarde revisado y publicado como *El mundo de la ciencia ficción, sentido e historia* (1992) y *Ciencia ficción, utopía y mercado* (2007). Cappana fue profesor en distintas universidades argentinas, donde enseñó una versión avanzada a su tiempo de los Estudios Culturales (llamada Integración Cultural), Derecho y Filosofía. Ver: <http://web.archive.org/web/20040303221551/>

²⁷ Encontré una referencia a este título en el panfleto publicado por la Biblioteca Nacional de España, «Novela de ciencia ficción: Guía de recursos bibliográficos» (2010).

²⁸ Ver: <http://www.compartelibros.com/autor/juan-ignacio-ferreras/1>.

En la entrada de blog «Ciencia ficción en la universidad» (2009) Alfonso Merelo Solá ofrece una lista de diecisiete tesis doctorales sobre ciencia ficción producidas en España desde la de Pujante si bien, como suele pasar, olvida las tesis en lengua inglesa. Mi propia lista, que llega hasta 2015, subsana esta omisión, llegando a 46 títulos (cinco de ellos en inglés).²⁹ Trece de estas tesis provienen de Departamentos de Filología Inglesa, diez de Departamentos de Filología Española (seis tratan sobre ciencia ficción española, las otras cuatro surgen de programas doctorales en Teoría de la Literatura), y, finalmente, cinco de Ciencias de la Comunicación. Sorprende que seis de las 46 tesis son producto de Departamentos de Arquitectura. El resto son de origen variado: Sociología (tres tesis), Bellas Artes (dos) y con una por Departamento: INEF, Filología Eslava, Filosofía, Humanidades, Pedagogía, incluso Ingeniería Civil. La producción de ciertas tesis por parte de ciertos Departamentos no siempre está plenamente justificada; por ejemplo, *La evolución del supervillano en el comic book norteamericano. De Superman a Watchmen* de Miguel Ángel Morán González (2015) se confeccionó en el Departamento de Filología Hispánica y Clásica de la Universidad de León. Las cifras por década son modestas pero señalan un notable crecimiento de este ámbito de la investigación: años 80, cinco tesis; años 90, cinco tesis; década de los 2000, quince tesis; y en solo cinco años entre 2010 y 2015, veintiuna tesis.

Al tiempo que aparecían en los años 80 las primeras tesis españolas sobre ciencia ficción, los hispanistas activos fuera de España capaces de combinar castellano e inglés en su trabajo académico empezaron a publicar sus análisis de la ciencia ficción española. El ejemplo más conocido es el de Genaro J. Pérez, cuyo artículo «Cultivadores, temas y motivos de la ciencia ficción actual en España» (1984) publicado en *Romance Notes*, revista de la University of North Carolina, muy posiblemente introdujo la ciencia ficción escrita en España en el entorno académico estadounidense. Al artículo le siguió un número monográfico editado con Janet Pérez *Hispanic Science-Fiction/Fantasy and the Thriller* (1987) para la *Monographic Review*. Estas publicaciones establecieron la corriente académica que le permitió a Molina-Gavilán producir su tesis doctoral sobre la ciencia ficción española en la Arizona State University, bajo la entusiasta dirección de David W. Foster. Por el contrario, pese al ejemplo de Cidoncha y de otras tesis de los años 80 y 90, las primeras tesis doctorales específicas sobre ciencia ficción española no vieron la luz en España hasta el s. XXI con *Interpretación y apertura de una obra española de ciencia ficción. La Nave de Tomás Salvador* de Óscar Casado Díaz y *La ciencia ficción en España (1950-2000)* de Fernando Ángel Moreno Serrano, ambas presentadas en 2005. Hay que recordar que para entonces Molina-Gavilán ya había publicado su tesis, la monografía citada *Ciencia ficción en español* (2002).

Mientras que en el mundo académico anglo-americano se está ampliando el interés en la ciencia ficción producida en otras lenguas, incluyendo ciertamente la castellana, en España los escasos estudios sobre la ciencia ficción local aún dependen de editoriales dirigidas a un lector no especializado. Sin duda alguna, estas han publicado obras de notable valor—tales como el volumen colectivo *La ciencia ficción española* (2002, Robel), coordinado por Fernando Martínez de la Hidalga—pero se echan en falta monografías académicas bien informadas por las teorías de primera línea, en la estela del sólido volumen de Fernando Ángel Moreno *Teoría de la Literatura de*

²⁹ Ver la lista en mi blog, «The Road to Legitimation: SF PhD dissertations in Spain», *The Joys of Teaching Literature*, 7 Febrero 2016, <http://blogs.uab.cat/saramartinalegre/2016/02/07/the-road-to-legitimation-sf-phd-dissertations-in-spain-1979-2015/>.

ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo (2010). La observación ya citada de Molina-Gavilán relativa al hecho de que gran parte de la investigación sobre la ciencia ficción española aparece en prólogos (en especial de antologías) ha sido recientemente validada por el largo estudio introductorio publicado por el propio Moreno junto a Julián Díez en su antología *Historia y antología de la ciencia ficción española* (2014: 9-117).³⁰ Este valioso volumen es, al mismo tiempo, sintomático de una situación que habría que corregir pronto, con una mayor interconexión entre los especialistas separados por campos lingüísticos: la extensa bibliografía, que abunda en fuentes originales en inglés o traducidas del mismo idioma, no cita a ningún especialista español en Estudios Ingleses. Siempre se puede aducir que no producimos trabajos sobre ciencia ficción española pero incluso suponiendo que este fuera el criterio de selección la omisión se hace como mínimo extraña. Paradójicamente, tanto la bibliografía como el extenso estudio de Moreno y Díez resaltan la enorme dependencia que la ciencia ficción española tiene de la tradición anglo-americana: tan solo una parte del estudio preliminar, aproximadamente la mitad, se dedica de hecho a los autores españoles (65-117).

El crecimiento de la ciencia ficción en el contexto académico anglo-americano también complica el estudio de la producción nacional española dentro de este género. Cito de nuevo a Molina-Gavilán: «Considerar las obras escritas en conjunto, en un mismo idioma, es un esfuerzo consciente por evitar la tradicional división entre ‘literatura peninsular’ y ‘literatura latinoamericana’ que las instituciones académicas vienen imponiendo durante años, división que ni las editoriales ni los lectores están realizando en nuestros días con tanto ahínco» (2002: 2). La autora admite sin problema alguno que cada autor está condicionado por su trasfondo nacional y acepta que hay, por ejemplo, una inconfundible escuela de ciencia ficción argentina. Desde un punto de vista estadounidense, no obstante, tiene perfecto sentido tratar como hace ella el conjunto de la producción latinoamericana—Brasil incluido—como una manifestación cultural interconexa que engloba también a España y Portugal. Esta es también la visión en que se apoya *Alambique* (fundada en 2013), una revista académica «dedicada a la investigación y a la crítica en los campos de la ciencia ficción y de la fantasía originalmente en castellano o portugués», tal como anuncian los editores Miguel Ángel Fernández Delgado y Juan Carlos Toledano. Por supuesto, *Alambique* es un soplo de aire fresco para los académicos que desean trabajar sobre la ciencia ficción latinoamericana sin tener que publicar necesariamente en inglés (la revista también publica textos en castellano). Esto no obsta para que siga siendo necesario contar con una revista académica española sobre ciencia ficción. *Hélice* fundada en 2006 por la Asociación Cultural Xatafi, declara que:

Nuestra intención es abrir un hueco en castellano para la crítica seria y rigurosa en la literatura fantástica y la ficción especulativa; un tratamiento que ponga de manifiesto la calidad de la narrativa del género pero que no tema en señalar sus defectos, a fin de poder contribuir a su mejora, lejos de la autocomplacencia. Queremos plantear una forma de crítica literaria digna con los textos, con los lectores y con los propios críticos, de la cual podamos sentirnos orgullosos. («Nosotros», sin fecha)

³⁰ Esta antología parece ser ejemplo reciente de una corriente iniciada por Luis Núñez Ladevéze, cuyo extenso estudio (9-183) abre el volumen editado por él mismo *Utopía y realidad: La ciencia ficción en España* (1976). Ver: <http://www.tercerafundacion.net/biblioteca/ver/ficha/5632>.

Me siento personalmente muy orgullosa de haber publicado dos artículos en *Hélice* (Martín 2009, 2015(b)) y de que el tercero, que el lector tiene en sus manos, haya sido también aceptado, ya que es muy importante eliminar la distancia que separa al académico del lector de a pie de ciencia ficción.³¹ Con todo, *Hélice* no es según criterios universitarios estrictos una revista académica y podrían pasar años antes de que alguien funde una, pese a que no hay ahora mismo ninguna competidora. Aunque puede sorprender, *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico*, fundada por David Roas en 2013, anuncia específicamente su exclusión de la ciencia ficción, la fantasía y de cualquier otro género en el que no se dé «la coexistencia siempre problemática de lo posible y lo imposible en un mundo semejante al real».³² Más allá de la división entre seguidores de Todorov y de Suvin que ya he comentado y de la cual *Brumal* es un claro ejemplo, y de la escasez de especialistas españoles en ciencia ficción española, se debe señalar también que la universidad española no puede competir en recursos con la mucho más solvente universidad estadounidense. La Latin American Science Fiction Research Grant, una beca recientemente anunciada por el University of South Florida Humanities Institute y las USF Libraries para «apoyar el uso de las incomparables colecciones de las Bibliotecas sobre ciencia ficción latinoamericana»,³³ aunque modesta (\$2000), no tiene equivalente posible en España (para explorar, por ejemplo, las colecciones de la UPC, la UAB o la Biblioteca Nacional de España) y es improbable que lo tenga en un futuro próximo dada la preocupante situación financiera de la universidad española.

Finalmente, la selección de textos representativos a través de las antologías en inglés tiene también gran impacto sobre cómo se entiende la ciencia ficción española en la universidad anglo-americana. La antología más conocida, el ya mencionado volumen de Bell y Molina-Gavilán's *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*,³⁴ está organizada según explican las editoras siguiendo el principio de que «con excepción de la ciencia ficción anglófona, la mayor influencia sobre la ciencia ficción española y latinoamericana es interna» (2003: 2). Este puede ser ciertamente el caso, si bien la palabra 'interna' debe ser cuestionada dado que el diálogo internacional entre los autores de Argentina, Cuba, México, Brasil y España (por citar a los principales focos de producción) es posiblemente menos relevante que el diálogo entre autores del mismo país. Lo mismo aplica al fándom. La aseveración de que «muchas organizaciones de fans, grupos de autores y publicaciones son internacionales desde hace tiempo, y muchos hablantes de portugués pueden leer en castellano y

³¹ En 2016 el editor Mariano Martín Rodríguez, entonces co-editor con Mikel Peregrina, me invitó a formar parte del equipo editorial, en el que sigo en la actualidad como co-directora tras la marcha de Peregrina.

³² Ver: <http://revistes.uab.cat/brumal/index>.

³³ Octubre de 2015. La Tampa Library de la University of South Florida inició en los años 70 una colección centrada en la ficción comercial, que, junto a su colección de materiales que ilustran la historia de la cf y de la fantasía, alcanza ya miles de volúmenes, incluyendo 9,000 'dime novels'. Ver: <http://www.lib.usf.edu/special-collections/research-awards/>.

³⁴ Bell y Molina-Gavilán nombran como su primer predecesor a Óscar Acosta y su *Primera antología de la ciencia ficción Latinoamericana* publicada en Argentina en 1970. No he podido establecer si la antología de Bernard Goorden, A.E Van Vogt y Domingo Santos *Lo mejor de la ciencia ficción Latinoamericana* (1982) tuvo una traducción inglesa publicada por Simon & Schuster, como sugieren algunas fuentes en internet.

viceversa» (Bell y Molina-Gavilán 2003: 3) no es cierta, por lo menos en lo que se refiere a las habilidades lectoras de los españoles.

Las editoras de *Cosmos Latinos* seleccionaron cuatro relatos para representar a España en el conjunto de los veintiséis que recoge la antología: «En el planeta Marte» (1890) de Nilo María Fabra, «Mecanópolis» (1913) de Miguel de Unamuno; «La primera vez» de Elia Barceló (1994) y el relato de Ricard de la Casa y Pedro Jorge Romero, «El día que hicimos la transición» (1998). Curiosamente, este mismo relato aparece también, junto al de José Antonio Cotrina «Entre líneas» (2000), en la antología editada por James Morrow y Kathryn Morrow para Science Fiction Writers of America, *The SFWA European Hall of Fame: Sixteen Contemporary Masterpieces of Science Fiction from the Continent* (2007), que no incluye al Reino Unido. La inclusión de los autores españoles de ciencia ficción en el conjunto de las Literaturas europeas ofrece una alternativa interesante (de modo alguno excluyente) a su habitual adscripción a la Literatura latinoamericana, que habría que explorar. En la antología de la SWFA el acento cae no tanto en la homogeneidad lingüística sino en la proximidad geográfica.³⁵ De nuevo, hay que mencionar las barreras lingüísticas ya que las escasas traducciones limitan la interacción entre las muy diversas tradiciones europeas en torno a la ciencia ficción; al mismo tiempo, es necesario tener en cuenta si los autores europeos usan foros europeos (tales como las Eurocon) para encontrarse o si prefieren eventos de mayor alcance, tales como la Worldcon. Queda también por ver si la antología de Moreno y Díez,³⁶ o el volumen monográfico que estoy editando junto a Moreno para *Science Fiction Studies* (verano de 2017), pueden enviar con éxito el mensaje de que la ciencia ficción española existe como entidad más allá de las perspectivas latinoamericanas y europeas.³⁷ Irónicamente, sin incrementar el número de traducciones al inglés de autores españoles este parece un objetivo complicado de conseguir.

Conclusiones: la agenda a seguir

La conclusión inevitable es que a pesar de que la presencia de la ciencia ficción en la universidad española es más palpable de lo que era hace tan solo dos décadas, no es aún lo bastante visible. Si lo fuera, ya tendríamos en España un número considerable de monografías académicas publicadas por especialistas de distintos Departamentos (algunas incluso en inglés), una revista académica especializada, una asociación también académica, carreras consolidadas más allá de la tesis doctoral, cursos y asignaturas programados con regularidad... Espero que suene como la agenda a seguir en un futuro próximo y no como una lista de carencias y quejas. Habría que añadir, por supuesto, una mayor colaboración entre especialistas a nivel nacional español, europeo y global franqueando las barreras idiomáticas que nos mantienen en compartimentos aislados.

³⁵ Las lenguas representadas son: francés (dos relatos), ruso (dos relatos), italiano, checo, finlandés, polaco, castellano (dos relatos), griego, rumano, alemán, portugués, holandés y danés. Ver la lista de contenidos en: <http://catdir.loc.gov/catdir/toc/ecip0711/2007007318.html>.

³⁶ Ver la extensa entrevista de Illarregui (2014).

³⁷ El volumen que co-edité con Moreno se publicó en junio 2017: <https://www.depauw.edu/sfs/covers/cov132.html>. Mariano Villarreal, editor de las antologías de cf y fantasía *Terra Nova*, ya en su tercer volumen, ha publicado el primer volumen traducido al inglés. Ver Villarreal (2013).

En la actual situación dependemos tanto académicamente como en lo que se refiere a la producción literaria de ciencia ficción en España de tendencias generadas en el contexto anglo-americano y, en especial, en los Estados Unidos. Dadas las limitaciones burocráticas que afectan a la universidad española, nuestra crónica falta de recursos y el conservadurismo de las figuras más sénior (cercanas ya a la jubilación), aún tenemos que dar gracias por el hecho de que el entorno académico anglo-americano nos ha ayudado con su ejemplo a avanzar notablemente en el camino hacia la superación de la 'crisis de legitimidad' de la ciencia ficción en España. Corremos, no obstante, el riesgo de dejar que otros hablen por nosotros (en especial los hispanistas activos en los Estados Unidos) a no ser que hagamos el esfuerzo colectivo de tomar las riendas de nuestra propia representación en el mundo y aquí me refiero tanto a los autores (ver Zinos-Amaro 2015) como a los académicos. En este sentido, los especialistas españoles en Estudios Ingleses podemos contribuir en gran medida ya que dada nuestra obligación de comunicarnos en inglés podemos servir de puente entre distintas tradiciones universitarias y literarias. A riesgo de sonar esnob, siento decir que los académicos españoles, y en especial los humanistas, deben mejorar su dominio de la lengua inglesa para incrementar su presencia internacional. Quienes trabajamos en Estudios Ingleses debemos empezar a actuar, siguiendo a Braidotti, en nuestras cartografías específicas y no como miembros de segundo rango del mundo académico anglo-americano. Por último, todos los académicos españoles que trabajamos el campo de la ciencia ficción en España debemos esforzarnos por citarnos mutuamente y por publicitar internacionalmente lo que hacemos a nivel local.

Todo esto, según creo, mejorará en gran medida la situación de la ciencia ficción en España y nos ayudará a romper las barreras que limitan hoy nuestras tareas como docentes e investigadores universitarios. Esperemos que este pronóstico no se quede en un simple deseo utópico.

Obras citadas

- Acosta, Óscar (ed.). *Primera antología de la ciencia ficción Latinoamericana*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1970.
- Alambique: Revista académica de ciencia ficción y fantasía*.
<http://scholarcommons.usf.edu/alambique/>.
- Álvarez Villar, Alfonso. *La ciencia ficción en nuestro mundo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966.
- Baker, Brian. Teaching Science Fiction. *SFRA Review* 312 (primavera 2015): 7-13.
- _____. *Science Fiction*. Nueva York y Londres: Palgrave, 2014.
- Barceló, Miquel. *Ciencia ficción. Guía de lectura*. Barcelona: Ediciones B, 2015 (1990).
- Bell, Andrea L. & Yolanda Molina-Gavilán (eds.). *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003.
- Bernat, Pasqual (coord.). Crossroads: Where Science and Literature Meet (número monográfico). *Mètode: Science Studies Journal* 5 (2015): 80-140.
- Biblioteca Nacional de España. Novela de ciencia ficción: guía de recursos bibliográficos. 8 noviembre 2010.
<http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/NovelaCienciaFiccion/resources/pdfs/CienciaFiccion.pdf>.

- Bould, Mark & Sherryl Vint. *The Routledge Concise History of Science Fiction*. Londres: Routledge, 2011.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Londres: Polity Press, 2013.
- Calvin, Rich, Doug Davis, Karen Hellekson & Craig Jacobsen (eds.). *SF 101: A Guide to Teaching and Studying Science Fiction*. Internet: Science Fiction Research Association, 2014.
- Cappana, Pablo. *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires: Editorial Colombia, 1966.
- Ferreras, Juan Ignacio. *La novela de ciencia ficción. Interpretación de una novela marginal*. Madrid: Siglo Veintiuno de España, 1972.
- Ginway, M. Elizabeth. Teaching Latin American Science Fiction and Fantasy in English. Andy Sawyer & Peter Wright (eds.), *Teaching Science Fiction*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2011. 179-201.
- Goorden, Bernard, Vogt A. E. Van, & Domingo Santos (eds.). *Lo mejor de la ciencia ficción latinoamericana*. Barcelona: Martínez Roca, 1982.
- Gunn, James. Teaching Science Fiction. *KU Gunn Center for the Study of Science Fiction*. Sin fecha. <http://www.sfcenter.ku.edu/teaching.htm>
- Hubble, Nick & Aris Mousoutzanis (eds.). *The Science Fiction Handbook*. Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2013.
- Hurtado, Óscar. *Introducción a la ciencia ficción*. Madrid: Julián Benita, 1971.
- Illarregui Gárate, Ignacio. *Historia y antología de la ciencia ficción española*, selección de Julián Díez y Fernando Ángel Moreno. C: *Reseñas, reflexiones, artículos... sobre narrativa*, 24 noviembre 2014 (<http://www.ccyberdark.net/1706/antologia-e-historia-de-la-ciencia-ficcion-espanola-seleccion-de-julian-diez-y-fernando-angel-moreno-1-de-2/>) y 3 diciembre 2014 (<http://www.ccyberdark.net/1727/historia-y-antologia-de-la-ciencia-ficcion-espanola-seleccion-de-julian-diez-y-fernando-angel-moreno-2-de-2/>).
- James, Edward & Farah Mendlesohn (eds.). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 2003.
- Luckhurst, Roger. *Science Fiction*. Cambridge, GB: Polity, 2005.
- Martín Alegre, Sara. Ciència i Ficció: L'Exploració Creativa dels Móns Reals i Irrerals, Barcelona 2-5 September 2015. *SFRA Review* 314 (invierno 2015a): 3-5.
- _____. Posthumanismo y diplomacia: La serie de John Scalzi *La vieja guardia*. *Hélice* II.5 (diciembre 2015b): 48-62, http://www.revistahelice.com/revista/Helice_5_vol_II.pdf
- _____. La Ciència i la ficció a la ciència-ficció: tecnofòbia i tecnofília a les humanitats (una aproximació comparativa). Bellaterra: Dipòsit Digital de Documentació, Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. <http://ddd.uab.cat/record/125984>
- _____. En los amorosos brazos de Mary Shelley. *Frankenstein desencadenado* de Brian Aldiss. *Hélice* 12 (2009): 100-115. http://www.revistahelice.com/revista/Helice_12.pdf
- Martínez de la Hidalga, Fernando (coord.). *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel, 2002.
- Martínez García, Cristina. *Dentro del laberinto friki: una mirada sociológica a la cultura friki en España*. Madrid: Apache, 2017.
- _____. *La búsqueda de nuevos valores, referentes y modelos en un mundo líquido: el refugio de la cultura friki en España*. Madrid: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014. <http://summa.upsa.es/pdf.vm?id=0000033145&page=1>.

- Merelo Solá, Alfonso. Ciencia ficción en la universidad. *Libro de notas: cuadernos de ciencia ficción*. 3 abril 2009. <http://librodenotas.com/cuadernosdecienciaficcion/15675/ciencia-ficcion-en-la-universidad>.
- Molina-Gavilán, Yolanda. *Ciencia ficción en español: una mitología moderna ante el cambio*. Lewiston NY: Edwin Mellen Press, 2002.
- Moreno, Fernando Ángel. *Teoría de la literatura de ciencia ficción. Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal, 2010.
- Moreno, Fernando Ángel & Julián Díez (eds.). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Moreno Lupiáñez, Manuel & Jordi José Pont. 20 anys de 'Física i ciència-ficció'. *Butlletí electrònic de la Societat Catalana de Ciència-ficció i Fantasia* 41 (junio 2014): 3-9. <http://hdl.handle.net/2117/27465>
- _____. *De King Kong a Einstein. La física en la ciencia ficción*. Barcelona: UPC, 1999.
- _____. *Física i ciència-ficció*. Barcelona: UPC, 1994.
- Morrow, James & Kathryn Morrow (eds.). *The SFWA European Hall of Fame: Sixteen Contemporary Masterpieces of Science Fiction from the Continent*. Nueva York: Tor, 2007.
- Nicholls, Peter. SF in the Classroom. John Clute, David Langford, Peter Nicholls & Graham Sleight (eds.), *The Encyclopedia of Science Fiction*. Londres: Gollancz, 2014. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/sf_in_the_classroom.
- Nicholls, Peter. Suvin, Darko. John Clute, David Langford, Peter Nicholls & Graham Sleight (eds.), *The Encyclopedia of Science Fiction*. Londres: Gollancz, 2015. http://www.sf-encyclopedia.com/entry/suvin_darko.
- Núñez Ladevéze, Luis (ed.) *Utopía y realidad. La ciencia ficción en España*. Madrid: Ediciones del Centro, 1976.
- Pastourmatzi, Domna. Researching and Teaching Science Fiction in Greece. *PMLA* 119.3 (mayo 2004): 530-534. Número especial: Marleen S. Barr & Carl Freedman (coord.), *Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium*.
- Pérez, Genaro J. Cultivadores, temas y motivos de la ciencia ficción actual en España. *Romance Notes XXV* (enero 1984): 102-108.
- Pérez, Janet & Genaro J. Pérez (eds.). *Hispanic Science-Fiction/Fantasy and the Thriller* (número monográfico). *Monographic Review/Revista Monográfica* III.1-2 (1987).
- Pérez-Cabello, Ana M. *Metodología en la enseñanza de literatura extranjera: investigación, teoría y práctica*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013.
- Plans, Juan José. *La literatura de ciencia ficción*. Madrid: Editorial Prensa Española & Editorial Magisterio Español, 1975.
- Roberts, Adam. *The History of Science Fiction*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2006.
- _____. *Science Fiction*. Londres: Routledge, 2000.
- Saiz Cidoncha, Carlos. *Historia de la ciencia ficción de España*. Madrid: Organización Sala Editorial, 1976.
- Sánchez-Conejero, Cristina. *Novela y cine de ciencia ficción española contemporánea: una reflexión sobre la humanidad*. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2009.
- Santiago, Juanma. Yo sobreviví a las guerras del fándom (incluso a las que provoqué). *Pornografía Emocional*. 6 diciembre 2014. <http://juanmasantiagoblog.blogspot.com.es/>

- Sawyer, Andy & Peter Wright. Introduction. Andy Sawyer & Peter Wright (eds.), *Teaching Science Fiction*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2011. 1-20.
- Seed, David. *Science Fiction: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2011.
- _____. (ed.). *A Companion to Science Fiction*. Malden, MA: Blackwell, 2005.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. Boston: Yale University Press, 1979. [*Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario*. Trad. Federico Patán. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984]
- Tamas, Christian. A Dialogue with Prof. Dr. Domna Pastourmatzi (Aristotle University, Thessaloniki, Greece). *Europa SF: The European Speculative Fiction Portal*. 7 julio 2015. <http://scifiportal.eu/a-dialogue-with-prof-dr-domna-pastourmatzi-aristotle-university-thessaloniki-greece-by-cristian-tamas/>
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la Littérature Fantastique*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. [*Introducción a la literatura fantástica*. Trad. Silvia Delpy. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982]
- Villarreal, Mariano. Science Fiction from Spain. *Europa SF: The European Speculative Fiction Portal*. Marzo 2013. <http://scifiportal.eu/science-fiction-from-spain-mariano-villareal-spain/>
- Zinos-Amaro, Álvaro. Spanish Science Fiction: A Round Table Discussion with Spain's Top Contemporary Voices. *Clarkesworld* 103 (abril 2015). http://clarkesworldmagazine.com/spain_interview/

La debilitada posición de la ciencia ficción literaria: tensiones entre la pantalla y la página

Cualquier ávido consumidor de ciencia ficción en cualquiera de sus manifestaciones puede sentirse en suma exasperado por el razonamiento capcioso que defiende Vivian Sobchack al asegurar que:

Ciertamente, si nos proponemos emitir juicios de valor, pocas películas de cf resultan ser excepcionales; la mayoría ni siquiera son buenas, si bien lo mismo se puede decir de la cf literaria. Por desgracia, dado que la literatura escrita apareció antes y es al mismo tiempo más abundante y accesible que el cine, la tendencia habitual es recordar toda la buena literatura de cf—y, por lo tanto, la recogida con mayor frecuencia en antologías—para compararla con las peores películas de cf. Las películas, por supuesto, salen malparadas. (1993: 20)

En primer lugar, Sobchack olvida la famosa ley (o ‘revelación’) originalmente formulada por el apreciado autor americano de ciencia ficción Theodore Sturgeon, según la cual la calidad de este género no desmerece de la de ningún otro género narrativo; ni, deberíamos añadir, varía según el medio. En segundo lugar, el juicio aventurado que emite Sobchack sugiere de manera implícita que si la cf impresa hubiera seguido los pasos de la filmada en lugar de precederla, las películas de cf habrían recibido mejor valoración según sus auténticos méritos, paradójicamente más bien escasos según la propia Sobchack. Esta postura es insostenible y peligrosa, sobre todo porque se pliega al prejuicio de los críticos que se empeñaron en comparar las malas películas de cf con la buena escritura de cf, como si estas categorías fueran en absoluto comparables, seguramente con el único propósito de atacar el cine como medio narrativo inferior a la ficción sobre papel.

El problema principal que debería dominar cualquier intento de defender la necesidad de articular un estudio serio de la cf desde posicionamientos académicos (o incluso entre la infantería del fándom) no es, en cualquier caso, las supuestas diferencias de calidad entre la cf impresa y la filmada sino la disparidad en el grado de popularidad de estos medios narrativos—la página y la pantalla—tanto en general como en referencia específica a la cf. De hecho, la visión del género sostenida por Sobchack ya era obsoleta en los años 90 cuando «la tendencia habitual» dejó de ser la crítica discriminatoria contra el cine de cf que tanto la preocupa para pasar a ser una tendencia completamente distinta que, según John Clute, ya había surgido en los 80. En esa década, como él indica, «La cf escrita perdió su estatus incuestionable como la forma por defecto del género; de hecho, muchos consumidores de ideas y de iconografía relacionada con la cf pasaron a acceder a ese material únicamente a través del cine, la televisión y los juegos de ordenador, sin leer cf en absoluto» (2003: 64). Los comics, como puede verse, carecen de visibilidad en esta formulación al ocupar un espacio liminal entre la cf impresa y la visual. Sea como sea, me interesa específicamente analizar la interesante expresión que usa Clute, la «forma por defecto del género», o la forma predominante, en relación en primer lugar con la cf y en segundo lugar con la teoría del género. A mi parecer, tanto la

teoría del género narrativo como el estudio académico de la cf se hayan gravemente afectados por la separación artificial de sus vertientes literaria y cinematográfica (o audiovisual para no excluir la TV), un método practicado por la mayoría de expertos en una y otra incluyendo, por supuesto, a los especialistas en cf.

Rick Altman, interesado en la noción general de género, reconoce que «Claramente, mucho de lo que se dice sobre el género cinematográfico se toma prestado sin más de una larga tradición de crítica literaria en torno al género». Sin embargo, Altman advierte que

Pese a todo, hay diferencias significativas entre la crítica académica del género cinematográfico y sus precedentes literarios. A partir de finales de los años 60, proliferaron las publicaciones sobre el género cinematográfico, abriendo a la larga un espacio intelectual en el cual los especialistas y los críticos podían polemizar primordialmente entre ellos y no con los críticos literarios que proporcionaron los fundamentos para la especulación previa sobre el género. (2000: 13)

Dar este paso fue imprescindible para que los Estudios Cinematográficos recibieran el respeto largamente merecido por este campo. Su independencia, por otra parte, fue un cambio menos afortunado para la teoría y los Estudios del Género al nivel específico de los géneros individuales: los Estudios Literarios y los Estudios Cinematográficos, habitualmente con sedes en Departamentos distintos e incluso en Facultades distintas, como es el caso en España, pasaron a ser contemplados a la larga como disciplinas totalmente dispares en lugar de como ramas del estudio común de la narrativa en general.

Esta situación de mutua independencia creó un vacío metodológico que la Narratología intentó cubrir desde los años 70 en adelante, en mi opinión sin éxito. Su estricta metodología formalista fracasó en su intento de dar cuenta de una de las características esenciales de todos los géneros narrativos—en concreto su adaptabilidad a distintos medios narrativos—sin formular tampoco la ambicionada gramática universal del arte de narrar. Los Estudios Culturales hicieron su propia contribución de los 80 en adelante al proponer un acercamiento a la narrativa desde una perspectiva que permitiera el análisis de temas específicos y sus vínculos con un determinado trasfondo cultural a lo largo y ancho de distintos géneros y medios narrativos. Las limitaciones en este caso vienen dadas por el hecho de que no se distinguen con suficiente nitidez los rasgos idiosincrásicos de la ficción impresa y de la filmada. Nos falta, en suma, una metodología mixta en la cual podamos apoyar la consolidación de los Estudios de Ciencia Ficción dentro del marco de unos nuevos Estudios de la Narrativa (denominación mucho más amplia que Estudios del Género). Esta propuesta no deja de ser una utopía en un contexto universitario que está aceptando con gran lentitud la inmensa importancia de medios narrativos audiovisuales tales como el cine, la televisión o los (aún muy ajenos) juegos de ordenador—ya sin mencionar la de otros medios impresos tales como los comics—y que se resiste a aceptar la participación ineludible de las novelas y los relatos de cf en la Literatura.

Sin cuestionárselo más que en contadas ocasiones, los críticos y especialistas literarios evitan el espinoso tema del contacto constante entre géneros en distintos medios narrativos, esforzándose por imponer un orden riguroso allí donde reina la más frenética sinergia—concepto al que retornaré más adelante—y también por preservar el tradicional estatus de la literatura como principal medio narrativo, estatus cada vez más

complicado de defender en nuestro *zeitgeist* tan intensamente fílmico. Así pues, Alastair Fowler, quien se anticipa a Altman en su demanda de dotar de una dimensión diacrónica al estudio del género, ignora por completo en su imprescindible tratado *Kinds of Literature* (1982), los contactos que la literatura ha mantenido con el cine, y más tarde la televisión, a lo largo de más de un siglo. Los críticos literarios tienden a ver la adaptación como un fenómeno secundario, incluso trivial, cuya única importancia reside en el hecho de que confirma el parasitismo del cine en relación a la literatura. Los especialistas literarios tienden así mismo a minusvalorar el hecho de que los escritores son muy conscientes del alto impacto que tienen sobre su técnica y sus temas el cine y la televisión. Esta actitud revierte negativamente sobre los intereses del campo de la cf, dado que deja de lado el intenso diálogo entre escritores de distintos medios, que son también consumidores de cf en todas sus formas. Es además fácil de ver que ningún acercamiento diacrónico al género puede penetrar en la esencia de la cf filmada o impresa aislándolas.

También sin cuestionárselo a fondo, los críticos literarios producen definiciones de la cf impresa que son igualmente aplicables otros medios, mientras que los críticos cinematográficos se esfuerzan pero fracasan en su empeño de generar definiciones que subrayen la naturaleza supuestamente singular de la cf audiovisual. Como ejemplo, aunque los estudios académicos sobre cine de cf la suelen citar sin apostilla alguna la famosa definición que Darko Suvin hizo de este género se refiere de hecho específicamente a la literatura: «La cf es, por lo tanto», Suvin observa, «un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes con la presencia e interacción del extrañamiento y de la cognición, y cuyo rasgo formal principal es un marco imaginativo alternativo al entorno empírico del autor» (1979: 63). Por su parte, Joan Bassa y Ramón Freixa ofrecen en su volumen *El cine de ciencia ficción* una taxonomía muy completa de los principales tópicos del cine de cf en apariencia sin caer en la cuenta de que son propios también de la cf literaria. Como otros, Bassa y Freixa no consiguen tampoco dotar al cine de cf de una especificidad propia:

A tenor de lo expuesto, consideramos que la ciencia ficción, inscrita en el Fantástico, comporta una irrupción de lo imaginario en lo real utilizando la ciencia como coartada de la fantasía, provocando la transformación del verosímil en un referente tanto eminente como pretendidamente científico que cumplirá, en ambos supuestos, un rol mítico. (1993: 31)

Esta dificultad para ver la conexión entre un segmento y la totalidad de la cf persiste aún en el siglo XXI. En un ensayo incluido en *A Companion to Science Fiction* (2005), un abultado volumen de 632 páginas de las cuales solo 48 se centran a la cf filmada, Vivian Sobchack (sí, de nuevo) observa que

Visual por naturaleza, el cine de cf es menos contemplativo y analítico y más espectacular y cinético que su análogo literario. Así pues, [este cine] pone el acento en la acción dramática, una *mise-en-scène* formidablemente asombrosa que defamiliariza este mundo al tiempo que visualiza otros, y en un uso prominente de los 'efectos especiales'. (2005: 261)

Dejando de lado el hecho evidente de que el cine cf es «visual por naturaleza» se pueden cuestionar todos los demás elementos de la observación de Sobchack, incluso ese mismo. Al fin y al cabo, los comics de cf también son «visuales por naturaleza» y la cf

literaria se caracteriza por invitar a los lectores a visualizar sin tregua nuevos entornos, hasta el punto de que este esfuerzo es con toda probabilidad la razón por la cual el público lector general la rechaza. En la ciencia ficción impresa también reina la voluntad de ofrecer gran espectáculo así como una puesta en escena basada en defamiliarizar la idea misma de entorno. En cuanto al contraste entre la «acción dramática» del cine de cf y la naturaleza «contemplativa y analítica» de la cf literaria, dependerá del texto en particular: *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1971) o *2001: A Space Odyssey/2001: una odisea espacial* (Stanley Kubrick, 1968) son conocidos ejemplos de cf meditativa (¿tal vez por sus raíces literarias?), mientras que cualquier autor de ópera espacial—de Larry Niven a Iain M. Banks—ofrece diversión a raudales. La *space opera* es un caso ciertamente interesante ya que sus extensas tramas repletas de acción, de personajes humanos y alienígenas, y de una rica utilería futurista son demasiado intrincadas (y caras) como para permitir su adaptación al cine, que carece así de un reflejo fidedigno de la cf literaria más espectacular (al menos de momento).

En relación con la ubicuidad de los efectos especiales en el cine contemporáneo, y no solo el de cf, J.P. Telotte ya había reparado en 2001 en que

De hecho, la generación de imágenes digitales posibilitada por el enlace auspiciado por la industria cinematográfica entre el ordenador y la cinematografía tradicional promete, a cierto nivel, transformar potencialmente todo el cine en ciencia ficción o fantasía. Con esta tecnología de rápido avance, hemos entrado ya en un territorio reproductivo en el cual podemos jugar de pleno al juego de ‘¿y si?’, visualizando gracias a la tecnología lo que sea que lleguemos a imaginar. (28)

En la línea contraria pero quizás complementaria, películas como la cinta independiente de bajo coste *Primer* (Shane Carruth, 2004) e incluso la excéntrica comedia romántica *Eternal Sunshine of the Spotless Mind/Olvidate de mí...* (Michel Gondry, 2004) iniciaron una peculiar renovación del género atacando la dependencia de la cf de gran estudio de los cada vez más desmedidos efectos especiales. Telotte, quien analiza a fondo el papel crucial de la literatura, los *pulps* y los comics como predecesores del cine de cf, también cae no obstante en la tentación de distinguir entre cf literaria, que según él se dirige a un público más cultivado, y la cf filmada, género que se dirige a las siempre simplonas masas. Pasando por alto el hecho de que todos los lectores de cf son también espectadores de cf filmada, sea cine o televisión, Telotte no llega a extrapolar su observación al ámbito general de la narrativa en el que el medio por defecto desde los años 80 es el audiovisual y no la letra impresa, sin que la cf sea una excepción.

Todas estas consideraciones demuestran que deberíamos estudiar toda la narrativa empleando dos nuevas estrategias: en primer lugar, debemos historiar la evolución de sus diversos géneros integrando en su historia las condiciones materiales de producción de todos los medios narrativos en los que puedan aparecer y sus interconexiones; en segundo lugar, no deberíamos tratar los medios narrativos como espacios independientes que originan géneros distintos sino como espacios integrados dentro de una misma casa común: la de la narrativa. En relación concreta con la cf, se observa que la separación actual entre el cine y la literatura se basa en hechos específicos que afectan a la evolución del *blockbuster* (o cine de taquillazo) de Hollywood y solo de modo secundario a cambios intrínsecos a la naturaleza del género, sea cual sea. Con toda claridad, la cf literaria y la filmada siguen teniendo un repertorio común de temas básicos pese a sus técnicas narrativas propias. Si no fuera así, la adaptación al

cine de cf literaria carecería de sentido al igual que la inmensa sinergia generada, por ejemplo, por la saga *Star Wars*, presente en todos los medios narrativos.

Altman invoca el concepto de sinergia en el segmento «Producers as Critics» (44-48) de su libro ya citado *Film/Genre* para explicar que «Se pretende que prácticamente toda película tenga la función de crear sinergia determinando un recurso exitoso que al ser aplicado a otra película y funcionar también con éxito, garantice aún más triunfos» (2000: 44). Altman responde así a la afirmación de Stephen Neale en el sentido de que la industria del cine usa los géneros para clasificar y vender sus productos e insiste en que en el sistema por tanteo y error propio de Hollywood, «el procedimiento por el cual los estudios definen los géneros es una operación *post-facto* que no es conceptualmente distinta de los métodos usados por los críticos» (44). En este esquema, los productores originan un conjunto o ciclo de películas que imitan a una primera obra de éxito, originando así posibles géneros que podrían estabilizarse a la larga. En el caso concreto del ciclo actual de cine de cf, que se mantiene marcadamente ajeno a la evolución de la cf literaria, en mi opinión el período clave para su estabilización abarca de 1977, año de estreno de *Star Wars* (episodio IV, *A New Hope*)/*La guerra de las galaxias* a 1984, año en el que *Dune* fracasó. Desde entonces, no ha habido un cambio de paradigma sino una recreación constante de los mismos temas y estrategias narrativas, incluso pese a la irrupción en masa en la cf audiovisual de la figura del superhéroe (anunciada por *Superman* en 1978).

Tal como argumenta Barry Langford, el ascenso del cine de cf a los puestos más altos de la lista de éxitos de taquilla acaecido en las últimas tres décadas no se explica sin el éxito fenomenal de la franquicia de George Lucas como elemento clave de la estrategia comercial del Nuevo Hollywood, basada en el gran estreno veraniego. En palabras de Langford, «La ciencia ficción demostró ser crucial de modo inopinado en esta transformación industrial tan profunda debido a que fue capaz de aglutinar elementos dispares en las estrategias emergentes corporativas de los nuevos conglomerados mediáticos» (2005: 190). *Dune*, basada en la obra maestra de Frank Herbert de 1965—producida por el convencional y populista Dino de Laurentiis pero dirigida por el singular, oblicuo David Lynch—intentó incluir en este Nuevo Hollywood el gran estreno de calidad basado en la cf literaria de prestigio, fracasando debido sin duda a la disparidad de criterios entre productor y director a la hora de determinar su público potencial.¹

Blade Runner (Ridley Scott, 1982), parte del crucial período 1977-1984, tardó años en generar su inmenso culto pero está teniendo un impacto a largo plazo tal vez decisivo en la posible resolución de la actual disociación entre cine y literatura de cf. Aunque la adaptación era muy distinta de su fuente literaria, la novela de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?*/¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?, *Blade Runner* generó gran interés en este autor tan fundamental de cf, más tarde acrecentado por otras películas basadas en su obra tales como *Total Recall/Desafío total* (Paul Verhoeven, 1990) y *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002). Halcyon Company anunció en Septiembre del 2007 la compra de los derechos sobre el total de la obra de Dick por un período de tres años; ya se ha anunciado para el 2010 el estreno de la versión para cine de su obra maestra *Ubik*. Si nada lo impide, este estreno vendrá precedido en 2009 por el de la muy esperada adaptación (dirigida por Joseph Kahn) de la novela de William

¹ Este fracaso ha sido corregido con la excelente acogida de *Dune* (2021, Denis Villeneuve), primera parte de las dos películas que adaptan de nuevo la novela de Herbert.

Gibson, *Neuromancer/Neuromante* (1984), la obra que lanzó el ciberpunk y que mayor influencia indirecta ha ejercido sobre el cine de cf con sus ambientes 'technoir' y su trama anti-corporación capitalista.²

Desde el punto de vista del lector de cf, siempre a la espera de que Hollywood finalmente se ponga al día en relación con la fértil cf literaria, no tiene sentido alguno que hayan tenido que transcurrir 25 años desde la publicación de *Neuromancer* hasta que al fin se estrene su adaptación, si es que se estrena. Podría argumentarse que los fans de *Dune* tuvieron que esperar casi treinta años pero la diferencia, precisamente, es que en 1984, cuando Gibson se convirtió en nueva y rutilante estrella literaria, la cf del Nuevo Hollywood ya estaba consolidada como imán para la taquilla. En lugar de aprovechar la rica veta que ofrecía la cf literaria de los 80 y de las dos décadas previas (Philip K. Dick aparte), los mal leídos ejecutivos a cargo del Hollywood corporativo y sus obedientes productores se dejaron seducir por la llamada del dinero generado por la fabulosa sinergia comercial de la mal escrita saga de las galaxias y prefirieron depositar su confianza en el cine vacío pero espectacular al estilo de la factoría Lucas y de su compañía de efectos especiales ILM (Industrial Light & Magic). Si la locura del Hollywood corporativo por la cf de gran espectáculo y guión pobre hubiera sido más moderada quizás ya tendríamos adaptaciones de *Ubik*, de *Neuromancer*, y de muchas otras obras a escoger entre los premios Hugo, Nebula o Clarke.

El factor que en última instancia ocasionó el extrañamiento entre la cf filmada y la cf literaria no es, como puede verse, intrínseco a la naturaleza y evolución interna del género de la cf, sino a los esfuerzos de la maquinaria financiera del Nuevo Hollywood para transformar la cf filmada dependiente de altísimos presupuestos en, volviendo a Clute, «la forma por defecto del género». En tanto que las motivaciones para imponer esta tendencia son puramente económicas, si la tardía adaptación de *Neuromancer* resulta ser un éxito—cosa que no ocurrió, hay que recordar, con otras películas basadas en textos de Gibson, tales como *Johnny Mnemonic* (Robert Longo, 1995)—la cf de Hollywood podría perfectamente pasar a buscar nuevas fuentes de beneficios en la cf literaria de calidad del mismo modo en que hoy Hollywood explota los comics de superhéroes. Tema pendiente pero igualmente relevante es por qué no se han emprendido adaptaciones de cf canónica de presupuesto moderado. Cualquier lector de cf mencionaría como caso emblemático de adaptación ausente por razones inexplicables la novela de Ursula K. Leguin *The Left Hand of Darkness/La mano izquierda de la oscuridad* (1969),³ y muchas otras.

En suma, el hecho de que el productor y, sobre todo el ejecutivo, a cargo del cine del Nuevo Hollywood de los últimos treinta años no haya sido el lector bien informado que la cf necesita para mejorar la calidad de su presencia en la pantalla ha dado pie a una separación indefensible entre la cf filmada y la impresa como géneros (en lugar de subgéneros) distintos, separación que perjudica por igual a ambas ramas. Como se ha visto, rasgos típicos del lenguaje visual han sido elevados a la categoría de características genéricas del cine de cf, cuando lo son solo de su medio narrativo, ignorándose además la interacción constante de la cf en sus diversas variantes. La cf no

² A día de hoy, marzo de 2022, los proyectos para rodar *Ubik* y *Neuromante* siguen sin materializarse.

³ O quizás Le Guin no es tan fácil de adaptar, dado que los personajes de esta obra maestra son personas sin género ni sexo hasta que entran en un período mensual de excitación sexual. No está claro cómo se debería representar esta radical ausencia de género.

es un género cinematográfico, televisivo, teatral, literario, radiofónico, propio del cómic o de los juegos de ordenador sino un modo (más que género) narrativo practicado por escritores activos en todos estos medios, que se distingue por su interés en una lista más o menos coherente de temas y por tener una naturaleza específica (la que describe Suvin en la cita ya mencionada).

Para comprender verdaderamente su evolución y su momento actual, es imprescindible empezar a trazar su trayectoria con el estudio de su versión escrita en la etapa de su predominio para a continuación proceder a narrar cada nueva etapa de modo diacrónico y sincrónico, teniendo en cuenta el surgimiento de los nuevos medios narrativos en los haya aparecido. Dado que los críticos literarios y cinematográficos, incluyendo los que se ocupan de la televisión, insisten en estudiar segmentos aislados de la evolución de la cf según su especialización académica (y no según las necesidades del estudio del género), hemos perdido la perspectiva general. A nivel de consumo los espectadores de cf creen, para mortificación de los lectores, que la versión en cine y televisión del género es su núcleo central—la forma por defecto que hace innecesario leer cf para estar al día. Habría que decirles que si ningún lector de cf elige dejar de ver cine y televisión de este género no hay razón alguna para que sus espectadores rechacen la lectura. ¿Quién sin embargo está en posición de ejercer esta labor didáctica por el bien del futuro de la cf en general?

A riesgo de sonar tediosa, insistiré en que el toque de atención que nos da John Clute sobre cuál es ahora «la forma por defecto del género» debería ser la base de una nueva aproximación a la cf como género narrativo, al sugerir que los géneros existen por encima de las diferencias de medio. Esta perspectiva supramediática, por llamarla de algún modo, siempre será más coherente a la hora de definir los parámetros del género que llamamos cf que los estudios parciales que atribuyen rasgos generados en un medio u otro, o que aíslan temáticas coexistentes solo porque aparecen en medios distintos. Si nos interesa, por ejemplo, la representación de la invasión extraterrestre en la cf, no podemos limitar su estudio a un solo medio—la adaptación que Orson Welles hizo para la radio en 1938 de la novela de H.G. Wells *The War of the Worlds/La guerra de los mundos* es tan parte de la historia de la cf radiofónica como de la literaria. Los actuales Estudios del Género, sin embargo, aceptan sin más los límites artificiales que la separación por medio impone al estudio de la cf simplemente porque los académicos se especializan por medio narrativo y no por género. Esta situación, como ya he señalado, se debe a la división que la universidad hace del estudio de la narrativa en ramas diversas, problema que solo una metodología pluridisciplinar puede resolver y de manera temporal. La cf se enfrenta además, como cualquiera de los mal llamados géneros populares, a un doble dilema al no estar incluida su variante impresa en las listas de ficción consideradas aptas para el estudio universitario, con escasísimas excepciones en contados Departamentos. Aunque la publicación académica sobre la cf literaria sí está más consolidada, si bien sigue siendo marginal, no hay suficiente proyección de su discurso en la docencia.

Volviendo a la cuestión de por qué ha perdido la cf literaria su posición dominante en el género, cuestión de gran relevancia dado el inmenso impacto cultural y económico de la cf filmada a nivel mundial, la conclusión inevitable es que, irónicamente, el negocio hollywoodiense le ha dado a la cf filmada ese puesto de honor beneficiándose de la reducción en peso específico del hábito de leer justo cuando la cf literaria estaba abandonando el gueto al encuentro de lectores (y autores) más exigentes. Condenada

al ostracismo por parte del público lector general, convencido de que la cf es lo que Hollywood vende, y sin el apoyo de productores bien informados, la cf literaria tiene un impacto tan limitado como el de la ficción experimental más decididamente elitista—ya sin mencionar que, dado que esta sí interesa al entorno académico, suele superarla en ventas. Los lectores suelen encontrar insuperables las dificultades para transmitirles el placer de leer cf no solo a otros lectores ajenos al género, que la rechazan como narrativa de segunda clase incluso sin haberla leído, sino también a quienes son fans del género en sus otras manifestaciones. Esta guetoización interna de la cf literaria en su momento de mayor excelencia es una actitud derrotista que daña la cf como género en perpetua búsqueda de defensores, sean fans, académicos o productores bien aleccionados.

En relación a la noción de género narrativo, el caso de la cf nos enseña que los géneros evolucionan dentro de cada medio—nadie puede negar que hay una historia del cine de cf que no es idéntica a la historia de la cf literaria—pero, sobre todo, que cuando se producen contactos entre géneros hay que darle coherencia a su estudio incluyendo esos contactos. Como puede verse, esos contactos no son solo puntuales en relación a textos concretos sino que pueden afectar la trayectoria del género en todo un medio narrativo. Como he argumentado, entre 1977 y 1984 la historia de la cf dio un giro inesperado cuando coincidiendo con un momento de brillantez en la cf literaria, los intereses corporativos del Nuevo Hollywood y la extensión del uso del ordenador en el cine lo convirtió en el medio por defecto de la cf, afectando así también el curso de la cf literaria. El cine de cf es aún el subgénero dominante (con permiso de las series) y es altamente dudoso que le ceda esa posición de nuevo a la cf literaria incluso en el caso de que tenga éxito una nueva ola de adaptaciones de obras maestras; serán más bien la televisión y los juegos de ordenador, si acaso, los que tomen el relevo del cine, si no lo han hecho ya.

Si ese es el caso, muy pocos de los especialistas académicos en Estudios del Género en activo hoy podrán afrontar el reto de analizar la cf dadas las separaciones departamentales y los prejuicios contra las ficciones populares ya mencionados, además de la inexperiencia con medios tales como los juegos de ordenador. Como predica la cf, la tecnología avanza demasiado deprisa para el común de los mortales y los académicos no somos una excepción a la angustia que genera. Tal como está la situación, es muy posible que el especialista omnívoro capaz de elucidar el sentido de la evolución general de la cf esté ya emergiendo de entre las filas de los expertos en el nuevo campo de los Estudios de los Videojuegos, dentro de los Estudios del Juego, más que entre los filólogos dedicados a la literatura o los especialistas en cine y televisión de Ciencias de la Comunicación (¿de quién son territorio académico los comics, cabría preguntarse?). Paradójicamente, según donde encuentren cobijo académico podríamos ver los estudios dedicados a los juegos de ordenador de cf consolidados antes que el estudio de la cf literaria. De darse esta situación, añadirá sin duda una nueva dimensión a las tensiones entre el papel y la pantalla en torno a la ciencia ficción.

Obras citadas

Altman, Rick. *Film-genre*. Londres: British Film Institute, 2000.

Bassa, Joan & Ramón Freixas. *El cine de ciencia ficción: una aproximación*. Barcelona: Paidós, 1993.

- Clute, John. Science Fiction from 1980 to the Present. Edward James & Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 2003. 64-78.
- Fowler, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.
- Langford, Barry. *Film Genre: Hollywood and Beyond*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2005.
- Neale, Stephen. *Genre*. Londres: British Film Institute, 1980.
- Sobchack, Vivian. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. Nueva York: Ungar, 1993.
- _____. American Science Fiction Film (1979). David Seed (ed.), *A Companion to Science Fiction*. Londres; Blackwell, 2005. 261-274.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven: Yale University Press, 1979.
- Telotte, J.P. *Science Fiction Film*. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 2001.

Proceso de internalización insuficiente: la traducción militante y la experiencia de traducir al inglés la novela catalana más vendida de la historia

El traductor militante: una definición

El estudio de la traducción se centra principalmente en cuestiones textuales y en las tensiones culturales generadas por el propio proceso de traducción de textos, particularmente cuando el idioma receptor es el inglés. Lawrence Venuti ha criticado cómo «la invisibilidad del traductor es sintomática de una complacencia en las relaciones británicas y estadounidenses con otras culturas, una complacencia que puede describirse, sin demasiada exageración, como imperialista en el extranjero y xenófoba en casa» (2002: 13). Venuti escribe como teórico estadounidense de la traducción, expresando una profunda insatisfacción con la limitada receptividad cultural de las naciones anglófonas, pero debe tenerse en cuenta que fuera de este área las quejas son a menudo más fuertes. Joan Fontcuberta, uno de los traductores catalanes más respetados, se quejó de que los angloparlantes casi nunca conocen otros idiomas que no sean el inglés, pero «hablan mucho de traducción desde el punto de vista de la investigación teórica» (2008: 113), evitando la práctica. El traductor multilingüe Mariano Martín-Rodríguez ha señalado que «una multiculturalidad monolingüe, con participantes incapaces de leer nada más que inglés, como lamentablemente ocurre en demasiados casos, es una contradicción en los términos, una burla de la verdadera diversidad» (2020).

Mi objetivo en este artículo es llamar la atención sobre la práctica real de traducir ciencia ficción al inglés desde un punto de vista que es crítico no tanto de la cultura receptora anglófona como de mi propia cultura catalana nativa,¹ particularmente en su incapacidad para difundir su legado fuera de sus fronteras. También quiero criticar otros aspectos, como el poco valor que se concede a la traducción en el mundo académico y las estrategias a menudo absurdas de las grandes editoriales. «Cada paso en el proceso de traducción», observa Venuti, «desde la selección de un texto extranjero hasta la implementación de una estrategia de traducción, la edición, revisión y lectura de la traducción, está mediado por los diversos valores, creencias y representaciones que circulan en el idioma de traducción, siempre en algún orden jerárquico» (2002: 266). Venuti se refiere a la tarea del traductor que importa un texto extranjero, pero los elementos que enumera también deben ser negociados por el traductor que exporta un texto nativo importante a una cultura extranjera por medio de una traducción inversa, como he hecho yo. Mientras que los traductores importadores buscan enriquecer su cultura, los traductores exportadores buscan hacer que su cultura sea visible en otros

¹ Soy una persona bilingüe, hablante nativa de catalán y castellano, nacida en Barcelona. Me considero primordialmente catalana, pero no mantengo una postura nacionalista militante ni catalana ni española. Si se me pregunta por mi identidad, me defino como nativa del barrio de Gràcia. Las críticas que aplico a la cultura catalana son extensibles a la española.

lugares. En ese caso, asegurar los derechos de traducción extranjera y encontrar un editor interesado son parte del proceso de traducción en cuestiones que los traductores que trabajan en encargos de editores locales no necesitan abordar. No estoy sugiriendo que los traductores importadores sean participantes pasivos en el proceso, ya que a menudo son muy activos, sino que la militancia cultural del traductor exportador es necesariamente más intensa. Esta militancia es, sin embargo, un aspecto de la traducción hasta ahora no examinado.

No conocía la figura que el traductor y erudito italiano Francesco Ardolino ha llamado «traductor militante» (Hevia 2007) hasta que me convertí en la traductora militante para el idioma inglés de la novela catalana más vendida de la historia: el clásico de ciencia ficción de Manuel de Pedrolo *Mecanoscrit del segon origen/Mecanoscrito del segundo origen* (1974). Un traductor militante, para aclarar el concepto, es un traductor importador o exportador que no solo traduce un texto, sino que también participa activamente en el proceso de publicación, desde la selección del texto original hasta la publicidad de la traducción publicada e incluso más allá, particularmente cuando el trabajo original está escrito en un idioma con proyección internacional limitada. Sorprendentemente, Ardolino utilizó por primera vez la etiqueta en una reunión con otros traductores profesionales para exigir que la militancia de los traductores (tanto importadores como exportadores) se volviera *menos* onerosa, al ser una carga aunque sea satisfactoria (en conversación personal, 2020). En un artículo que relata la insólita experiencia de cómo un escritor catalán se puso en contacto con él para que tradujera uno de sus libros al italiano, Ardolino se muestra feliz de que, inusualmente, no se encuentre «rogando a un editor la caridad de la publicación» (Ardolino 2011), ya que el propio autor ha asumido esa tarea y Ardolino no necesita ser el traductor militante de este escritor. En una discusión formal más reciente sobre la etiqueta, Ardolino pide que los traductores militantes dejen de ser los adoradores no reconocidos de las lenguas menores menos conocidas para convertirse en embajadores culturales profesionales plenamente reconocidos, aunque echa de menos «un impulso externo» (Ardolino 2021) para gestionar este cambio. Dado que Cataluña no es una nación independiente, sino una nación sin estado dentro de España que aspira a la independencia, y dado que el estado español no tiene políticas oficiales específicas para promover la cultura catalana, en mi opinión este impulso debería provenir de las instituciones políticas autonómicas que protegen y promueven la lengua y la cultura catalanas.

He aprendido de primera mano que una puede convertirse en traductora militante incondicional por puro accidente, ya que no soy traductora profesional sino profesora universitaria de Estudios Ingleses, en la Universitat Autònoma de Barcelona, con una experiencia muy limitada en traducción. Esta es la crónica muy personal, así pues, de cómo la pura casualidad me llevó a publicar *Typescript of the Second Origin* (Wesleyan University Press, 2018) a pesar de no ser hablante nativa de inglés sino hablante nativa bilingüe de catalán y castellano. Ofrezco esta crónica como una reflexión sobre cómo, a menos que las instituciones culturales catalanas adopten un enfoque más pro-activo para la internacionalización de la ciencia ficción catalana en particular y de la literatura y la cultura catalanas en general, pocos traductores se sentirán inclinados a desempeñar el complejo y exigente papel de traductor militante. Mi feliz experiencia de traducir el *Mecanoscrit del segon origen* de Pedrolo es, paradójicamente, un ejemplo de lo que no debería suceder: a saber, que la mera suerte decida la existencia de traducciones que son indispensables para el proceso de exportación de una tradición literaria específica.

Me refiero aquí a la literatura catalana y, dentro de ella, a la ciencia ficción, pero las cuestiones que planteo son generalmente válidas para toda ficción escrita en una lengua menor poco conocida fuera de su ámbito geográfico, y que además carece del apoyo de las instituciones estatales nacionales. También en muchos sentidos para la cf escrita en castellano en España.

Mecanoscrit del segon origen: un clásico desconocido

El dictador Generalísimo Francisco Franco murió de causas naturales en 1975. Había dominado España desde 1939, cuando sus tropas, que se habían rebelado contra el legítimo y democrático Gobierno republicano establecido en 1931, ganaron la Guerra Civil española. La brutal represión que empleó después contra los ‘rojos’ en el bando perdedor, y contra cualquier español que no estuviera de acuerdo con los valores intolerantes y derechistas de su régimen, incluyó duros ataques contra el euskera, el gallego y el catalán, las lenguas menores habladas, además del español, en áreas de España que se consideran naciones. Aparte del hecho de que Cataluña se mantuvo leal a la República durante la guerra, la existencia misma de la lengua catalana y su cultura amenazaba la falsa imagen que el régimen de Franco estableció de una nación española homogénea, con el castellano como única lengua. Esta postura estaba ligada a la visión chovinista de España como una patria unificada en base a un pasado histórico supuestamente glorioso, consolidado por el descubrimiento de las Américas y el fin de la ocupación musulmana en el mismo año de 1492, durante el reinado de la reina Isabel de Castilla y su esposo el rey Fernando de Aragón.

Un grupo de censores cerriles e intolerantes ayudaron a Franco a llevar a cabo una severa represión de toda la cultura catalana: Manuel de Pedrolo (1918-1990), un popular autor conocido por su constante oposición al régimen y por su inquebrantable nacionalismo catalán, finalmente se convirtió en el autor más censurado en cualquier idioma de España, incluido el castellano.² Pedrolo, que simplemente quería que la literatura catalana fuera una literatura que funcionara con normalidad y que se expresara en todos los géneros (Coca 1991: 13), desarrolló una serie de estrategias inteligentes para confundir a sus torturadores literarios, como volver a presentar sus obras previamente censuradas utilizando diferentes títulos. En general, sin embargo, la persecución causó estragos en su larga carrera. A menudo, pasaban muchos años antes de que se le permitiera publicar obras previamente censuradas. Aún hoy, los especialistas en su extensa obra, que abarca 128 volúmenes en prácticamente todos los géneros, desde el más literario hasta el más popular,³ no han logrado establecer una cronología fiable de las obras de Pedrolo.

Otra estrategia que utilizó Pedrolo fue explotar a su favor la menor visibilidad de la fantasía y la ciencia ficción en una España franquista obsesionada con el realismo (ver Casas 2017). Su objetivo como escritor, como he señalado, era dotar a la literatura catalana de toda la variedad de géneros de la que goza una literatura ‘normal’ en una nación ‘normal’, y para Pedrolo esto significaba practicar géneros hasta ahora poco

² Véase Moreno-Bedmar (2007) y el propio testimonio de Pedrolo titulado irónicamente, «El meu gra de sorra a la història de la censura» [Mi grano de arena en la historia de la censura] (1978).

³ Para una visión general del trabajo de Pedrolo véase Martín (2017b) y mi introducción al volumen colectivo *Explorant Mecanoscrit del segon origen. Noves lectures* (2018).

conocidos en catalán como la ficción detectivesca,⁴ la fantasía al estilo de Jorge Luis Borges, y la ciencia ficción, incluyendo la distopía. Pedrolo disfrutó genuinamente de esos géneros como lector y como escritor (Munné-Jordà 2006) y no hay que suponer que solo los usó hipócritamente para engañar a los censores. Sin embargo, los engañó sin duda porque ni su siniestra distopía de 1967 *Totes les bèsties de càrrega/Todas las bestias de carga* ni *Mecanoscrit del segon origen*, una distopía híbrida, fue censurada.

Mecanoscrit, novela publicada en 1974, un año antes de la muerte del dictador, cuenta una historia de supervivencia que comienza con una devastadora invasión alienígena que mata a todos los humanos y a la mayoría de los animales de la Tierra, excepto a algunos supervivientes aislados dispersos a lo largo de las costas del Mediterráneo occidental, incluidas las de Cataluña. Entre los pocos supervivientes hay dos niños catalanes de un pueblo del interior: Alba, blanca de catorce años, y su vecino mestizo Dídac, de nueve, hijo de un hombre negro africano.⁵ Pedrolo narra desde el punto de vista de Alba sus esfuerzos por construir una nueva vida en la soledad de una Tierra repentinamente privada de todos los beneficios de la civilización, mientras se trasladan de su pueblo en ruinas a las afueras de una Barcelona igualmente arruinada. «La ciudad», siente Alba, «era una orgía de chatarra, piedras, cadáveres sorprendidos en todas las posiciones, cristales rotos... Todo lo que veían parecía estarles gritando: '¡No viviréis aquí!'» (247, elipsis original).⁶ El epílogo, escrito miles de años después por el anónimo Editor que ha rescatado del pasado el texto que conocemos como *Mecanoscrit del segon origen* concluye que los Volvianos, como se les llama a los alienígenas, pretendían establecerse en la Tierra pero fracasaron por razones desconocidas, que quedan «en el terreno de las conjeturas» (320): o bien la pandemia que diezma su planeta natal «progresó más rápidamente de lo que habían previsto, o bien prefirieron, en último extremo, emigrar a otro de los planetas que tenían en perspectiva. Si es esto último, un día lo sabremos; es inevitable que, tarde o temprano, nuestros galaxonautas acaben por encontrarlos» (328-29).

Aunque *Mecanoscrit* puede leerse como una emocionante historia de supervivencia contra viento y marea con connotaciones trágicas sin tener en cuenta el trasfondo político, la mayoría de los lectores adultos catalanes de Pedrolo de mediados de la década de 1970 habrían entendido que la fuerza de Alba y Dídac representaba la de todo el pueblo catalán contra las fuerzas franquistas de ocupación política, social y cultural. No hay ningún comentario explícito sobre la situación en esta novela, en la que no se puede encontrar ningún rastro de la lengua española o de España, pero su propio borrado y la suposición implícita de que el catalán nativo de Alba se convierte en el idioma de la civilización futura de la Tierra, a medida que los otros supervivientes perecen gradualmente, enviaron un fuerte mensaje político en un momento de profunda represión lingüística, cultural y política. El Editor rinde, en consecuencia, homenaje a Alba, la joven

⁴ Pedrolo no solo escribió notable ficción detectivesca, sino que también fue traductor al catalán de los principales autores de este género y fundador de la popular colección La Cua de Palla de Edicions 62, que dirigió (1963-70). Ver Canal & Martín (2011).

⁵ Véase mi artículo sobre este personaje en este mismo volumen.

⁶ Estoy usando para las citas en castellano la traducción de Domingo Santos, dentro del volumen trilingüe que yo misma edité (2016).

que, con su compañero, pensó inmediatamente en salvar los archivos del saber humano, los libros, y en asegurar la continuidad de nuestra especie. Es hora, nos parece, de preguntarnos seriamente si Alba no será la madre de la humanidad actual. Nosotros nos inclinamos a afirmarlo. Tenía que ser alguien con un temple como el suyo. (160)

A través de su odisea, *Mecanoscrit* proporcionó a los lectores, utilizando la teorización de Darko Suvin, un fructífero distanciamiento cognitivo (2016: 18) de la situación política en la Cataluña de los años 1970, y por lo tanto, esperanza.

Pertenezco a la primera generación de niños catalanes que leyeron *Mecanoscrit del segon origen* como texto literario⁷ en la nueva enseñanza secundaria postfranquista, que incluía por primera vez cursos troncales de lengua y literatura catalanas. La destacada especialista en Pedrolo Anna Maria Moreno-Bedmar me aclaró (en conversación personal, 2017) que el entusiasmo por esta novela compartido por los jóvenes profesores de catalán dio como resultado su programación en planes de estudio de toda Cataluña; no fue una decisión tomada por el gobierno autonómico catalán, restablecido en 1980. Pedrolo, hay que señalar, no escribió *Mecanoscrit* como ficción juvenil, pero Josep Maria Castellet, editor jefe de la editorial catalana Edicions 62, incluyó esta novela en dos colecciones dirigidas a adolescentes: primero El Trapezi y, más tarde, El Cangur. La base de mi propia traducción ha sido la copia de esta edición extremadamente popular que compré para mi primer año en la escuela secundaria, cuando me convertí en una nueva lectora de catalán, a los catorce años.

Como muchos otros adolescentes catalanes, especialmente chicas, me enamoré de la novela de Pedrolo. En la década de 1980, en plena Transición, las adolescentes carecían de ejemplos de personajes femeninos fuertes y jóvenes. La teniente Ellen Ripley de *Alien* (1979) ya había aparecido pero en una película de terror para públicos mayores de dieciocho años, y la Alba de Pedrolo se convirtió en un descubrimiento extraordinario y un modelo a seguir para muchas de nosotras en Cataluña. Todavía es muy admirada, aunque su condición de símbolo feminista ha sido cuestionada recientemente. Como advierte Nilsson-Fernández, dada la «tendencia de Pedrolo a politizar el cuerpo femenino como paisaje, la violencia ejercida contra Cataluña, tal y como se representa en su obra, se convierte en análoga a una posterior y altamente problemática representación de la violencia contra los personajes femeninos que aparecen en ella» (Nilsson-Fernández 2017: 1). Aun así, la madurez de Alba a pesar de su corta edad le permite a ella y a Dídac sobrevivir a la devastación, a los enfrentamientos ocasionales con supervivientes peor adaptados a la nueva situación, e incluso un peligroso encuentro con un alienígena perdido. Su resiliencia la convierte en un modelo a seguir muy positivo.

Irónicamente, Pedrolo tenía poca estima por *Mecanoscrit*, hasta el punto de que declaró que si hubiera podido predecir su inmensa popularidad (se rumorea que la novela vendió 1.500.000 copias),⁸ nunca la habría escrito. Los críticos tampoco están demasiado impresionados por sus valores. Jordi Arbonès solo dedica dos párrafos a

⁷ *Mecanoscrit* ya no es de lectura obligatoria, pero sigue siendo recomendado. Ver Moreno-Bedmar (2017).

⁸ La alta cifra es sorprendente porque el catalán es hablado por apenas diez millones de personas en los Països Catalans, un área que incluye no solo Cataluña (7'5 millones de habitantes) sino también València, las Islas Baleares, el sureste de Francia e incluso la ciudad de L'Alguer en Cerdeña. El catalán es también el idioma oficial de Andorra, la pequeña nación de los Pirineos.

Mecanoscrit en su indispensable estudio *Pedrolo contra els limits*. Arbonès se niega a etiquetar esta novela como ciencia ficción porque «tiene pocos puntos de contacto con las obras más características de este género» (1980: 68), asumiendo erróneamente que toda la ciencia ficción es ópera espacial, una confusión clásica entre los críticos literarios de alto nivel. El problema más destacado, como señala Xavier Aliaga, es que *Mecanoscrit* es «una joya» pero también un problema importante para el autor porque «contribuye en la misma medida a aumentar el número de sus lectores y a enterrar las virtudes del resto de su obra» (2015). No percatándose del nacionalismo utópico inherente a la novela, Jordi Castañeda lamenta en su artículo «Pedrolo, més autor i menys *Mecanoscrit*» que este texto tan accesible haya hecho que los lectores ignoren otras obras mucho más logradas (y más difíciles) del autor, «con un sentido mucho más claro de la lucha por la emancipación nacional del pueblo catalán» (2005: 34).

Contra estas críticas y la propia visión negativa del autor, así como sus posteriores y exigentes novelas de ciencia ficción, que parecen diseñadas para desalentar a sus jóvenes fans, sostengo que *Mecanoscrit* interesó a tantos lectores debido a sus personajes bien dibujados y su atractiva narración. Si fuera más conocida en traducción, podría ser un clásico internacional popular al mismo nivel de otras historias de supervivencia en circunstancias extremas como *The Lord of the Flies/El señor de las moscas* (1954)⁹ de William Golding, o, dentro de la cf, *The Left Hand of Darkness/La mano izquierda de la oscuridad* de Ursula K. Le Guin (1969). Es difícil predecir, sin embargo, cómo podría ocurrir este milagro, en vista de la escasa atención prestada en todo el mundo a la ciencia ficción escrita en idiomas menores, especialmente dada la limitada disponibilidad de traducciones a idiomas principales como el inglés.

La traducción de *Mecanoscrit* del segon origen: serendipia y Eurocon 2016

Siempre había querido traducir *Mecanoscrit* al inglés, quizás una vez que obtuviera el puesto de profesora titular del que actualmente disfruto. La traducción, sin embargo, no es considerada un mérito académico por ANECA, la agencia española que mide el impacto de la investigación; en consecuencia, no prioricé este proyecto largamente acariciado. Sin embargo, la oportunidad de traducir *Mecanoscrit* se presentó justamente porque soy una de las pocas especialistas en ciencia ficción dentro de la universidad española. Atribuyo a *Mecanoscrit*—y a las novelas de bolsillo escritas por autores españoles ocultos bajo pseudónimos anglófonos, que mi padre leía y yo devoraba cuando era niña—mi amor por la ciencia ficción. Sin embargo, como siempre enseño e investigo textos en inglés, no supe ver manera alguna de ayudar a transformar la conmovedora novela de Pedrolo en el clásico internacionalmente conocido que debería ser, hasta que surgió la oportunidad, por casualidad, de unirme al equipo organizador de Eurocon 2016, celebrado en Barcelona.

En 2015 envié un mensaje por *e-mail* al autor británico de ciencia ficción Richard K. Morgan en relación a su excelente novela *Black Man* (2007), conocida en los Estados

⁹ Novela que Pedrolo tradujo (en 1966, en una versión aún disponible) como parte de su incesante tarea como traductor al catalán de una larga serie de obras literarias, que también incluyen poesía y drama. Según aclaró su hija Adalais (en conversación personal, 2017), Pedrolo no hablaba ningún idioma extranjero; su enfoque era similar a cómo la mayoría de los eruditos traducen de las lenguas clásicas.

Unidos como *Th3rteen*, sobre la cual finalmente publiqué un artículo (Martín 2017d). Morgan, conocido por su trilogía post-ciberpunk sobre el ex-soldado posthumano Takeshi Kovacs—compuesta por las novelas *Altered Carbon/Carbono modificado* (2002), *Broken Angels/Ángeles Rotos* (2003) y *Woken Furies/Furias desatadas* (2005)—respondió muy generosamente a mis mensajes. Cuando me enteré de que iba a ser invitado de honor en Eurocon 2016, le rogué a los organizadores la oportunidad de entrevistarlo en el festival (ver Martín, noviembre 2016, para el enlace al video en YouTube). Los organizadores me invitaron entonces a unirme al equipo de Eurocon, principalmente como organizadora de la franja académica. Para mi sorpresa, una de las líderes del equipo, Cristina Macías—la traductora al español entre otros autores de Terry Pratchett y de George R.R. Martin, y una figura clave en el fándom—decidió regalarles como *souvenir* a los 1.000 asistentes a Eurocon una copia gratuita de un volumen trilingüe de *Mecanoscrit del segon origen* con el texto original, la traducción al castellano (1975) de Domingo Santos (él mismo un nombre importantísimo en la cf española), y la primera traducción al inglés. Macías no tenía editor/traductor para este volumen y me ofrecí como voluntaria en el acto.

Producir el volumen fue una tarea mucho más difícil de lo que esperaba, porque a pesar de que *Mecanoscrit* es una novela corta de tan solo 45.000 palabras, la traducción inversa (es decir, de idioma nativo a no nativo) es mucho más complicada que la traducción directa de idioma no nativo a idioma nativo. En la traducción inversa, el traductor no puede contar con el conocimiento íntimo del idioma que proporciona ser un hablante nativo; la lengua receptora es una segunda lengua adquirida y, por lo tanto, el número potencial de errores es siempre mayor. Hasta hace relativamente poco, la mayoría de los teóricos internacionales de la traducción generalmente asumían que traducir a un segundo idioma solo podía dar malos resultados, aunque este es un axioma que ya no se acepta. Nike K. Pokorn, una de las especialistas en traducción que más vocalmente ha defendido la traducción inversa, observa que, de hecho, la traducción inversa «ha sido bien conocida en la historia occidental desde la Antigüedad» y es «especialmente común en idiomas con distribución restringida» (2005: 67). Ella atribuye la suposición «predominantemente romántica» de que «los traductores deben trabajar solo en su propio idioma» (67) al sesgo etnocéntrico de las comunidades lingüísticas principales. No obstante, cualquier traducción inversa debe pasar el filtro de los hablantes nativos del idioma de destino para minimizar el número de errores que un traductor no nativo puede cometer. Mi traducción, por lo tanto, fue revisada por tres hablantes nativos ingleses: el autor Ian Watson (otro líder del equipo Eurocon), y dos de mis colegas departamentales, Felicity Hand y David Owen. A pesar de que la traducción es enteramente mía, no podría haber culminado mi tarea sin su generosa ayuda.

En cuanto a las complicaciones con las que batallé durante el proceso de traducción, encontré la prosa engañosamente simple de Pedrolo un tanto difícil de traducir al inglés debido a las diferencias en la sintaxis entre las lenguas romances y las germánicas. Aunque Venuti ha recomendado, con mucha controversia, extranjerizar la traducción como «una forma de resistencia contra el etnocentrismo y el racismo, el narcisismo cultural y el imperialismo, en interés de las relaciones geopolíticas democráticas» (2002: 16), no vi ningún sentido alguno en seguir este camino, porque personalmente creo que una traducción siempre debe obedecer las reglas de la lengua receptora y no pregonar sus orígenes en una lengua extranjera. No dudé, por lo tanto, en dividir las oraciones bastante largas de Pedrolo en oraciones más cortas con las que

un lector anglófono se sentiría más cómodo. Sin embargo, me preocuparon más otras dos cuestiones. Por un lado, temía que el diálogo no sonara natural en la traducción, aunque una virtud importante del diálogo de Pedrolo es precisamente que suena natural, sin importar cuán fantástica sea la situación. Por otro lado, me preocupaba cómo recibirían los lectores anglófonos la sensualidad de *Mecanoscrit*, ya que esta es la historia de dos niños que deben aprender todo sobre el sexo y la reproducción para salvar a la civilización de la destrucción total. El texto es erótico más que abiertamente sexual, pero presenta a un chico que practica sexo por primera vez con solo once años (Alba tiene dieciséis años en ese momento) y, aunque Pedrolo maneja el tema con elegancia, no sé qué reacciones puede provocar su enfoque franco y honesto en otros contextos culturales.

Dado que el equipo Eurocon había decidido regalar el libro, había que encontrar un editor que estuviera dispuesto a financiar la edición de forma gratuita. Por supuesto, se puede criticar que Eurocon, como otras convenciones, explotara recursos ofrecidos generosamente, tales como mis servicios. La financiación era ciertamente limitada, y aunque se me ofreció remuneración, la rechacé, prefiriendo que se cubrieran otros gastos. Gracias al esfuerzo de otros dos miembros del equipo (Hugo Camacho y David Alcoy), el Institut d'Estudis Ilerdencs de la Diputación de Lleida acordó publicar el volumen a través de sus propios servicios editoriales. Pedrolo nació en el pequeño pueblo de L'Aranyó, cerca de Tàrrrega, en la provincia de Lleida, y el IEI vio el volumen como una herramienta para dar a conocer la conexión del autor con su tierra natal. El robusto y elegante volumen trilingüe fue finalmente presentado en Eurocon para satisfacción general de todos los involucrados. Sin embargo, no acabó ahí mi tarea como traductora militante, ni mucho menos.

Cómo convertirse en traductor militante: el arduo trabajo de promover la ciencia ficción catalana

Esta crónica ha narrado hasta ahora cómo la pura serendipia puso en mis manos la oportunidad de traducir *Mecanoscrit* al inglés. Esta sección demostrará que las principales dificultades en la traducción no son necesariamente lingüísticas sino contextuales, relacionadas con la forma en que se ejecuta el negocio editorial. Existe una suposición generalizada entre los lectores comunes de que todas las obras literarias importantes en un idioma específico eventualmente encuentran su camino hacia otros idiomas, pero esto simplemente no es cierto. Cada vez que mencionaba que había traducido *Mecanoscrit* al inglés recibía la misma respuesta sorprendida: «Pensé que ya se habría traducido». La ficción nueva puede ser promocionada internacionalmente por los agentes de los autores, pero la ficción más antigua a menudo cae en un limbo del que es bastante difícil rescatarla. Si esta ficción más antigua está ubicada en un género menos prestigioso como la ciencia ficción, entonces se necesita toda la energía de un traductor militante para obrar milagros.

El volumen trilingüe de Eurocon 2016 requería permisos legales para imprimir el texto original, reproducir la traducción al español de Domingo Santos, y comenzar mi traducción. La legislación española anterior a la década de 1980 permitía a los editores comprar todos los derechos de una obra literaria, o de una traducción literaria, lo que significa que el editor principal de Pedrolo, Edicions 62, es propietario de *Mecanoscrit*. La única hija y heredera universal del autor, la Sra. Adelais de Pedrolo, solo controla

aquellos textos de la vasta producción de su padre que no este no vendió en su totalidad, o que han sido retirados del catálogo por sus editores. No obstante, la legislación española vigente otorga a la Sra. Pedrolo el derecho a conceder o retirar su permiso a todos los proyectos relativos a los libros de su padre aunque sean propiedad de sus editores y ella fue en todo momento una gran defensora de mi traducción.

Aunque Edicions 62 es la principal editorial de ficción en catalán, es tan solo un engranaje de la vasta maquinaria de la editorial más importante de todo el territorio hispanohablante, incluida América Latina: Planeta. Una vez finalizado mi primer borrador, el equipo Eurocon se puso en contacto con Planeta para solicitar permiso a su sección de derechos internacionales y así poder publicar el volumen trilingüe. Eurocon es una organización sin ánimo de lucro, y yo misma estaba trabajando gratis, con un Plan B en mente, que explico más adelante. A pesar de todo esto, Planeta inicialmente exigió una tarifa elevada que no podíamos pagar. Planeta argumentó que nuestra edición no venal (no comercial) impactaría negativamente en las ventas de la novela tanto en catalán como en su traducción al castellano, mientras que nosotros argumentamos que el volumen trilingüe era publicidad nacional e internacional de una novela que Planeta no estaba haciendo nada por promocionar, fiándose de sus habituales altas ventas en catalán. La parte más compleja de mi militancia personal como traductora comenzó en este punto. Le ofrecí a Planeta un trato: si reducían su tarifa al mínimo, intentaría que mi traducción al inglés se publicara comercialmente para que generara dinero con la venta de los derechos que compensara las supuestas pérdidas. No tenía una idea clara entonces de quién podría publicar *Typescript of the Second Origin*, pero Planeta aceptó el trato.

Una vez terminada la convención Eurocon y con el volumen trilingüe (Martín 2016c) en manos de su público internacional, mi militancia me llevó a buscar una editorial en inglés para *Typescript*. Primero me puse en contacto con la editorial escocesa Canongate, porque habían publicado *Cold Skin* (2017), la traducción de Cheryl Leah Morgan de la otra novela de fantasía superventas en catalán: *La pell freda/La piel fría* (2002) de Albert Sánchez Piñol. Ingenuamente, asumí que las increíbles cifras de ventas de *Mecanoscrit* impresionarían a Canongate, pero no fue así. Descubrí para mi disgusto que mis credenciales académicas no sirven para nada en la publicación comercial. También me di cuenta de que no importa lo popular que pueda ser un clásico de cf en su propio territorio; esto no significa que interese a los editores internacionales. Vender la traducción de una novela publicada en la década de 1970 en un idioma menor como el catalán es casi imposible, ya que es poco probable que los editores vean un mercado para ella. Contratar a un agente estaba fuera de toda cuestión, ya que no tenía recursos para pagar ayuda profesional.

Intenté contactar a continuación con un editor estadounidense, asumiendo que una editorial más pequeña e independiente, como Small Beer Press, podría estar interesada. Sin embargo, no recibí respuesta de ninguno de los editores a los que envié correos electrónicos. Siguiendo el sabio consejo de Ian Watson, me puse en contacto con Wesleyan University Press, ya que previamente habían mostrado interés en la ciencia ficción extranjera, publicando entre otros volúmenes la antología pionera *Cosmos Latinos* (2003) traducida y editada por Yolanda Molina-Gavilán y Andrea L. Bell. La gerente de adquisiciones, Marla Zubel, recibió mi propuesta con gran calidez, y la traducción ligeramente revisada, adaptada al inglés estadounidense, se publicó el 6 de marzo de 2018, dos años y medio después del inicio de todo el proceso.

Wesleyan University Press trató mi traducción maravillosamente, incluso convenciendo al gran autor de cf Kim Stanley Robinson para que escribiera un hermoso prólogo, un texto que demuestra que aprecia no solo la obra maestra de Pedrolo, sino también los matices de la compleja situación política en Cataluña. Para mi deleite, Wesleyan University Press me invitó a elegir la portada del libro. Quería que fuera muy diferente de las imágenes icónicas con los niños protagonistas Alba y Dídac utilizadas en las diversas ediciones catalanas, así que elegí una imagen de una Barcelona devastada, tomada de un tráiler para una novela de zombis que nunca se escribió, con la esperanza de que los lectores estadounidenses reconocieran el conocido destino turístico. El día que vi el hermoso volumen con mi nombre en la portada junto a los de los gigantes Manuel de Pedrolo y Kim Stanley Robinson fue el día más hermoso de mi vida como lectora.

Ese día no fue, sin embargo, el final de mi militancia como traductora, sino más bien el comienzo de otro nuevo período, centrado en el trabajo académico sobre la novela de Pedrolo. Pensando en darme una bonita sorpresa, Ian Watson le ofreció a Arthur Evans, editor de la prestigiosa revista académica *Science Fiction Studies*, un número monográfico sobre ciencia ficción española, que yo editaría. Una vez recuperada del impacto de la 'sorpresa', recluté a Fernando Ángel Moreno, de la Universidad Complutense de Madrid, como co-editor; nuestro volumen se publicó en junio de 2017. Sin embargo, a medida que trabajaba en este monográfico, me empezó a preocupar que Juan Carlos Toledano y Miguel Ángel Fernández Delgado, editores de la revista *Alambique* especializada en el fantástico ibérico pudieran sentirse ignorados. Habían aceptado en 2016 mi artículo sobre las razones por las que ciencia ficción tiene una presencia tan limitada en la universidad española¹⁰ (Martín 2016) y me sentía en deuda con ellos. Le ofrecí, por lo tanto, al Prof. Toledano, un académico nacido en España establecido en la University of South Florida, un número monográfico en inglés sobre *Typescript of the Second Origin*; solo Mathilde Bensoussan (1988) había trabajado esta novela, y no había ninguna otra publicación académica en catalán, así que este monográfico sería el primer estudio a fondo. Toledano aceptó, a pesar de no saber nada sobre Pedrolo, por lo que le estoy extremadamente agradecida.

Este número monográfico se publicó en junio de 2017 (Martín 2017a), coincidiendo con el monográfico sobre cf española para *SFS*.¹¹ *Alambique* es una publicación en línea de acceso abierto no limitada por el coste de la impresión; por lo tanto, inicialmente propuse que ofreciera los artículos en una versión bilingüe inglés-catalán, con cada autor autotraduciéndose (de forma gratuita, otra instancia de militancia). *Alambique*, sin embargo, prefirió la versión solo en inglés, dándome libertad para reciclar la traducción al catalán como quisiera. Opté entonces por publicar la versión catalana como libro dirigido a un público general. El compañero del equipo Eurocon Hugo Camacho, propietario de la editorial independiente Orciny Press, había reeditado dos peculiares novelas de fantasía de Pedrolo, parte de la lista de obras controladas por la hija del autor, *Procés de contradicció suficient* (1976, 2016)—la inspiración para el título de este

¹⁰ El mismo que abre este volumen traducido al castellano.

¹¹ También publiqué, pensando en los lectores anglófonos, un artículo sobre Pedrolo en la *Encyclopedia of Science Fiction* (http://www.sf-encyclopedia.com/entry/de_pedrolo_manuel), y traduje al inglés la introducción a la cf catalana escrita por Antoni Munné-Jordà para la misma web (http://www.sf-encyclopedia.com/entry/catalan_sf).

artículo—y *Crucifeminació* (1986, 2017). Camacho aceptó publicar el volumen colectivo, que titulé *Explorant Mecanoscrit del Segon Origen: noves lectures* (2018).

Para resumir esta fase de mi militancia como traductora, indicaré que, aunque ANECA no valora como mérito académico ninguna traducción, paradójicamente ha valorado positivamente el número monográfico de la revista *Alambique* y el volumen editado por Orciny, trabajos que no habría hecho si no hubiera publicado la traducción.

Visibilizando la ciencia ficción local: el papel de las instituciones oficiales y de la universidad

Wesleyan University Press aceptó mi traducción con la condición de que buscara financiación para mis honorarios; así pues, solicité una beca de traducción al Institut Ramon Llull, una de las principales instituciones culturales catalanas. La IRL me dio su apoyo incondicional y me concedió la subvención, sin la cual la traducción no podría haber sido publicada, ya que Wesleyan University Press no podía emplearme gratis. Que me pagaran por un trabajo que había hecho sin cobrar me parecía peculiar, pero el mercado de la traducción no debe verse socavado por traductores aficionados como yo; por lo tanto, acepté el dinero, una decisión que no está realmente en contradicción con la militancia, ya que los traductores militantes suelen ser traductores profesionales. Lo que más me ha sorprendido en relación con la subvención es que ni el IRL ni ningún otro organismo oficial catalán está monitorizando la traducción a otras lenguas de las obras literarias catalanas, ciencia ficción incluida: simplemente, no hay un programa de internacionalización sistemática de la literatura catalana más allá de las ayudas ofrecidas a proyectos concretos como el mío. No conozco ninguna lengua que reciba este tipo de apoyo oficial (tampoco la castellana), pero esperaba que el catalán fuera una excepción debido a lo bien que está mapeada la literatura catalana, incluido la cf catalana.¹²

Cuando empecé a trabajar en mi traducción, *Mecanoscrit* ya había sido traducida a catorce lenguas mayores y menores, según la propia base de datos TRAC (Traduccions del català a altres llengües) del Institut Ramon Llull. Nadie podía decirme, sin embargo, por qué el inglés no estaba entre ellas. Poco después de publicar *Typescript*, un educadísimo joven británico me envió un correo electrónico lamentándose de que había arruinado sus planes de traducir una sección de *Mecanoscrit* para su tesina de máster ya que pensaba traducir a continuación toda la novela. Le recomendé que tradujera en su lugar la novela favorita de Pedrolo entre su abundante producción, *Successsimultani/Sucesosimultáneo* (1979) u otras dos obras muy llamativas: *Totes les bèsties de càrrega*, que ya he mencionado, y *Aquesta matinada i potser per sempre/Hoy al amanecer y quizás para siempre* (1980). Tarde o temprano, un hablante nativo de inglés habría traducido *Mecanoscrit* por iniciativa personal y se habría convertido en su traductor militante. Todavía me maravilla que la tarea recayera en mí, no gracias a una institución cultural catalana, o a los editores de Pedrolo, sino a Cristina Macías, una traductora sin conexiones nacionalistas catalanas ni obra en catalán.

Todas las traducciones dependen, debo inferir, de una serie de accidentes (con la militancia descrita por Ardolino apareciendo a menudo como un efecto secundario).

¹² La Associació d'Escriptors en Llengua Catalana (AELC) ofrece una lista completa de casi todos los escritores en este idioma: <https://www.escriptors.cat/autors>. TRACES es la principal base de datos de bibliografía sobre lengua y literatura catalanas (<https://traces.uab.cat/>).

Typescript of the Second Origin está disponible porque Richard Morgan respondió amablemente a mi mensaje sobre una de sus novelas. Sin el generoso uso de su tiempo, yo no habría oído hablar del volumen trilingüe de Eurocon y, por lo tanto, nunca habría traducido la novela de Pedrolo. Habría sentido mucha frustración y envidia si otra persona hubiera publicado su traducción. Una cosa de la que estoy segura es que nadie más habría trabajado con tanto ahínco para transformar *Typescript* en tema de investigación académica tanto en inglés como en catalán, porque simplemente no hay nadie más dispuesto a hacer el trabajo necesario. Hay otros especialistas en ciencia ficción anglófona y española trabajando en España, pero no especialistas totalmente dedicados a la cf catalana. Aunque la edición del número monográfico para *Alambique* es un mérito académico válido, se trata de una contribución a la Filología Catalana, que no es realmente mi campo. Desde el punto de vista del Ministerio de Educación, mi incursión en el terreno catalán podría descartarse como irrelevante para mi trayectoria en los Estudios Ingleses, a pesar de que el intenso trabajo que he realizado en torno a *Mecanoscrit* me ha dado una enorme satisfacción profesional y personal. Si me he arriesgado a recibir la desaprobación del Ministerio y de ANECA, ha sido porque ya había publicado la investigación requerida por mi trabajo en Estudios Ingleses¹³ y puede dedicar parte de mi investigación a la ciencia ficción catalana.

En cualquier caso, el papel que estoy desempeñando para cerrar la brecha entre las culturas catalana y anglófona depende en gran medida de cuestiones lingüísticas. Elegí seguir una carrera académica en Literatura Inglesa porque no pude elegir entre Literatura Española y Literatura Catalana, áreas académicas completamente separadas. Sin embargo, siempre me he sentido en deuda con mis dos culturas nativas, y debo agradecerle al equipo Eurocon el haberme empujado a pagar mi deuda. La doble experiencia de co-editar el monográfico sobre cf española para *SFS* y de traducir *Mecanoscrit* me ha enseñado valiosas lecciones sobre cómo las culturas se hacen visibles internacionalmente y cómo para este propósito es indispensable un dominio del inglés.

Aunque se refiere a la ficción y no al trabajo académico, Istvan Csicsery-Ronay tiene razón al señalar que «el inglés se ha convertido en una especie de gran cuello de botella central para lograr el éxito mundano, que se define cada vez más como llegar a una audiencia global» (2012: 483). Mi conocimiento de la cf catalana y española es mucho más limitado que mi conocimiento de la cf anglófona, pero puedo ayudar a mis colegas en estos campos a transmitir su investigación porque puedo escribir un inglés académico aceptable. Los colaboradores del número monográfico de *Science Fiction Studies* fueron un grupo de especialistas en Literatura Española y Teoría de la Literatura que llevaban años trabajando el fantástico, pero que no publican habitualmente en inglés. Algunos eligieron escribir directamente en este idioma, bajo mi supervisión editorial. Otros aceptaron mi propuesta de acoger como co-autor a un especialista en Estudios Ingleses que tradujera sus textos al inglés; hay que hacer constar que utilizar traductores profesionales es costoso y no siempre se consigue un texto con el tono académico adecuado. En el caso del monográfico de *Alambique* sobre *Typescript*, el principal problema no era el dominio del inglés sino dónde encontrar especialistas en

¹³ Los profesores universitarios permanentes debemos presentar 5 publicaciones de impacto cada 6 años para recibir una valoración positiva, concretada en lo que se llama 'sexenio', un complemento añadido a nuestro salario. Los sexenios en activo reducen nuestra carga docente y nos permiten seguir investigando.

Estudios Catalanes dispuestos a colaborar, en parte por mi desconocimiento del campo pero también porque no se hace investigación sobre la ciencia ficción en catalán. Por estas razones, cuatro de los seis autores fueron especialistas catalanes en Estudios Ingleses, ya que estamos familiarizados con las metodologías anglo-americanas utilizadas para analizar la ciencia ficción y las pudimos aplicar con facilidad a la novela de Pedrolo. Esperemos que esta situación cambie pronto¹⁴ aunque hay que tener en cuenta que el campo de la Filología Catalana es pequeño en comparación con los Estudios Ingleses, incluso en Cataluña. La demanda de títulos universitarios en catalán es limitada por razones que tienen que ver con la escasa disponibilidad de puestos de trabajo afines, lo que significa que el tamaño de los Departamentos de Filología Catalana es también limitado, habiendo pocas posibilidades de impartir cursos en áreas que se consideran de poco interés académico, como la ficción popular. Hay, en resumen, muy pocos especialistas para cubrir toda el área de la literatura catalana, y la ciencia ficción catalana no es una prioridad, particularmente dada la preferencia generalizada de los estudiosos catalanes por la ficción realista.

Otro problema que debe abordarse, aunque ahora mismo es extremadamente difícil de afrontar, es la cuestión política. La coincidencia de la publicación de *Typescript* con las celebraciones del centenario del Año Pedrolo (2018) sin duda me ayudó a vender mi traducción, pero también reveló la existencia de importantes obstáculos autoimpuestos en la internacionalización de la cf catalana. Pedrolo fue un ardiente independentista en un momento en que el independentismo catalán no era tolerado en absoluto por el régimen franquista, ni apoyado por los nacionalistas catalanes tras la muerte de Franco. De hecho, Pedrolo fue condenado al ostracismo por las autoridades políticas catalanas a lo largo de la década de 1980, en un momento en que lo que estaba en juego era la devolución del autogobierno regional autonómico en la nueva era democrática post-franquista. Mucho ha cambiado desde entonces, especialmente desde principios de la década de 2010, cuando comenzó el actual movimiento independentista catalán, y Pedrolo es ahora un icono independentista. Una consecuencia inmediata de estos cambios, sin embargo, es la falta de interés de sus editores y de la Fundación Pedrolo en dar a conocer su obra en castellano, por motivos independentistas y nacionalistas antiespañoles. El propio Pedrolo nunca concedió entrevistas a medios de comunicación españoles, limitando así su impacto fuera de Cataluña, donde la traducción de Domingo Santos *Mecanoscrito del segundo origen* no se conoce bien. España es vista por el *establishment* cultural nacionalista catalán como el enemigo a vencer, y el mercado editorial latinoamericano, que está acosado por la piratería desenfrenada, no es lo suficientemente atractivo. El prestigio de Pedrolo sigue estando, así pues, limitado por preocupaciones políticas que en última instancia pueden dañar la supervivencia de toda su obra.

Idealmente, debería haber un comité de autores, editores, lectores y especialistas académicos que actuaran como consultores del Institut Ramon Llull para promover la ciencia ficción catalana en todo el mundo. Obviamente, es muy poco probable que esto suceda, aunque dado el pequeño tamaño del campo de la ciencia ficción catalana, creo que se podría intentar, así como para todos los géneros de la literatura catalana. Sería

¹⁴ Actualmente estoy trabajando con el filólogo catalán Víctor Martínez-Gil en un número monográfico sobre ciencia ficción catalana para la prestigiosa revista *Catalan Review*, que se publicará en julio de 2022; contamos con otros cuatro filólogos catalanes reclutados por invitación.

muy útil estudiar cómo otras culturas más allá del área anglófona han logrado colocar a sus autores en las listas de clásicos internacionales populares: el nombre principal que viene a la mente es, por supuesto, el autor polaco Stanisław Lem. También sería necesario animar a los traductores extranjeros a asociarse con traductores catalanes, a fin de reforzar las posibilidades de que la cf catalana se traduzca al inglés y a otros idiomas.¹⁵ Y dado que demasiado depende del azar y de los caprichos de la edición comercial de libros, podría ser conveniente extender el trabajo de las editoriales autonómicas oficiales (como las que financiaron la edición trilingüe para Eurocon) a la venta de textos traducidos en catalán en línea.

Conclusiones: la necesaria capacidad de resistencia

Mi objetivo al narrar esta crónica no ha sido simplemente registrar una experiencia personal singular, sino enfatizar que, con demasiada frecuencia, la traducción depende de la buena voluntad de los traductores militantes, y que la ciencia ficción no es una excepción. El autor polaco Stanisław Lem, a quien he mencionado como un caso extremadamente positivo de internacionalización, debe gran parte de su prestigio en los países anglófonos a su traductor militante estadounidense, Michael Kandel, quien se puso en contacto con él a través de una carta cuando Kandel todavía era un joven estudiante de lenguas eslavas y un fan declarado del autor polaco (Khodorkovsky 2015). Que la traducción de ciencia ficción dependa de la pura suerte de encontrar un traductor militante comprometido no es, sin embargo, deseable, ya que no todos los autores extranjeros de calidad tienen la suerte de tener un paladín. Es pues una tema de gran interés para los autores que escriben cf en lenguas poco conocidas fuera de su área geográfica, como el catalán, que las autoridades locales promuevan su trabajo mediante la implementación de programas de traducción sistemática que interesen a los editores extranjeros y no dependan de la iniciativa personal.

Aunque estoy muy satisfecha de haber contribuido a introducir a Pedrolo en el mundo anglófono, tengo pocas esperanzas de que la publicación de *Typescript* marque un punto de inflexión importante. Uno de los tres lectores que comenta el libro en Amazon.com escribió que «No entiendo cómo no sabía de la existencia de este libro» y ese es el efecto que quería conseguir: que *Mecanoscrit* se aprecie como una novela que hay que conocer. Sin embargo, hay muy pocas posibilidades de que muchos lectores anglófonos de cf reaccionen de la misma manera, y no veo cómo el trabajo de dar a conocer internacionalmente la ciencia ficción catalana puede continuar, a menos que las cosas cambien a nivel oficial y no oficial. Se trata de un proceso insuficiente también aquí, en Cataluña, donde las obras de ciencia ficción más populares son obras traducidas del inglés y pocos lectores pueden nombrar a escritores catalanes del género u otras obras más allá de *Mecanoscrit*, aunque hay muchas. Esperemos que las generaciones más jóvenes de lectores y estudiosos vean que lo que se necesita es un poco más de

¹⁵ El Institut Ramon Llull ofrece como novedades a partir del 2021 un programa para traductores literarios del catalán, por el cual se financia un extracto de la obra que deseen traducir a su lengua para iniciar contactos con editores, y una consultoría para traducciones literarias del catalán, por el que se emparejan traductores foráneos y locales para desarrollar proyectos. La base de datos *Books in Catalan* propone una lista de libros que sería interesante traducir, pero en última instancia queda en manos de traductores militantes y/o de editores escoger y proponer los proyectos. Ver <https://www.llull.cat/catala/literatura/literatura.cfm>

confianza en sí mismos y la creencia que Pedrolo expresa con tanta fuerza en *Mecanoscrit*: nosotros, los catalanes, tenemos la capacidad de resistencia necesaria para mantener viva nuestra cultura, e incluso el mundo, en las peores circunstancias.

Obras citadas

- Aliaga, Xavier. 2015. Manuel de Pedrolo: la veu incòmoda. *El Temps* #1610 (21 Abril): 11-17. <http://www.elperiodico.cat/ca/notices/2015/04/manuel-de-pedrolo-la-veu-incomoda-9507.php>.
- Arbonès, Jordi. *Pedrolo contra els límits*. Barcelona: Aymà, 1980.
- Ardolino, Francesco. Tríptic de traducció: Víctor Català, Salvador Espriu i Carme Riera. Oana-Dana Balaş & Xavier Montoliu Pauli (eds), *Actes del Divuitè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*. Barcelona y Bucarest: ALLC, 2021. 67-78.
- _____. Ulisses a alta mar. *Visat*. 11 Abril 2011. <http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/articles/90/2/-/0/-/baltasar-porcel.html>.
- Bensoussan, Mathilde. *Mecanoscrit del Segon Origen* de Manuel de Pedrolo: Una nova interpretació del mite del recomençament. *Zeitschrift für Katalanistik* 1 (1988): 73-79. http://www.traces.uab.es/tracesbd/zfk/1988/zfk_a1988v1p73.pdf
- Canal i Artigas, Jordi & Àlex Martín Escribà. *'La Cua de Palla': Retrat en Groc i Negre*. Barcelona: Alrevés, 2011.
- Casas, Ana, David Roas & Alfons Gregori. Narrativa 1950-1960. David Roas (ed.), *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid: Iberoamericana, 2017. 57-69.
- Castañeda, Jordi. Pedrolo, més autor i menys *Mecanoscrit*. *Serra d'Or* #551 (noviembre 2005): 33-35.
- Csicsery-Ronay, jr., Istvan. What Do We Mean When We Say 'Global Science Fiction': Reflections on a New Nexus. *Science Fiction Studies* 39.3 (2012): 478-93.
- Coca, Jordi. *Pedrolo perillós?: converses amb Manuel de Pedrolo*. Barcelona: La Magrana, 1991.
- Fontcuberta i Gel, Joan. *Tots els colors del camaleó*. Tarragona: Arola, 2008.
- Hevia, Elena. Carme Riera a Babel: Els traductors de l'autora de *La Meitat de l'Ànima* es reuneixen amb ella amb vista a la pròxima fira de Frankfurt. *El Periódico*. 27 abril 2007. <https://www.elperiodico.cat/ca/barcelona/20070427/carme-riera-a-babel-5443880>.
- Khodorkovsky, Maria. Trying to Build a Tower that Reaches Heaven: Interview with Translator Michael Kandel. *Alta.com*. 14 julio 2015. <https://www.altalang.com/beyond-words/trying-build-tower-reaches-heaven-interview-translator-michael-kandel/>.
- Martín, Sara & Fernando-Ángel Moreno (eds.). *Spanish science fiction* (número monogràfic). *Science Fiction Studies* 44.2 (junio 2017).
- Martín, Sara (ed.). *Explorant Mecanoscrit del Segon Origen. Noves lectures*. Tarragona: Orciny Press, 2018.
- (ed.). *Typescript of the Second Origin* (número monogràfic). *Alambique* 4.2 (junio 2017). <https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol4/iss2/>.

- _____. Introduction. *Typescript of the Second Origin: Paradoxes of Catalan Literature*. *Alambique* 4.2 (junio 2017). <http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol4/iss2/2/>.
- _____. Educating Dídac: Mankind's New Father and the End of Patriarchy in Manuel de Pedrolo's *Typescript of the Second Origin*. *Alambique* 4.2. (junio 2017). <http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol4/iss2/6/>.
- _____. The Anti-patriarchal Male Monster as Limited (Anti)Hero in Richard Morgan's *Black Man*. *Science Fiction Studies* 44.1 (marzo 2017): 84-103.
- _____. Entrevista con Richard Morgan. Charlas de la Eurocon. Librería Gigamesh. 5 noviembre 2016. https://www.youtube.com/watch?v=LYL_Ls3uhJo.
- _____. Science Fiction in the Spanish University: The Boundaries that Need to Be Broken. *Alambique* 4.1 (2016). <http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol4/iss1/2/>.
- Martín-Rodríguez, Mariano. For a Truly Multicultural Science Fiction: Do Translations Matter? *Sci-Phi Journal* 2 (2020). <https://www.sciphijournal.org/index.php/2020/06/26/for-a-truly-multicultural-science-fiction-do-translations-matter/>.
- Molina-Gavilán, Yolanda & Andrea Bell (eds.). *Cosmos Latinos: An Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*. Middletown CT: Wesleyan University Press, 2003.
- Moreno-Bedmar, Anna Maria. Reception of *Mecanoscrit* by Secondary School Students: A Case Study. *Alambique* 4.2 (junio 2017). <https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol4/iss2/7/>.
- _____. Pedrolo i la censura. *Fundació Pedrolo*. 14 marzo 2007: 1-12. <http://www.fundaciopedrolo.cat/articles/censura.pdf>.
- Munné-Jordà, Antoni. 2006. La ciència-ficció de Manuel de Pedrolo: més que el *Mecanoscrit*, però també. *Fundació Pedrolo*. 10 febrero 2006: 1-7. http://www.fundaciopedrolo.cat/articles/ciencia_ficcio_a_munne.pdf.
- Nilsson-Fernández, Pedro. Alba as Eternal Mother: Violent Spaces and the 'Last Woman' in Manuel de Pedrolo's *Mecanoscrit del Segon Origen*. *Alambique* 4.2 (junio 2017). <https://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol4/iss2/4/>.
- Pedrolo, Manuel de. El meu gra de sorra a la història de la censura. *Serra d'Or* #226-227 (julio-agosto 1978): 43-44.
- _____. *Mecanoscrito del segundo origen*. Trad. Domingo Santos. *Mecanoscrito del segundo origen/Mecanoscrito del segundo origen/Typescript of the second origin*. Sara Martín (ed.). Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2016.
- _____. *Typescript of the Second Origin*. Trad. Sara Martín. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2018.
- Pokorn, Nike K. *Translation: Challenging the Traditional Axioms*. Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2005.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. New Haven, CT: Yale University Press, 2016 (1979).
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Nueva York: Routledge, 2002 (1995).

Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

***Frankenstein*, texto gótico: terror y tecnofobia**

En su introducción a la segunda edición de *Frankenstein* (1818, 1831), Mary Shelley (1797-1851) narró la génesis de su novela, dando lugar al mito de su creación. Durante el lluvioso y frío verano de 1816,¹ Mary, su marido Percy y Claire Clairmont (hija de la madrastra de Mary) visitaron a menudo Villa Diodati, donde Lord Byron residía junto a su médico personal, John Polidori. Los Shelley estaban en Suiza por iniciativa de Claire, amante de Byron, y aunque este no mostró más allá del sexo interés alguno por la joven, futura madre de su hija Allegra (nacida en 1817), sí congenió con Percy Shelley, cuya compañía intelectual prefería. Según Mary, las conversaciones de los dos nuevos amigos sobre temas científicos, de las que dice haber sido testigo pero no partícipe, junto a la propuesta de Byron de escribir un cuento de fantasmas, a imitación de los relatos alemanes que leían para entretenerse,² fueron fuentes de inspiración para su novela.

Mary empezó a escribir ficción en la infancia, pero no creía tener el talento que su marido le suponía como hija de dos grandes figuras de su tiempo: el filósofo William Godwin y la autora e intelectual Mary Wollstonecraft. La joven se tomó, no obstante, el reto de Byron en serio, esforzándose por pensar en un relato a la altura esperada, esperando ofrecer «uno que hablara a los miedos misteriosos de nuestra naturaleza, y que despertara un horror excitante—uno que hiciera que el lector temiera mirar a su alrededor, que le helara la sangre, y le acelerara los latidos del corazón» (8). Las dificultades para dar con el tema y los apremios de Percy y de Byron le causaron tal ansiedad a Mary que una noche acabó cayendo en un agitado estado de duermevela (ella lo llama «waking dream», 9), a menudo descrito incorrectamente como pesadilla:

Vi (con los ojos cerrados, pero con aguda visión mental), vi al pálido estudiante de artes sacrílegas arrodillándose ante la cosa que había construido. Vi el odioso espectro de un hombre tendido cuan largo era, y luego, cuando se puso en marcha algún poderoso ingenio, cómo mostraba signos de vida, y cómo se agitaba con un

¹ El verano de 1816 fue anormalmente gélido en todo el hemisferio occidental a causa de la erupción en 1815 del volcán Tambora, al norte de Sumbawa, una de las islas menores de la Sonda, en la actual Indonesia. El encuentro en Villa Diodati ha inspirado películas tan diversas como *Gothic* (1986), *Remando al viento* (1987) o *Haunted Summer* (1988), e incluso un episodio de *Doctor Who*, *The Haunting of Villa Diodati* (2020).

² Un volumen clave fue *Fantasmagoriana* (1812), colección de relatos de fantasmas en alemán traducido de manera anónima al francés por Jean-Baptiste Benoît Eyriès. Los principales autores que aparecen en él son Johann Karl August Musäus, Johann August Apel, Friedrich Laun y Heinrich Clauren. Ni Byron ni Shelley acabaron jamás sus relatos góticos pero sí lo hizo John Polidori. Su relato largo (o novela breve) *The Vampyre*, la primera narración en prosa inglesa dedicada a este tema, se publicó en 1819. Por desgracia, *The Monthly Magazine*, donde se publicó, la atribuyó a Byron, quien de hecho era la inspiración para el temible vampiro seductor Lord Ruthven.

movimiento medio incómodo, medio vital. Debería ser espantoso, tal como sería completamente espantoso el impacto de cualquier empresa humana que se burlara del formidable mecanismo del Creador del mundo. (9)

Incapaz de librarse de su «horripilante fantasma» (9), Mary lo escogió como tema de su «¡tediosa, desafortunada historia de fantasmas!» (10) esperando aterrorizar a su lector al máximo. Inicialmente, Mary quiso plasmar ese terror en un relato pero, animada por Percy, lo amplió hasta publicar anónimamente la novela que tituló *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. Debido a este anonimato, circunstancia habitual en la publicación de novelas a inicios del siglo XIX tanto de mujeres como de hombres, la mayoría de críticos y lectores supusieron que la obra había sido escrita por Percy, hasta que Mary aclaró en el prefacio a la segunda edición de 1831 que todo en *Frankenstein* era creación suya, si bien admitió que su marido era el autor del prefacio que acompaña la edición de 1818.

Frankenstein, publicada originalmente por la pequeña casa editorial de Lackington, Hughes, Harding, Mavor, & Jones cuando Mary tenía 21 años, encontró muy buena acogida en el mercado literario de la novela gótica, género en el que abundaban las autoras, desde las de menor calidad publicadas por Minerva Press (ver Copeland, 1995) hasta la súper-ventas Ann Radcliffe, quien dotó al gótico de notable respetabilidad en la última década del siglo XVIII. Fue Horace Walpole quien inventó accidentalmente la etiqueta de 'ficción gótica' al subtitar su novela *The Castle of Otranto* (1764), el texto inaugural este modo narrativo en Gran Bretaña, como *A Gothic Story*. Walpole aludía al entorno pseudomedieval de su novela pero el adjetivo *Gothic* acabó aplicándose a toda ficción de esa época (prosa y drama) interesada en despertar una emoción universal: el miedo. Como señala, David Punter, estudioso pionero del gótico:

El miedo no es solo un tema o una actitud, también tiene consecuencias en la forma, el estilo y las relaciones sociales de los textos; y explorar el gótico es también explorar el miedo y ver las diversas formas en que el terror irrumpe en las superficies de la literatura, de manera diferente en cada caso, pero también estableciendo para sí ciertas continuidades distintas de lenguaje y símbolo. (1980: 21)

Dado el interés de Mary por transmitir el mismo estado de miedo que su visión le había producido, no hay duda de que *Frankenstein* es una novela gótica. Se trata, en todo caso, de una obra tardía del primer ciclo (suele citarse *Melmoth the Wanderer/Melmoth el errabundo* (1820) de Charles Maturin como su punto final) y poco respetuosa con las convenciones habituales del género. *Frankenstein* no transcurre en el pasado remoto, ni en un edificio misterioso (sea castillo o casa encantada). Aunque contiene una relación amorosa (entre Victor y su prometida Elizabeth), esta es secundaria. Ni siquiera cuenta con un villano claramente identificable como tal. Tanto Victor como su creación son héroes-villanos o villanos-héroes, ambigüedad que enriquece esta singular obra maestra.

Aunque fue Victor Frankenstein quien dio origen a la figura del científico loco que aparecería en incontables narraciones, desde *The Island of Dr. Moreau/Las isla del Dr. Moreau* (1896) de H.G. Wells a *Dr. Strangelove* (1964) de Stanley Kubrick, durante demasiado tiempo nadie le atribuyó a Mary ningún mérito especial como autora

revolucionaria. El autor británico de ciencia ficción y fantasía Brian Aldiss³ fue el primero en argumentar, en su volumen de 1973 *Billion Year Spree*, que la naturaleza gótica de *Frankenstein* no era obstáculo para leer esta obra principalmente como ciencia ficción, sino todo lo contrario. Al llamar a Mary «el origen de la especie» (título del capítulo dedicado a ella), Aldiss la exalta otorgándole el título de principal pionera de la ciencia ficción, título que sin duda la habría sorprendido ya que esta fue una etiqueta acuñada en 1926 por el editor Hugo Gernsback.⁴ Aldiss tiene razón al vincular ciencia ficción y Romanticismo, ya que, gracias a los avances científicos que llevaron a la Revolución Industrial, la generación de Mary fue «la primera en disfrutar de esa visión ampliada del tiempo, aún hoy en expansión, sin la cual la ciencia ficción carece de perspectiva y deja de ser ella misma» (1975: 3). Ahora bien, aunque es obvio que la ciencia ficción siempre ha usado elementos terroríficos (solo hay que pensar en «The Color Out of Space» (1927), de H.P. Lovecraft) asegurar que este género «se presenta típicamente en un formato gótico o post-gótico» (8) entraña graves riesgos. Pese a ello, muchos otros críticos han secundado a Aldiss. Goss y Riquelme, por ejemplo, presentan a Frankenstein como un villano similar a los villanos aristócratas del gótico típico, llamándolo «aristócrata intelectual» (2007: 425), pese a que su Suiza natal era una república burguesa carente de aristocracia. La ficción gótica, añaden, «alcanza un momento importante de realización cultural en su vástago, la ciencia ficción, cuando el científico sustituye al gobernante y al sacerdote como sustentador del poder y fuente de la maldad» (435).

Este juicio crítico, no obstante, deja de lado la abundante ciencia ficción que no contiene elementos góticos porque, al contrario que *Frankenstein*, no es tecnófoba sino tecnófila. Entre los optimistas tecnológicos, como él mismo se auto-denominó, se cuenta Isaac Asimov. En su novela *The Caves of Steel/Las bóvedas de acero* (1954)⁵ Asimov se distancia de Mary Shelley con cierta sorna al poner en boca del mayor experto en robótica de la Tierra futura (dentro de unos 3.000 años), un concepto clave. Según le explica el Dr. Gerrigel al Detective Elijah Baley:

—La raza humana, Sr. Baley, tiene un fuerte complejo de Frankenstein.

—¿Un qué?

—Se trata de un nombre popular derivado de una novela medieval que describe a un robot que se rebela contra su creador. No he leído la novela. (170)

³ En su novela *Frankenstein Unbound* (1973, *Frankenstein desencadenado*) Aldiss realiza a través de su delegado en el texto, Joe Bodenland, la fantasía de viajar al pasado para conocer a Mary Shelley. En relación a la adaptación de 1990, dirigida por Roger Corman, se puede consultar mi artículo en este mismo volumen.

⁴ La palabra *scientifiction* apareció en el artículo editorial de Gernsback escrito para presentar su revista *Amazing Stories* (abril de 1926). «Por ‘ciencificción’ me refiero a una historia tipo Jules Verne, H. G. Wells, o Edgar Allan Poe: un romance encantador mezclado con una visión científica factual y profética» (3). La revista *Astounding Stories of Super-Science* (fundada en 1930) recibió el nuevo título *Astounding Science-Fiction* por parte de su flamante editor John W. Campbell en 1938; él parece haber acuñado la etiqueta habitualmente usada para este género.

⁵ Ver en este volumen el artículo sobre el cuerpo del androide en la serie de Asimov sobre los robots.

La solución que Asimov encontró al problema de cómo evitar la rebelión de los robots, las Tres Leyes de la Robótica que impiden su desobediencia,⁶ revela que la creación de vida artificial autoconsciente no humana no tiene por qué narrarse recurriendo a tramas terroríficas. Brian Stableford fue el primero en aclarar por qué ese es el caso de *Frankenstein*: Mary no caracterizó al joven Victor como científico porque quería comentar los debates científicos de su tiempo, sino porque necesitaba desviarse de la típica novela gótica de terror sobrenatural «que ya se había vuelto aburrida y pasada de moda» (1995: 54). Si Byron la hubiera retado a escribir una historia sobre un «Prometeo moderno», como reza el subtítulo de *Frankenstein*, Mary quizás habría presentado el despertar de la criatura como «un asunto gozoso y triunfante» (Stableford: 54). El problema, por supuesto, es que nadie habría publicado semejante historia, ya que habría sido recibida como «horriblemente indecente y blasfema» (56). Pocos autores, aparte de Asimov, han superado el complejo de Frankenstein. Por ello Stableford caracteriza la enorme popularidad de la novela de Mary Shelley como losa trágica que atrapa bajo su peso a toda la ciencia ficción.

A grandes rasgos, hay dos líneas principales de argumentación en relación a la tecnofobia de Mary Shelley, basada en todo caso en un espléndido conocimiento de la ciencia de su época, muy sorprendente en una joven con escasa educación formal. Por una parte, críticos como Andrew Smith defienden que *Frankenstein* es un texto ambiguo pese a la rotundidad de su terror gótico. La novela no pertenece al clima radical posterior a la Revolución Francesa, sino a la atmósfera mucho más conservadora sobrevinida tras la derrota de Napoleón en Waterloo (1815). Por ello, insiste Smith «la resistencia de esta novela a apoyar o enaltecer plenamente las ideas radicales debería entenderse como parte de las ambigüedades políticas de un tiempo en que los radicales, tales como Mary Shelley y su círculo, dudaban sobre qué paso dar a continuación» (2010: 81). La otra estrategia consiste en situar la ciencia de Victor Frankenstein en el momento histórico que la propia novela señala, supuestamente finales del siglo XVIII (las cartas del Capitán Walton llevan la fecha de 17—). La palabra ‘científico’ apareció en 1834⁷ y dado que Victor se refiere varias veces a la «filosofía natural»—la ciencia tal como la conocemos hoy solo se consolidó en el último tercio del siglo XIX (Cahan 2003: 4)—Sutherland señala que no es un «científico», «loco o cuerdo, sino un *philosophe* de la Ilustración» (1996: 25). Siguiendo esta línea, Johnson (2018) detalla las disciplinas que se enseñaban en la Universidad de Ingolstadt (1472-1800), en Baviera, que es donde Mary sitúa a Victor como estudiante, señalando que a partir de 1780 se formó en este centro alemán un nutrido círculo de estudiosos interesados en la aplicación de la química moderna,

⁶ El editor John W. Campbell sugirió las Tres Leyes de la Robótica y Asimov las introdujo en su relato «Runaround» (1942). Son: 1. Un robot no puede dañar a un ser humano o, por inacción, permitir que un ser humano sufra daños; 2. Un robot debe obedecer las órdenes que le den los seres humanos, excepto cuando tales órdenes entren en conflicto con la Primera Ley; y 3. Un robot debe proteger su propia existencia siempre que dicha protección no entre en conflicto con la Primera o la Segunda Ley.

⁷ William Whewell fue el primero en usar la palabra *scientist* en un texto impreso en su reseña de *On the Connexion of the Physical Sciences* de la Sra. Somerville para la revista *Quarterly Review*. De hecho, Whewell informaba de la ocurrencia de un caballero ingenioso, cuyo nombre no menciona, ofrecida durante una reunión de la British Association for the Advancement of Science. Dado que la palabra filósofo parecía «un vocablo demasiado amplio y pomposo» (59), este caballero propuso la palabra *scientist* por analogía con artista (*artist*), si bien, añade Whewell, «a nadie le pareció de buen gusto» (59).

descendiente de la alquimia medieval, a la medicina. Como precisa Johnson (295), si bien Victor dice haberse formado en fisiología y anatomía, disciplinas que se enseñaban en Ingolstadt, no es médico ni «doctor» en ninguna otra disciplina, sino estudiante avanzado de química y de ciencias de la electricidad, sin grado alguno.

Esta precisión histórica contrasta con la declaración decididamente anacrónica según la cual «la especulación sobre lo posthumano surgió en la Ilustración en tándem con nuevas ideas sobre lo humano» (Yaszek & Ellis, 2017: 71) no porque sea incorrecta sino porque la palabra «posthumano» no existía en el siglo XVIII al que Frankenstein pertenece como «filósofo natural». Obviamente, Yaszek y Ellis usan «posthumano» sabiendo que ningún estudioso Ilustrado usó este término, con la intención de conectar el pasado con el presente creando una estrategia productiva para la reflexión crítica. No obstante, aunque se gana profundidad en el análisis de este modo, también se pierde algo valioso, sobre todo una percepción más ajustada del *zeitgeist* del pasado. En el caso específico de *Frankenstein*, el uso de la palabra 'posthumano' en relación a una novela originalmente concebida como texto gótico crea importantes tensiones en la definición misma de monstruosidad, tal como argumento en la siguiente sección.

***Frankenstein*, texto posthumano: ganancias y pérdidas**

Frankenstein sobrevivió como clásico popular hasta que el volumen *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* (1979), editado por George Levine y U.C. Knoepfelmacher, le hizo un hueco en el discurso académico sobre la ficción gótica. La consolidación de los Estudios Góticos gracias a *The Literature of Terror* (1980), de David Punter, se solapó con los inicios del posthumanismo como corriente crítica antihumanista. El artículo de Ihab Hassan «Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?» (1977), una curiosa mezcla de ensayo y de obra teatral, introdujo el término como «neologismo de dudoso gusto, el último eslogan, o simplemente otra imagen del autodio recurrente del hombre» (843). Hassan advierte que los 500 años de humanismo tocan su fin, a medida que este se transforma bajo el impacto de la brutal aceleración tecnocientífica en algo nuevo «que debemos llamar posthumanismo *sin poder evitarlo*» (843, cursivas añadidas). Pese a su tono negativo, Hassan cree que «el posthumanismo puede aludir a un potencial en nuestra cultura, sugerir una tendencia que lucha por ser algo más que una moda» (843) y podría, por lo tanto, convertirse en una herramienta regeneradora.

El posthumanismo ha eclosionado con tanta potencia y en tantos ámbitos distintos que es imposible consensuar su significado. El volumen de Francesca Ferrando *Philosophical Posthumanism* (2019), que ofrece un completo panorama de todas sus corrientes, da la impresión (sin duda en contra de las intenciones de la autora) de que muchos estudiosos usan esta etiqueta de manera tan poco rigurosa como la de 'postmodernismo' se ha usado y sigue usándose. Ferrando, en cualquier caso, se esfuerza por explicar de un modo muy útil y didáctico cómo ha evolucionado la etiqueta. Según ella (25-26), el Posthumanismo Filosófico, que defiende como discípula de Rosi Braidotti, desciende del Posthumanismo Crítico y Cultural desarrollado entre el texto de Hassan y la publicación de *How We Became Posthuman* (1999), de N. Katherine Hayles. Pertenece a esta etapa el texto clave del Posthumanismo Cultural «A Manifesto for Cyborgs» (1985), de Donna Haraway. El volumen de Braidotti *The Posthuman* (2013) y el de Stefan Herbrechter, *Posthumanism: A Critical Analysis* (2013), consolidaron el ciclo actual, basado en la premisa de que toda crítica posthumanista debe proceder «en

modos relacionales y multinivel, con una praxis postdualista y postjerárquica que establezca una vía adecuada de partida para aproximarnos a la existencia más allá de los límites del humanismo y del antropocentrismo» (Ferrando: 119).

Estas tendencias críticas aparecen en una época en que la tecnociencia real está adelantando a la ciencia ficción. Por esta misma razón se multiplican casi hasta el infinito tanto los descendientes como las lecturas académicas de *Frankenstein*. La crítica feminista, por ejemplo, castiga a Victor Frankenstein como perpetrador de crímenes patriarcales que victimizan a niños y mujeres e incluso al monstruo. Lejos de ser abyecto, como Mary lo imaginó, el monstruo aparece reconfigurado en los textos contemporáneos «en línea con una trayectoria posthumana de héroes híbridos de terror, provenientes del neo-Victorianismo, la ficción gráfica, y las mezcladas mitologías bien conocidas de la acción fantástica maravillosamente animada» (Botting 2018: 310). La opinión de Braidotti según la cual no hay división entre naturaleza y cultura sino una continuidad entre ellas (2013: 2), lleva a Outka a afirmar que «la criatura altera la formación sublime del binomio human/natural y, al hacerlo, altera la definición de ambos» (2011: 36). El uso que Victor hace de partes animales («la sala de disección y el matadero me proveyeron con muchos de mis materiales», 55) dan pie a interpretaciones de *Frankenstein* como texto antiviviseccionista (Guerrini 2008) sobre un ser vivo fundamentalmente híbrido que es también un animal no humano (McQueen 2014). Mousley, por su parte, describe a Victor y no a su monstruo como «humano posthumano» ya que a diferencia de su criatura «quien más tarde imagina una vida capaz de aceptar con modestia los límites que sus extraordinarias circunstancias han impuesto» (2016: 161), Frankenstein siente «un deseo ‘humano’ de superar su humanidad» al rechazar «vivir dentro de las fronteras de lo humano» (161-62), marcadas por la enfermedad y la muerte.

Quienes apreciamos la ciencia ficción nos encontramos a menudo con que el discurso en torno al posthumanismo, claramente definido en este género, se abre a extrañas distorsiones en las disquisiciones que no lo tienen en cuenta. Haraway rinde homenaje a Joanna Russ, Samuel R. Delany, John Varley, James Tiptree Jr., Octavia Butler, Monique Wittig, y Vonda McIntyre como los verdaderos «teóricos de los ciborgs» (1991: 173), mientras que Hayles integra en *How We Became Posthuman* análisis críticos de la obra de Bernard Wolfe, William Burroughs, William Gibson, Philip K. Dick, Neal Stephenson y Greg Bear. Braidotti, sin embargo, desarrolla su Posthumanismo Filosófico sin referencia alguna a la ciencia ficción, mientras que Ferrando apenas ofrece alguna referencia pasajera. El hecho es que el adjetivo posthumano, señala Prucher (2009: 54), apreció originalmente en la novela corta de H.P. Lovecraft *The Shadow Out of Time/La sombra fuera del tiempo* (1936) en la que describe a las especies alienígenas que reemplazarán al *Homo Sapiens* en la Tierra. Que la nueva especie posthumana (o, mejor dicho, posterior al *Homo Sapiens*) sea extraterrestre o terrestre es irrelevante, lo que importa es el concepto de sustitución. En *Frankenstein*, como comentaré, desempeña un papel primordial.

Hay que mencionar en este punto el transhumanismo, la corriente que defiende la intervención tecnocientífica para controlar la evolución del *Homo Sapiens* y alcanzar un estadio posthumano. El prestigioso biólogo Julian Huxley, hermano de Aldous Huxley (autor de *Brave New World/Un mundo feliz*, 1932), acuñó este concepto en 1957 en un pasaje de un ensayo breve citado muy a menudo:

La especie humana puede, si así lo desea, trascenderse a sí misma, no solo esporádicamente, aquí un individuo de un modo, allí otro individuo de otro, sino como un todo, como humanidad. Necesitamos un nombre para esta nueva creencia. Quizás sirva *transhumanismo*: el hombre sigue siendo hombre pero trascendiéndose a sí mismo al llevar a cabo las posibilidades de y para su nueva naturaleza. (17, cursivas originales)

El proyecto transhumanista se desarrolló inicialmente como fantasía en la ciencia ficción pero pasó a ser objeto de controvertido debate en la tecnociencia. La llamada de Haraway a sentir «*placer en la confusión de los límites*» pero también «*responsabilidad en su construcción*» (1991: 150, cursivas originales) en relación al cibernético (una forma de transhumanismo individual), llegó solo tres años antes de la fundación en 1988 de la World Transhumanist Association, liderada por Nick Bostrom y David Pearce. Su «Transhumanist Declaration» incluye puntos tan inquietantes como: «(4) Los transhumanistas defienden el derecho moral de quienes desean usar la tecnología para extender sus capacidades mentales y físicas (incluyendo las reproductivas) y mejorar el control sobre sus propias vidas. Perseguimos el crecimiento personal más allá de nuestras actuales limitaciones biológicas» (1998). Los transhumanistas dicen abrazar los principios del humanismo moderno y estar al margen de cualquier partidismo político, pero es obvio que su visión del futuro depende de una inhumana línea divisoria entre quienes tienen acceso a las mejoras anatómicas y quienes no. Por otra parte, hay que constatar que una línea principal de investigación en el Future of Humanity Institute de la Universidad de Oxford, fundado por Bostrom, examina el impacto que la inteligencia artificial avanzada puede tener en nuestro futuro. El Centre for the Governance of AI de este instituto dedica sus esfuerzos a garantizar que el transhumanismo se limitará a la evolución del *Homo Sapiens* y no que este no será fagocitado por la evolución de la inteligencia artificial.

Victor Frankenstein es un transhumanista avanzado a su tiempo ya que pretende trascender la naturaleza del *Homo Sapiens* para crear una renovada especie posthumana. Le anima la idea patriarcal y egoísta de que, si tiene éxito, «Una nueva especie me bendeciría como su creador y fuente; muchas naturalezas felices y excelentes me deberían su existencia. Ningún padre podría reclamar la gratitud de sus hijos de un modo tan completo como yo merecería la suya» (54). Los métodos que usa Frankenstein requieren, como diría Coleridge, la suspensión voluntaria de nuestra incredulidad pero los avances en tecnociencia han hecho que la novela de Mary sea «más relevante en relación a las omnipresentes preocupaciones aprensivas del siglo XXI de lo que era en el siglo XIX» (Friedman & Kavey, 2016: 12). No hay duda de que *Frankenstein* «ilustra perfectamente las ansiedades humanas sobre nuestro porvenir posthumano» (Heise-von der Lippe 2017: 9), mientras que su final nos invita a reflexionar sobre «cómo una visión restringida de la persona ha llevado a negar los derechos de los seres bioartificiales» (Karmakar & Parui 2018: 351).

Parte de los siniestros encantos del gótico es su asociación con la muerte y la posterior decadencia del cuerpo, fuentes de repulsión y temor. Victor pasa del estudio de la fisiología y de la anatomía a la manipulación de cadáveres obtenidos ilegalmente de cementerios (en Gran Bretaña la disección de cadáveres se limitó a los de los

ejecutados hasta 1832).⁸ Él dice no sentir superstición alguna, pero los lectores sí se sienten disgustados con el relato que Frankenstein le hace a Walton de sus métodos, que incluyen examinar de cerca «todo objeto sumamente insoportable para la delicadeza de los sentimientos humanos» (52). Una vez Victor descubre el secreto de la manera de animar materia orgánica muerta, se dedica incluso a experimentar usando animales vivos. Cuando lanza la pregunta de «¿Quién puede concebir los horrores de mis labores secretas, mientras me aventuraba entre las humedades impías de las tumbas, o torturaba a los animales vivientes para animar el barro sin vida?» (54), la respuesta obvia es ‘cualquier lector mínimamente sensible’.

Inicialmente, Frankenstein piensa en crear «un ser como yo, pero de estructura más sencilla»; sin embargo, su exaltada imaginación le da la confianza necesaria para crear «un animal tan complejo y maravilloso como es un hombre» (53). Una cuestión crucial que apenas suele comentarse es que Frankenstein parte de un diseño problemático y tiene una limitada capacidad plástica. «Como el tamaño minúsculo de las partes constituía un serio obstáculo para mi velocidad», comenta Victor, decide crear un ser gigantesco «de unos ocho pies de altura, y grande en proporción» (54). Lógicamente, el desconocimiento de la microcirugía no se resuelve aumentando el tamaño de la criatura. Con sus 2'40m de altura este ser aún podría parecer plenamente humano (George Muresan, el jugador más alto de la NBA en la liga 2019-20 medía 2'31m), pero Frankenstein sencillamente no sabe armonizar los dispares elementos de su criatura. La mala estética de su Adán, producto de las limitaciones de Frankenstein como artista plástico, es la única razón por la cual la criatura es percibida como un monstruo. Victor intenta quitarse la culpa, argumentado que había seleccionado todos sus rasgos como bellos pero es incapaz de explicar por qué el aspecto de su criatura es tan discordante:

Su piel amarilla apenas cubría los músculos y las arterias, perceptibles bajo ella; su ondulante cabello era de un negro lustroso; sus dientes, de una blancura de perla; pero esta opulencia solo formaba un contraste aún más horrible con sus ojos acuosos, que casi parecían del mismo color parduzco que las óseas órbitas en que estaban encajados, su piel arrugada y sus negruzcos labios estrechos. (57)

Su consiguiente estrategia principal consiste en instalar una barrera infranqueable, definiéndose como humano en contra la otredad de su monstruo. Cuando su pequeño hermano William es asesinado, Victor en seguida intuye que «nada en forma humana podría haber destruido a ese bello niño» (76). Al ser su guardiana Justine acusada erróneamente del crimen, Victor sabe que «todos los seres humanos eran inocentes de semejante crimen» (80).

Cuando criatura y creador se reencuentran, Frankenstein ve a lo lejos un hombre «avanzando hacia mí con velocidad sobrehumana» (98). Este comentario da un giro al discurso sobre el monstruo: al problema estético se suman las capacidades aumentadas de la criatura, capaz de resistir el frío, de sobrevivir con poca comida exclusivamente vegetal, e incluso de educarse a sí mismo en extrañas circunstancias, pues aprende a

⁸ William Burke y William Hare asesinaron en 1828 a dieciséis ciudadanos de Edimburgo para vender sus cadáveres al famoso anatomista Robert Knox, quien presumiblemente sabía de sus fechorías. El escándalo llevó a la aprobación de la Anatomy Act en 1832, una ley encaminada a suplir a las escuelas de medicina con suficientes cuerpos humanos. Burke fue ahorcado y su cuerpo diseccionado, mientras que se desconoce qué fue de Hare.

hablar y leer por imitación de la familia De Lacey, en cuya choza se oculta. El nuevo Adán, que nunca recibe un nombre, le insiste a Victor que «yo era benévolo; mi alma brillaba con amor y *humanidad*» (100, cursivas añadidas) pero el rechazo «de tus congéneres» (100) le hizo asumir su diferencia. Ni siquiera tras conocer sus peripecias llega Frankenstein a superar el rechazo que su abyecta criatura le produce. Entre las acusaciones que este le lanza a su creador la principal es que le haya dotado de «percepciones y pasiones» (139), si bien Victor no parece haberse preocupado de los sentimientos, solo de la anatomía. El hecho de que la mente del monstruo sea un logro muy superior a su cuerpo condena a la criatura, incluso en opinión de su creador.

El motivo de las capacidades aumentadas del monstruo es la base del miedo ante lo posthumano que la novela de Mary Shelley activa en el lector contemporáneo. La criatura argumenta que si fuera aceptado entre los seres humanos se mostraría servicial y agradecido, pero ya ha llegado a la conclusión de que «los sentidos humanos son barreras infranqueables para nuestra unión» (145). La solución es la construcción de una compañera de su misma naturaleza, con la que podrá llevar una vida aparte, arreglo que define como «pacífico y *humano*» (146, cursivas añadidas). Victor accede pero, al contemplar la nueva Eva medio acabada, intuye que su monstruo querrá tener hijos, «y una raza de demonios se propagará por la Tierra, que podría hacer la existencia de la especie humana una condición precaria y llena de terror. ¿Tenía derecho, por mi propio beneficio, a infligir esta maldición sobre todas las generaciones venideras?» (165). Imaginar el paso del individuo posthumano a la especie posthumana le hace ver a Victor que no tenía derecho alguno a desarrollar su proyecto transhumanista. Naturalmente, la destrucción de la compañera y, en consecuencia, de la posible nueva especie, convierte en enemigos implacables a criatura y creador. Dado que Frankenstein declara que ha roto su promesa de construir a la mujer porque «jamás crearé otro como tú, igual en deformidad y malicia» (167), el monstruo atribuye su actitud al odio personal, sin intuir el miedo que Victor siente a la destrucción de los humanos por parte de su progenie posthumana.

Volviendo a Stableford, el problema de toda lectura de *Frankenstein* como ficción sobre el posthumanismo es que la trama depende de una premisa cuestionable: del acto de creación de Victor surge un monstruo por razones relacionadas con la naturaleza gótica del texto más que con su actividad científica. La constante preocupación por la revulsión que inspira el monstruo obstaculiza la reflexión sobre su posthumanidad, ya que se le atribuye desde el primer momento una posición antihumana. Los lectores pensamos que sí podríamos superar nuestro rechazo, porque creemos ser mejores personas que Frankenstein y porque en nuestros tiempos políticamente correctos el monstruo genera simpatía como miembro de una extraña nueva minoría posthumana. Mary Shelley insiste, sin embargo, en que es imposible aceptar a esta criatura, que se sabe abyecta sin que pueda contrarrestar esa cruda realidad.

Sea porque nuestra imaginación está contaminada por los fallidos intentos de darle al monstruo una imagen cercana a la de la novela en otros medios (cine, televisión, ilustración, cómic) o porque nos resistimos a aceptar que el monstruo es un monstruo, ninguna de las lecturas de *Frankenstein* con acento en lo posthumano comprende el trasfondo gótico del texto. Se habla de los abusos a los que Victor somete al monstruo y de los derechos de la criatura, pero no del miedo que la criatura nos daría si se cruzara en nuestro camino. Tal vez porque, secretamente, deseamos que nuestros propios

Frankensteins tengan un mejor sentido plástico y sepan transformarnos en bellos posthumanos para al fin dejar atrás al dañino, a menudo inhumano, *Homo Sapiens*.

Obras citadas

- Aldiss, Brian. *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*. Londres: Corgi, 1975 (1973).
- Asimov, Isaac. *The Caves of Steel* (1953). Londres: HarperCollins, 1991.
- Bostrom, Nick et al. Transhumanist Declaration. 1998. <https://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/>
- Botting, Fred. What Was Man...?: Reimagining Monstrosity from Humanism to Transhumanism. Carol Margaret Davison & Marie Mulvey-Roberts (eds.), *Global Frankenstein*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2018. 301-317.
- Braidotti, Rosi. *The Posthuman*. Londres: Polity, 2013.
- Cahan, David. Looking at Nineteenth Century Science: An Introduction. David Cahan (ed.), *From Natural Philosophy to the Sciences: Writing the History of Nineteenth-Century Science*. Chicago: University of Chicago Press, 2003. 3-15.
- Copeland, Edward. *Women Writing about Money: Women's Fiction in England 1790-1820*. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 1995.
- Ferrando, Francesca. *Philosophical Posthumanism*. Londres: Bloomsbury, 2019.
- Friedman, Lester D. & Allison B. Kavey. *Monstrous Progeny: A History of the Frankenstein Narratives*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2016.
- Gernsback, Hugo. A New Sort of Magazine. *Amazing Stories* 1 (abril 1926): 3.
- Goss, Theodora & John Paul Riquelme. From Superhuman to Posthuman: The Gothic Technological Imaginary in Mary Shelley's *Frankenstein* and Octavia Butler's *Xenogenesis*. *MFS: Modern Fiction Studies* 53.3 (otoño 2007): 434-459.
- Guerrini, Anita. Animal Experiments and Antivivisection Debates in the 1820s. Christa Knellwolf & Jane Goodall (eds.), *Frankenstein's Science: Experimentation and Discovery in Romantic Culture, 1780-1830*. Londres: Ashgate, 2008. 71-85.
- Haraway, Donna. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century (1985). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. Londres: Free Association Books, 1991. 149-182.
- Hassan, Ihab. Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture? *Georgia Review* 31.4 (invierno 1977): 830-850.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Heise-von der Lippe, Anya. Introduction: Post/Human/Gothic. Anya Heise-von der Lippe (ed.), *Posthuman Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2017. 1-17.
- Huxley, Julian. Transhumanism. *New Bottles for New Wine*. Londres: Chatto & Windus, 1957. 13-17.
- Johnson, Jeffrey Allan. Dr. Frankenstein, I Presume? Revising the Popular Image of Frankenstein. *Literature and Medicine* 36.2 (otoño 2018): 287-311.
- Karmakar, Manali & Avishek Parui. Victor's Progeny: Premonition of a Bioengineered Age. *Literature and Medicine* 36.2 (otoño 2018): 337-355.
- Levine, George L. & U C. Knoepfelmacher (eds.). *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. Berkeley: University of California Press, 1982.

- McQueen, Sean. Biocapitalism and Schizophrenia: Rethinking the Frankenstein Barrier. *Science Fiction Studies* 41.1 (marzo 2014): 120-135.
- Mousley, Andy. The Posthuman. Andrew Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 159-172.
- Outka, Paul. Posthuman/Postnatural: Ecocriticism and the Sublime in Mary Shelley's *Frankenstein*. Stephanie LeMenager, Stephanie, Teresa Shewry & Ken Hiltner (eds.), *Environmental Criticism for the Twenty-First Century*. Londres y Nueva York: Routledge, 2011. 31-48.
- Prucher, Jeff. Posthuman. *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 154.
- _____. Posthumanism. *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2009. 155.
- Shelley, Mary. Introduction (1831). *Frankenstein*. Ed. M.K. Joseph. Oxford: Oxford University Press, 2008. 5-11.
- _____. *Frankenstein* (1831). Ed. M.K. Joseph. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Smith, Andrew. Scientific Context. Andrew Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 69-83.
- Stableford, Brian. *Frankenstein* and the Origins of Science Fiction. David Seed (ed.), *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and Its Precursors*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1995. 46-57.
- Sutherland, John. How Does Victor Make his Monsters? *Is Heathcliff a Murderer?: Great Puzzles in Nineteenth-Century Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1996. 24-34.
- Whewell, William. *On the Connexion of the Physical Sciences*. By Mrs. Somerville. *Quarterly Review* LI.CI (marzo 1834): 54-68.
- Yaszek, Lisa & Jason W. Ellis. Science Fiction. Bruce Clarke & Manuela Rossini (eds.), *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 2017. 71-83.

Nuestros niños alienígenas: los temores adultos y la negativa representación de los niños en la novela de John Wyndham *The Midwich Cuckoos*

Imágenes de la infancia en la segunda mitad del s. XX: del monstruo a la víctima

Desde la década de 1950 muchas novelas y películas han representado de manera sesgada a los niños como monstruos morales y físicos (ver Martín 2002). Estas imágenes perturbadoras son aún más cuestionables que las generadas por la representación discriminatoria de las mujeres y de las minorías (sexuales, étnicas, etc.). Mientras que los adultos pueden denunciar y rechazar las representaciones negativas, los niños están totalmente indefensos, lo que plantea la cuestión de si su indefensión es, precisamente, la razón por la cual son tan a menudo retratados como criaturas horribles y temibles. En la novela de ciencia ficción *The Midwich Cuckoos/Los cucos de Midwich* (1957) del escritor inglés John Wyndham (1903-1969), los niños están representados como una maligna especie invasora alienígena; o, tal vez, al revés: los hostiles alienígenas colonizadores se representan con aspecto de niño. La edición de bolsillo de Penguin Classics de esta inquietante novela, edición publicada en 2002, celebra paradójicamente la canonización de este clásico popular en un momento cuando su contenido pedófilo parece estar en total contradicción con la visión contemporánea de los niños, de raíz neo-Victoriana, como víctimas inocentes desprotegidas ante el maltrato físico y psicológico, que se revela, además, abundante a lo largo de la historia. Claramente, estos puntos de vista aparentemente opuestos sobre la infancia—lo monstruoso y lo angelical—son, en el fondo, imágenes especulares gemelas; los niños reales se sitúan en algún punto entre ambas según la naturaleza de cada pequeño y pequeña.

Las dos guerras mundiales contribuyeron en gran medida a la creación de nuevos conceptos relativos a la juventud y la infancia en occidente. Millones de hombres jóvenes fueron masacrados innecesariamente en las trincheras para complacer a un inepto establecimiento militar internacional a cargo de sus mayores; este holocausto generacional abrió una importante brecha social después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Los apodados ‘felices años 20’ fueron una década testigo de los inicios de la cultura juvenil, con sus muchachas *flappers* de pelo y faldas cortos y su charleston frenético, mientras que los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) vieron consolidarse la juventud, con la nueva figura del *teenager*, como uno de los principales valores de la cultura occidental. Los niños nacidos en la década de 1950 (los *baby-boomers*), asediados por un clima de Guerra Fría (1945-1989) en el que la amenaza constante de la aniquilación nuclear redujo drásticamente su fe en el futuro, abrazaron la nueva idea de la gratificación instantánea proporcionada por la nueva ética consumista del capitalismo tardío. De repente, los adultos británicos y estadounidenses se dieron cuenta de que la patria potestad ya no se respetaba y de que la vida hogareña era una constante lucha por la autoridad y la obediencia, de la cual se nutría además el miedo a la creciente delincuencia juvenil. Por ello, en la década de 1950 empezaron a

aparecer en novelas y películas representaciones de niños y adolescentes vistos como peligrosos extraños, subgénero de ficción al que pertenece *The Midwich Cuckoos*.

La ficción que se centra en los niños malvados intenta responder esencialmente dos preguntas: la primera, ¿qué factores pueden transformar a niños nacidos inocentes en malignos monstruos?; la segunda, ¿qué pueden hacer los padres cuando se enfrentan a la evidencia de que sus hijos están haciendo el mal? Dos novelas publicadas a ambos lados del Atlántico en 1954, el clásico de la literatura inglesa escrito por William Golding *The Lord of the Flies/El señor de las moscas* y la popular novela del americano William March *The Bad Seed/La mala semilla* (nominada al prestigioso National Book Award, llevada al teatro por Maxwell Anderson en 1955 y al cine por Mervyn LeRoy en 1956), dan respuestas diferentes y complementarias. Golding deja a sus niños solos en una isla desierta tras un naufragio y el resultado, como es bien sabido, es el sadismo y el caos, situación con la que el autor inglés quiere probar que los hombres—ya que Golding se fija específicamente en un grupo de niños—se inclinan naturalmente hacia el mal. March retrata, en cambio, a Rhoda, una típica niña americana de clase media que, para consternación de su respetable madre, parece haber cometido diversos asesinatos sin que muestre compunción alguna. La novela de March explora el hecho bien documentado de que los psicópatas adultos comienzan sus actividades en la infancia y no tienen por qué ser hijos de familias disfuncionales (Ramsland 2000). Su tesis principal, en todo caso, es que la inclinación al mal se hereda: la ‘mala semilla’ del título se refiere a la herencia genética que Rhoda recibe de su abuela materna Bessie, una asesina múltiple ejecutada durante la infancia de la madre, Christine; esta, en seguida adoptada, ignora la identidad y delitos de su progenitora hasta que debe enfrentarse al hecho de que, pese a ser buena madre, no puede dominar la naturaleza indómita de su monstruoso retoño. Como ella, otros padres y madres también quedan exonerados de toda culpa en los otros dos clásicos principales de la infancia corrupta o malvada de la década de 1950: *Lolita* de Vladimir Nabokov (1955; películas 1962, 1997) y la propia *The Midwich Cuckoos* de Wyndham.

Midwich se convirtió en la película *Village of the Damned/El pueblo de los malditos*, de Wolf Rilla, en 1960, año en que el afamado director teatral Peter Brook adaptó *The Lord of the Flies*. La película de Stanley Kubrick *Lolita* apareció en 1962, un año después de la mejor adaptación cinematográfica de la obra maestra de Henry James, la novela corta *The Turn of the Screw/Otra vuelta de tuerca* (1898), la película de Jack Clayton *The Innocents/Suspense*. De hecho, el ambiguo relato gótico de James fue el gran predecesor de estos textos en torno a la infancia monstruosa al plantear la duda de si los niños que cuida la anónima institutriz y narradora son malvados o víctimas de la reprimida imaginación de esta mujer, que cree ver fantasmas. A mediados de los años 60, la imagen del niño poderoso y peligroso se encarnó en personajes tan insólitos como el bebé satánico de la aterradora novela de Ira Levin *Rosemary's Baby/La semilla del diablo* (1967), popularizada por la atmosférica película de Roman Polanski (1968), y la deslumbrante Alia de *Dune*, novela de Frank Herbert (1965; película de 1984 de David Lynch y de 2021 de Denise Villeneuve), una maga de seis años de edad, dueña de una sobrehumana sabiduría gracias a un ritual místico prohibido, ejecutado por su madre Lady Jessica en el momento de su concepción.

Los niños mutantes, sabios y poderosos como Alia resurgen en la década de 1980, pero la década de 1970 se vio infestada por una plaga de niños asesinos de todas las edades, incluyendo incluso bebés recién nacidos como el de la película semi-camp *It's*

Alive! ¡Estoy vivo! (Larry Cohen, 1974) e incluso fetos letales como en la mucho más espantosa *The Brood/Cromosoma 2* (David Cronenberg, 1979). Los adultos de los 70 también ‘disfrutaron’ de imágenes sobrecogedoras de la infancia en *The Other/El otro* (Robert Mulligan, 1972) a partir de la novela de Tom Tryon sobre un gemelo malvado que amenaza a su buen hermano; *The Omen/La profecía* (Richard Donner, 1976) en la que el pequeño Damien de seis años resulta ser el Anticristo, y origen de una larga saga; la película *Eraserhead* de David Lynch (1977) acerca de un siniestro bebé con graves malformaciones, o *The Boys from Brazil/Los niños de Brasil* (Franklin J. Schaffner, 1978), basada en otra novela de Ira Levin en la que el Dr. Mengele clona un lote de pequeños Hitlers a partir del ADN del difunto Führer. La novela popular americana hizo otras importantes contribuciones a la galería de pequeños monstruos con la conmovedora vampira Claudia, atrapada para siempre en su pequeño cuerpo infantil en la novela de culto de Anne Rice *Interview with the Vampire/Entrevista con el vampiro* (1976; película de Neil Jordan, 1993) y, por supuesto, con Regan, la niña pre-pubescente poseída por el diablo en el *best-seller* gótico de William Peter Blatty *The Exorcist/El exorcista* (1971, filmada en 1973 por William Friedkin). Sin olvidar, naturalmente, en territorio español la angustiada película de Narciso ‘Chicho’ Ibáñez Serrador *¿Quién puede matar a un niño?* (1972), en la que la isla imaginaria de Almanzora se quedaba sin adultos, exterminados todos ellos por los niños bajo el influjo de algún tipo de locura colectiva.

«El afán con el que películas como *La profecía* hacen que el público desee la destrucción de un niño», S.S. Praver escribió, «tiene algo profundamente sospechoso— ¿podría quizás haber un vínculo entre la forma en que nuestros instintos más crueles están aquí dirigidos contra un niño, y el uso alarmante de ‘actores’ infantiles en pornografía?» (1980: 71). En la década de 1980, como señala David Skal, el uso frecuente de tramas relativas al maltrato infantil y al asesinato de niños corrió «paralelo a una histeria desatada en los tribunales y los medios de comunicación sobre el abuso sexual y el incesto» (1993: 361), transformada ya en la década de 1990 en la persecución frenética de la pedofilia, la pederastia y de la pornografía infantil, especialmente abundantes en internet. Skal atribuye, de modo tentativo, lo que él llama despectivamente ‘histeria’ al resentimiento de los *baby-boomers* nacidos en los 50, proyectado «contra sus propios hijos, por no hablar de sus propios padres» (362). Skal atribuye esta situación a las dificultades relacionadas con el nuevo estilo de criar a los hijos, mucho más exigente que en el pasado y minado por «el sentido de culpa debido al uso de guarderías, la inevitable falta de tiempo de ‘calidad’ en familias en que ambos progenitores trabajan, y la tendencia a ver a los niños como una especie de privilegio de clase media en lugar de una responsabilidad financiera» (362).

Desde 1977, cuando Stephen King dio una respuesta literal en *The Shining/El resplandor* (película de Stanley Kubrick, 1980) a la pregunta de qué podría poseer a un padre para que maltrate a sus propia esposa e hijos, novelas y películas han estado explorando el tema espinoso del abuso físico y psicológico. Esta exploración, como he argumentado en relación con la obra de King (Martín 2001), es problemática no tan solo porque revela las profundas ambigüedades de nuestro cuestionable comportamiento hacia los niños, sino también porque a fin de condenar a aquellos adultos que cometen delitos contra los niños King y otros autores muestran escenas cuya violencia, como sugería Praver, raya lo pornográfico.

King, autor del relato sobre un pueblo dirigido por un grupo de peligrosos niños que inspiró la popular serie de películas *Children of the Corn/Los chicos del maíz* (1984-

2001), tiende más bien a retratar a los niños como víctimas sacrificadas a los horrores perpetrados por los adultos. Siempre que los niños de King resultan ser monstruos—las niñas de *Carrie* (1973; película 1976 y 2013) y *Firestarter/Ojos de fuego* (1980; película 1984) o el niño de *Pet Sematary/Cementerio viviente* (1988; película 1989 y 2019)—su sufrimiento invita a la compasión más que al horror. Este rasgo los distingue de otros niños monstruosos de raíz más tradicional pese a su originalidad, como por ejemplo el agresivo chico-chica de *The Wasp Factory/La fábrica de avispas* (novela de Iain Banks, 1984), el bebé letal de *The Businessman: A Tale of Terror/El ejecutivo* de Thomas Disch (novela, 1984) o el joven hooligan Ben en *The Fifth Child/El quinto hijo* (Doris Lessing, novela, 1988). La admirada novela de ciencia ficción de Orson Scott Card *Ender's Game/El juego de Ender* (1985, película de Gavin Hood, 2013), en la que un niño es manipulado por las autoridades militares para que extermine, sin saberlo, una especie alienígena entera; el relato de Brian Aldiss «Super-toys Last All Summer/Los super-juguetes duran todo el verano» (1976; película *A.I.: Inteligencia artificial* 2001, Steven Spielberg) o películas como *D.A.R.Y.L.* (1985)—estas dos últimas obras sobre niños-robots adoptados por familias—pertenecen ya a un panorama en pleno cambio. En estas historias los niños monstruosos son víctimas inocentes de sistemas de poder siniestros, estrategia que es en el fondo un nuevo intento de excusar su crianza defectuosa pero que al menos sirve para negar que los niños sean malvados de nacimiento y para analizar ni que sea someramente cómo destruimos sus vidas en el mundo actual.

El hecho de que el niño monstruoso es más a menudo víctima que victimizador quedó, por lo tanto, ya suficientemente establecido a mediados de la década de 1980. Sin embargo, Marina Warner todavía insistía en 1993 que «el niño nunca ha sido visto como un enemigo tan amenazador como hoy. Nunca antes han estado los niños tan saturados con todo el poder de la monstruosidad proyectado para excitar la repulsión. E incluso el terror» (43). Irónicamente, los niños excéntricos de la Familia Addams (películas 1991, 1993, 1998; *reboot* de 2019) parecían ser el único ejemplo de infancia bien ajustada en un panorama dominado en los años 90 por la idea de que el habitual exceso de trabajo lleva a los atribulados padres a ignorarlo todo sobre sus hijos—ya sean pobres inocentes acosado por los fantasmas, como sucede en *The Sixth Sense/El sexto sentido* (M. Night Shyamalan, 1999), o pequeños demonios empeñados en matar a sus indefensos hermanos menores, como en *The Good Son/El buen hijo* (Joseph Ruben, 1993). El inmenso éxito de la primera y el fracaso tanto de la segunda como de la nueva versión de *The Village of the Damned* (John Carpenter, 1995), sugiere que a mediados de los 90 el niño victimizado, aunque fuera monstruoso físicamente, era ya una imagen mayoritaria en relación al niño malvado. Esto también es evidente en la película de Guillermo del Toro *El espinazo del Diablo* (2001), que fusiona el huérfano de Dickens con el niño monstruoso para subrayar la idea hoy muy extendida de que el abuso sufrido en la infancia crea abusadores adultos. Y así se reproduce el círculo vicioso en que estamos atrapados aún hoy, pese a los muchos esfuerzos para erradicar la violencia doméstica contra los pequeños de la casa.

***The Midwich Cuckoos*: el problema de la responsabilidad sobre el niño aberrante**

Muchos reseñadores se quejaron con justicia de que *The Village of the Damned* de Carpenter falla porque su versión se limita a copiar la película de Wolf Rilla de 1960 sin

tener en cuenta los cambios producidos por el paso del tiempo, en especial, los relativos a nuestra visión de la infancia. Es revelador el hecho de que Carpenter, King y la mayoría de los narradores interesados en el tema del niño monstruoso en los 90 pertenecen a la generación del *baby-boom* que inspiró los primeros retratos de la infancia maligna en los 50. Mientras que para ellos el principal problema, como señala Skal, es su sentido de la culpabilidad por su incapacidad para hacer frente a todas las exigencias de la paternidad y maternidad modernas, para la generación de Golding, March, Wyndham o Nabokov el tema principal era, más bien, la extrañeza ante la nueva y masiva generación nacida de la bonanza económica de los 50 y 60 en el mundo anglófono. Al ignorar la distancia entre la película de Rilla y la suya propia, Carpenter silencia el desconcierto que su propia generación generó y al ponerse del lado de Rilla y de Wyndham, el director renueva la brecha generacional, demonizando a los niños de los 90 tal como su propia generación fue demonizada en el pasado. El problema, por supuesto, es que esta ya no es una estrategia aceptable, si alguna vez lo fue.

La confusión sobre la naturaleza individualista y rebelde de los niños de la posguerra es quizás más evidente en una diferencia crucial entre la novela de Wyndham y la adaptación de Rilla, con guión del aclamado Stirling Silliphant. Cerca del final de la novela los Niños (con mayúscula), como el pueblo de Midwich denomina al colectivo, convencen al coronel Bernard Westcott, uno de los personajes principales, para que negocie en su nombre alguna salida que permita su supervivencia al darse cuenta de que están a punto de ser aniquilados. Los Niños maduran con gran celeridad psicológica y física; a la edad de nueve años combinan un físico ya adolescente con su característica personalidad adulta, carente de emociones. Westcott se siente profundamente confundido porque, «estaba oyendo a un adulto, pero viendo una chica de dieciséis años de edad, sabiendo que, de hecho, era solo una niña de nueve años quien hablaba» (169). Los adaptadores cayeron presa de esa misma confusión, y tal vez por ello se limitaron a representar a los Niños con aspecto de tener nueve años (pese a tener cuatro según la trama de la película) y evitando su caracterización como adolescentes. Esto es un error ya que la novela de Wyndham participa de las tensiones en torno a la definición de la adolescencia en los años 50. La palabra 'adolescencia' era entonces aún de uso relativamente reciente, habiendo sido introducida por el psicólogo americano G. Stanley Hall en su volumen epónimo de 1904. La palabra *teenager* usada en los Estados Unidos a partir de 1945 y exportada a Gran Bretaña tanto por los soldados americanos como por los tratados pedagógicos, le dio visibilidad a la lucha entre generaciones por el derecho a definir la adolescencia. La novela de Wyndham revela simbólicamente a través de los niños alienígenas las dudas de la sociedad inglesa de mitad del s. XX sobre si los adolescentes son niños o adultos, y sobre qué grado de autonomía debía concedérsele a los discolos *teenagers*.

Las pelucas rubias platino de los niños de Rilla y su aspecto uniforme, que connota la aplicación de la eugenesia, han confundido a algunos comentaristas, llevándolos a ofrecer una lectura de los niños de Wyndham como Nazis renacidos, listos para una invasión sutil de Gran Bretaña. Otros críticos, como David Skal, han interpretado esta novela como una premonición de la pavorosa posibilidad de que «la ciencia masculinista futura pueda dominar las funciones reproductivas de las mujeres» (1993: 289); Skal también comenta que la novela de Wyndham encaja con los horrores desatados por la talidomida, la droga diseñada por el laboratorio alemán Chemie Grünenthal para minimizar las molestias del embarazo y que provocó el nacimiento de miles de bebés

con graves malformaciones en toda Europa a partir de su comercialización en 1957, el mismo año en que se publicó *Midwich*. Es, en todo caso, imposible que Wyndham la tuviera en cuenta ya que los efectos de la talidomida se manifestaron a gran escala sobre todo en los primeros años 60. Otros temores más cercanos hicieron mella en la imaginación del autor inglés. Como Andy Sawyer señala en referencia a la película, se pueden discernir con claridad «una serie de angustias inquietantes para el público británico (...): el miedo a la Guerra Fría, a la invasión insidiosa, al totalitarismo (los niños no tienen individualidad) y a una nueva generación que no puede compartir los valores de la vieja» (1999: 86). Sawyer incluso subestima los temores expresados por Wyndham, ya que esta especie invasora de niños alienígenas, nacidos a partir de misteriosos embarazos impuestos a sus madres, vienen para destruir y remplazar las viejas generaciones de todo el mundo.

Midwich, explica el narrador Richard Gayford, «era, casi con notoriedad, un lugar donde las cosas no sucedían» (5). Los habitantes de este apacible rincón inglés caen misteriosamente dormidos durante todo un día, más tarde bautizado como el Día Perdido, en el que todas las mujeres mayores de diecisiete incluyendo las vírgenes quedan embarazadas. Lógicamente, Wyndham sabía perfectamente que las niñas pueden ser fértiles mucho más jóvenes, pero no se atrevió a mostrar pequeñas embarazadas en su novela. Una instalación experimental dirigida por la inteligencia militar, toda una rareza en medio de este idílico paisaje pastoral, es acusada de inmediato de haber causado el incidente, pero las sospechas pronto se centran en un enigmático objeto blanco hemisférico que aterriza junto a la iglesia local solo para desaparecer poco después de ser fotografiado. Wyndham no ofrece ninguna explicación definitiva sobre el origen de los Niños; no obstante, la gran mayoría de lectores los considera extraterrestres, tal como yo misma hago aquí.

Los matices cómicos de la primera parte de la novela, con capítulos titulados «Todo en calma en Midwich», «Operación Midwich» o «¡Bien jugado, Midwich!», deberían quizás atribuirse al deseo del autor de aligerar los terribles sucesos de las etapas iniciales de la historia: la violación masiva de 70 mujeres inconscientes, el miedo que su embarazo anormal provoca y la feroz resistencia de los fetos a ser abortados (expresada gracias a la manipulación mental). Marianne Kincaid Speller opina que el autor trata con valentía los sentimientos de las mujeres, manteniendo que «Wyndham hace un notable esfuerzo imaginativo» (1998), aunque una escritora tal vez habría enfocado el espinoso tema como una historia de terror más que de ciencia ficción. En la novela Angela Zellaby, quien resulta estar embarazada de la manera habitual, desempeña el papel de portavoz de sus compañeras aldeanas ante el lector. En un momento dado ella le confiesa a su marido, el personaje principal, que lo peor es «saber que hay algo que crece allí—sin estar segura de cómo, o qué... Es tan humillante, Gordon. Me hace sentir como un animal» (58, elipsis original). Sin embargo, Wyndham no insiste mucho en este punto, haciendo que Gordon Zellaby muestre simpatía por las embarazadas pero sin estar excesivamente preocupado. Paradójicamente, las mujeres llevan todo el asunto mucho mejor que los hombres ‘cornudos’, que se conforman con la peculiar circunstancia solo porque saben que, ya que todo el pueblo se ve afectado, ninguno de sus pares masculinos va a reírse de ellos.

Wyndham muy claramente quiere poner el acento en la segunda parte del libro, que trata de los esfuerzos de los Niños por sobrevivir entre los aldeanos hostiles, una vez estos comprenden que los recién llegados tienen por objeto la sustitución de la

especie humana en la Tierra. La primera parte de la novela, que cubre el embarazo y los dos primeros años de vida de los pequeños alienígenas, es interesante sobre todo en cuanto al empeño que el pueblo pone en protegerse y en proteger a los Niños de las miradas indiscretas de los curiosos y de los medios de comunicación, por temor a los chismes y a la exposición pública, como si fueran personajes de una novela de Jane Austen. Esta actitud, tratada por Wyndham con fina ironía, es la manifestación más clara de lo autoconsciente que es esta novela en cuanto a su identidad inglesa. Mientras prepara con toda parsimonia una ensalada, el escritor Gordon Zellaby analiza para sus invitados el impacto de las ficciones de H.G. Wells en ambos lados del Atlántico, y concluye que mientras que en América nadie dudaría del anuncio de una invasión en la vista de su tradición en torno a la ciencia ficción, «aquí, uno siente, la noticia de tal invasión sería recibida por lo menos en algunos sectores con un toque de escepticismo inicial» (161). Este escepticismo es lo que da la novela su característico tono socarrón, al menos en la primera parte.

Sin duda alguna Wyndham era un neo-Darwinista y un fiel seguidor de la ficción distópica de Wells. «A nivel cósmico», Alexandra Aldridge observa, «el biólogo neo-Darwinista en Wells teme que los procesos evolutivos llevarán (...) a condiciones adversas en el futuro. Su imaginación está consternada por las vidas desperdiciadas de las masas y la probabilidad de que la humanidad en su conjunto solo puede decaer» (1978: 32). Wyndham, a su vez, está consternado por la idea de que, como sucede en las novelas de Wells, otra especie pueda apartar con éxito a la humanidad de la carrera evolutiva, un punto que ya había tratado en su novela más conocida *The Day of the Triffids/El día de los trífidos* (1951). En ella una especie vegetal monstruosa se aprovecha de la ceguera humana universal, causada por un meteorito, y reemplaza a la humanidad en la cúspide de la pirámide en que se organiza la vida animal. Lo más sorprendente de *The Midwich Cuckoos* es que la amenaza neo-Darwinista no la plantean monstruos abyectos como los trífidos sino hermosos niños que, por muy alienígenas que sean, tienen aspecto humano, o casi.

El gran atractivo de los Niños no es ni extraordinario ni excepcional si tenemos en cuenta que, como Sabine Büssing señala, «la inmensa mayoría de los niños en la ficción de terror no son tan solo graciosos, sino que están dotados de una maravillosa belleza» (1987: 4) al igual que la otra categoría principal del monstruo patriarcal: la mujer fatal. Los pequeños de Midwich, hay que señalar, no son híbridos semi-humanos nacidos de sus madres humanas y uno o varios padres alienígenas; nacen, de hecho, de óvulos ya fertilizados, implantados en sus madres, lo que significa que estas son utilizadas como simples incubadoras vivientes o vientres de alquiler. Una vez llegado a término el embarazo, nacen 31 niños y 30 niñas, todos ellos dotados de extraordinarias ojos dorados y brillante piel plateada; su pelo, por cierto, tiene un tono rubio oscuro, no el rubio platino de las películas. En lenguaje clínico, los Niños son psicópatas, en el sentido de que no pueden desarrollar sentimientos de ningún tipo hacia otras personas. Pueden forzar mediante manipulación mental a los seres humanos a hacer lo que los Niños ordenen, aunque no pueden leer la mente como en las adaptaciones. Zellaby finalmente demuestra que todos ellos están vinculados telepáticamente y que los niños y las niñas constituyen dos entidades mentales separadas, condición que también se manifiesta en su aspecto físico ya que los miembros de cada sexo son idénticos entre sí.

Zellaby pronto llega a la conclusión de que estos niños son alienígenas inteligentes capaces de metamorfosearse que utilizan la estrategia del cuco para reemplazar a la

especie humana, una deducción que tiene implicaciones importantes. Por un lado, libera a los padres de toda responsabilidad sobre su bienestar, hasta el punto de que incluso la hija de Zellaby abandona a su bebé. Por otro lado, la deducción de Zellaby plantea la cuestión de si es legítimo o no para matarlos como él sugiere, ya que, según sus propias palabras, «ahora, cuando siento, como nunca imaginé sentir, que mi posición en la cumbre de la Creación está amenazada, veo que no me gusta en absoluto» (95). Zellaby también deduce que los invasores alienígenas han elegido esta táctica de quinta columna sabiendo, precisamente, que los seres humanos (al menos los ingleses...) nunca matarían deliberadamente a un niño y menos a un grupo de ellos.

En los últimos capítulos de la novela Wyndham llega a un punto en el que la necesidad de eliminar a los Niños ha quedado establecida con rotundidad entre los aldeanos y en el que al lector se le ha hecho ver que no siendo 'reales' estos niños humanoides pueden y deben ser exterminados. Uno de los Niños, o mejor dicho el niño colectivo, afirma con calma que «ustedes no pueden permitirse no matarnos, porque si lo hacen, todos ustedes estarán acabados» (170), en referencia no solo a los aldeanos sino a todos los seres humanos. A la larga se descubre que ha habido eventos similares y otros Días Perdidos menos exitosos en todo el mundo: en Australia todos los bebés nacieron muertos, en el Polo Norte los aterrorizados esquimales cometieron un infanticidio masivo, en Mongolia tanto las madres como los niños fueron tomados por demonios y asesinados, en Rusia el Gobierno soviético los bombardeó junto a su aldea anfitriona. Los rusos aconsejan al mundo entero que eliminen a los Niños, pero, irónicamente, si aún sobreviven en Midwich es porque la inteligencia militar británica decide protegerlos, pensando que podrían ser genios y, por lo tanto, un arma esencial en el contexto de la Guerra Fría.

Conociendo su importancia estratégica, en Midwich los Niños se juegan su supervivencia en una apuesta audaz a favor del sentido británico del juego limpio. Como la niña dice, ningún Gobierno británico puede encontrar una solución satisfactoria al dilema de si hay que matarlos o protegerlos, sin arriesgar su permanencia en el poder: la solución conservadora o *Tory* (el genocidio) es impensable para la civilización inglesa, mientras que el partido socialista o Laborista, como ella aduce, «defenderá nuestros derechos como minoría amenazada, y más aún como niños» (171). La niña resume la situación con exactitud cuando subraya que «todos somos, ya ven ustedes, juguetes de la fuerza vital. A ustedes les dio la fuerza de los números, pero no la física. A nosotros nos hizo fuertes mentalmente, pero físicamente débiles: ahora nos enfrenta, a saber ver qué va a pasar» (173). Por su parte, el Coronel Westcott ve el conflicto en función de un dilema ético: Gran Bretaña debe protegerse de los Niños, pero sus valores determinan que es inaceptable matar a menores desprotegidos. Zellaby encuentra al fin una utilitaria solución moral y decide matar a los Niños al coste ético más bajo posible, es decir, sacrificando tan solo su propia vida y no la civilización inglesa entera.

En *The Bad Seed*, Christine, la madre desesperada de la pequeña psicópata Rhoda, la seda usando pastillas con intención de matarla antes de suicidarse de un tiro. La niña, sin embargo, sobrevive al intento de asesinato mientras que en la adaptación se decidió que un providencial pararrayos cayera sobre ella, quitándole la vida. *The Midwich Cuckoos* va aún más allá, al hacer que Zellaby ejecute el asesinato en masa los 61 niños inmolándose junto con ellos en una explosión suicida. Marianne Kincaid Speller señala que el Gobierno británico no hace finalmente nada para ayudar a Midwich resolver su problema:

Estamos una vez más de nuevo en territorio típico de Wyndham, con los individuos teniendo que asumir la responsabilidad sobre su propio futuro, en lugar de esperar a que el Gobierno haga algo al respecto, lo que es en sí mismo una actitud problemática; uno solo tiene que pensar en los grupos super-vivencialistas americanos, y en los denominados ‘hombres de la montaña’ para darse cuenta de que esta situación puede fácilmente quedar fuera de control. Uno se pregunta qué habría hecho Wyndham ante las turbulencias pre-milenialistas que ahora estamos presenciando. (1998)

O ante el acto infame de Timothy McVeigh en desafío del Gobierno de Estados Unidos, el atentado con bomba de Oklahoma City cometido en 1995. La versión de Carpenter fue estrenada menos de un mes antes del ataque de McVeigh contra un edificio federal que también albergaba una guardería. Muchos niños murieron y la imagen de un bombero llevando un bebé muerto en sus brazos se hizo mundialmente (y trágicamente) viral. El terrorista McVeigh y el héroe sacrificial Zellaby pueden verse incluso como las dos caras de la misma moneda, circunstancia que podría explicar además, ni que sea solo en parte, el fracaso de la trasnochada película de Carpenter.

El problema principal de la novela de Wyndham es que a pesar de que la paranoica trama neo-Darwinista encaja con profundos temores humanos se le pide al mismo tiempo a los lectores que deseen activamente la muerte de un grupo de niños. Los Niños están por completo deshumanizados y se comportan de un modo cruel y extraño pero, aun así, son niños. Una cosa es utilizar un monstruo extraterrestre como los de Wells en *The War of the Worlds/La guerra de los mundos* (1898), o los de Roland Emerich en *Independence Day* (1996), por nombrar invasores más modernos, como chivos expiatorios para gestionar nuestro miedo a que el universo pueda contener sorpresas desagradables y contrarias al bienestar de la especie humana. Otra muy distinta es presentar una especie alienígena hostil encarnada en cuerpos con forma de niños humanos ya que el infanticidio masivo es del todo contrario a nuestra programación genética, moral y social. Cabe preguntarse por qué la imaginación de Wyndham llegó a generar esta trama.

Bill Osgerby explica que

en las décadas que siguieron a 1945 una serie de factores se combinaron para poner de relieve la ‘visibilidad’ social de la juventud, dándoles a los jóvenes británicos definición como entidad cultural propia como nunca antes y convenciendo a muchos comentaristas contemporáneos de que la juventud de la posguerra era palpablemente diferente de las anteriores generaciones juveniles. (1998: 17)

Los años 50 y 60 del siglo XX fueron, como he señalado, la edad del *baby-boom*, y no hay duda de que en cierto sentido, esto es lo que refleja el embarazo masivo de Midwich. Osgerby añade que en estas dos décadas «siempre se asoció una sensación de incertidumbre y aprensión a los patrones de consumo de los jóvenes al entenderse la cultura juvenil como el nadir de los cambios culturales de la posguerra, una presencia maligna que acechaba desde las sombras a la ‘sociedad de la abundancia’» (1998: 33). Los Niños de Midwich reflejan, así pues, este temor a que esta masiva generación del *baby-boom* pronto desplace el viejo, tranquilo mundo de los muchos rincones apacibles de Inglaterra, acabando con los vestigios de la autoridad adulta. Esta es la razón por la cual la escena más aterradora de la novela, obviada en las películas, muestra a los Niños literalmente destrozando la mente de un jefe de Policía jubilado, que ingenuamente trata

de controlarlos en nombre de su antigüedad en el cargo. Sus últimas palabras son las palabras finales de un autoritarismo agonizante que los Niños rechazan de plano:

«¡Maldito canalla! ¡Pequeño pedante insufrible! ¿Cómo te atreves a hablarme así? ¿Entiendes que represento a la Policía local de este país? Si no, es hora de que aprendas, y me aseguraré de que así lo haces, por Dios. ¿Cómo te atreves a hablarle a los mayores así, pequeño cabeza-hueca advenedizo? Así que no hay que ‘molestaros’, que os vais a defender, ¡ya veremos! ¿Dónde te crees que estás? Tienes mucho que aprender, niño (...).» (156)

Los parques Niños, en cambio, saben que quienes deben aprender respeto son los adultos.

Bill Osgerby señala, además, que la nueva cultura juvenil de la década de 1950 fue creación de las clases obreras, cuya juventud tuvo por primera vez en sus manos dinero y tiempo suficiente para el ocio; también, por primera vez, se negó a tener en cuenta el futuro, consecuencia de la reciente guerra devastadora. Los Niños de Wyndham no encajan en el esquema inglés de clase social y son además muy diferentes a los adolescentes ingleses de los 50 en el sentido de que todos llevan ropa muy conservadora de corte escolar (camisa azul de algodón y pantalones grises para los chicos, faldas cortas plisadas de color gris y camisas amarillas para las niñas) y no anhelan nada material. Sí que son, en cambio, consumidores insaciables de conocimiento, que les proporciona el Ministerio de Educación tal como el Ministerio de Bienestar ayudó a los niños ingleses de escasos medios a mejorar su educación tras la Segunda Guerra Mundial.

El Ministerio incluso se convierte en tutor de los Niños cuando estos deciden abandonar sus hogares para vivir en comunidad en la Granja, la antigua instalación militar, para alivio de sus familias de acogida. Zellaby, uno de sus maestros, ofrece una descripción de su relación con ellos que puede sonarles familiar a algunos profesionales involucrados en la educación secundaria: «Los atisbos de comprensión mutua eran curiosamente parciales e impersonales; carecían de toda dimensión de sentimiento y simpatía. Sus vidas reales parecían transcurrir en un mundo propio, como al margen de la corriente principal, como si fueran una tribu amazónica con sus normas y ética completamente distintas» (117). La Casa de los Niños es el lugar que Zellaby finalmente hace saltar por los aires, acción que parece mandar metafóricamente de parte de Wyndham un claro mensaje al Gobierno británico: o controla a los adolescentes revoltosos de los que es responsable gracias a las políticas educativas del estado del bienestar, o si no... la civilización británica será la que estalle. En todo caso, quien sea que envió a los Niños a Midwich finalmente pierde la batalla neo-Darwinista. La novela termina con un pasaje de la nota de suicidio dejada por Zellaby: «Si uno quiere mantenerse vivo en la selva, debe vivir según las reglas de la selva» (190). El héroe sacrificial, que suena aquí como un cruce entre H.G. Wells y Rambo, restaura el equilibrio perdido y Midwich puede al fin dedicarse a criar niños totalmente humanos.

Conclusión: una nueva inocencia más allá de Freud

Las ficciones como *The Midwich Cuckoos* y las otras novelas y películas mencionadas aquí tienen el extraño poder de difundir la paranoia de la que se nutren. Los lectores saben que son fantasía, e incluso pueden producir conjeturas en cuanto a su contenido

morboso, como hago aquí. Aun así, las representaciones sesgadas de cualquier minoría tienden a proyectar una negra sombra sobre la realidad, que es la razón por la cual son tan importantes. Los adultos Victorianos solían imaginar que los niños eran sexualmente inocentes porque su actitud hacia ellos a menudo estaba teñida de un erotismo que no podían asumir; cuando Freud les reveló la sexualidad infantil el trauma fue profundísimo. El siglo XX imaginó malvados niños asesinos porque, seamos sinceros, preferimos pensar que ellos son monstruos antes que vernos como los ineptos padres que tan a menudo somos. Cada vez que un niño comete un delito en la vida real incluyendo el asesinato, como tristemente ocurre aunque sea con muy baja frecuencia, los adultos nos sentimos tan desconcertados como aliviados: son monstruos, después de todo.

La excusa del misterioso embarazo y la intervención del Ministerio de Educación le permiten a Wyndham absolver a las madres de su responsabilidad sobre sus propios niños (los padres juegan un papel aún más dudoso al ser adoptivos) para pasársela al Gobierno como educador y tutor legal. Su 'solución final' es aún más monstruosa que los Niños, pero subraya al mismo tiempo la primordial función social de esta novela: hacernos sentir horrorizados para así controlar los impulsos pedófilos que pudiéramos sentir en la vida real. La novela de Wyndham exagera los temores contra los niños y adolescentes reales de los 50 presentando una representación sesgada y aterradora, consiguiendo al mismo tiempo que nuestra protesta personal ante su exterminio final nos lleve a corregir esos temores. ¿Quién puede matar a un niño?, nos preguntaba Ibáñez Serrador y la respuesta debería ser que aunque Zellaby sí pueda hacerlo en la obra de Wyndham, nosotros no, ya que a diferencia de lo que ocurre en *Midwich*, nuestros niños no son monstruos.

Obras citadas

- Aldridge, Alexandra. *The Scientific World View in Dystopia*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984 (1978).
- Büssing, Sabine. *Aliens in the Home: The Child in Horror Fiction*. Nueva York, Westport (CT) y Londres: Greenwood Press, 1987.
- Martín, Sara. *Monstruos al Final del Milenio*. Madrid: Alberto Santos Editor (Imágica), 2002.
- _____. Nightmares of Childhood: The Child and the Monster in Four Novels by Stephen King. *Atlantis* XXIII.1 (junio 2001): 105-114. <http://www.atlantisjournal.org/old/Papers/v23n1/v23n1-7.pdf>
- Osgerby, Bill. *Youth in Britain since 1945*. Londres: Blackwell, 1998.
- Prawer, S.S. 1980. *Caligari's Children: The Film as Tale of Terror*. Oxford: Oxford University Press, 1980.
- Ramsland, Katherine. The Childhood Psychopath: Bad Seed or Bad Parents? *The Crime Library*. 2000. <http://www.crimelibrary.com/criminology/psychopath/index.html>
- Sawyer, Andy. 'A Stiff Upper Lip and a Trembling Lower One': John Wyndham on Screen. I.Q. Hunter (ed.), *British Science Fiction Cinema*. Londres: Routledge, 1999. 75-87.
- Skal, David. *The Monster Show: A Cultural History of Horror*. Londres: Plexus, 1993.
- Speller, Marianne Kincaid. Skiffy Stuff. 1988. <http://www.liv.ac.uk/~asawyer/mks.html>
- Warner, Marina. Little Angels, Little Devils: Keeping Childhood Innocent. *Managing Monsters: Six Myths of Our Time*. Londres: Vintage, 1994. 33-48.

Entre muchos mundos: en torno a la ciencia ficción

Wyndham, John. *The Midwich Cuckoos* (1957). Harmondsworth: Penguin, 2000.

Pensad en Iain (M.) Banks: *The Wasp Factory* y *Consider Phlebas*, puntos de partida de una singular carrera dual

Pensad en Banks: un autor, dos carreras

La carrera de Iain Banks¹ es única entre los autores escoceses y, de hecho, entre todos los escritores anglófonos ya que alterna (casi anualmente) la publicación de ficción literaria realista con la de ciencia ficción. Tanto su ficción realista como su ciencia ficción, que firma como Iain M. Banks,² merecen notable renombre entre público y crítica. Sus novelas son «un gran éxito, o tal vez dos grandes éxitos» (Morton 1996) en función de cómo se considere su doble carrera. Banks atribuye sus buenas y constantes ventas a «la novedad que media de un libro a otro, al hecho de que siempre voy a cambiar mi tema y el estilo» (en Spurrier 1999). Feliz como ningún otro escritor en Escocia con su éxito, Banks está convencido de que «tal vez es posible combinar la excelencia literaria y las buenas ventas, pese a todo» (en Marshall 1998).

Banks y sus muchos lectores, así pues, disfrutaron sin problemas de la fusión de la ficción realista y de la ciencia ficción en su carrera. El autor nos dice que «simplemente disfruto del hecho de poder salirme con la mía y escribir en dos géneros. Se pueden hacer cosas con los dos tipos de escritura que no se pueden hacer separadamente en uno solo» (en Jones 1999). No obstante, no todos los reseñadores y críticos académicos comparten este optimismo. Thom Nairn, por ejemplo, utiliza la excusa mezquina del espacio limitado para justificar que su análisis de la obra de Banks hasta 1993 cubra solo su ficción realista, excluyendo la ciencia ficción. Nairn añade que incluso el propio Banks se refiere a *The Bridge/El puente* (1986), su tercera novela realista, como su mejor trabajo (1993: 128). Para ser justos, Nairn también elogia la obra de ciencia ficción *Use of Weapons/El uso de las armas* (1990), que encuentra «excepcional». No hace, sin embargo, intento alguno de explicar cómo encaja su calidad en el listado completo de obras escritas por Banks: ¿es esta novela de ciencia ficción excepcional entre las de su género o entre todas? ¿O usa Nairn el adjetivo para indicar que *Use of Weapons* es de alta calidad pese a ser ciencia ficción?

Banks ve su carrera como la intersección de dos géneros literarios con el mismo valor para él. *The Wasp Factory/La fábrica de avispas* (1984, realista con toques surrealistas) y *Consider Phlebas/Pensad en Flebas* (1987, ciencia ficción) son el punto de partida de estas líneas paralelas en su escritura; significativamente, ambas se ocupan

¹ Iain Banks falleció el 9 de junio del 2013 y mantuvo hasta el final de sus días la carrera dual de la que hablo aquí. En total publicó quince novelas como Iain Banks, y otras doce como Iain M. Banks, de las cuales ocho forman parte de la serie sobre la Cultura; publicó además dos libros de relatos.

² La M. es una abreviatura del apellido familiar Menzies (el apellido de soltera de la madre de Banks). En principio Banks no pensó en usarlo para distinguir su ciencia ficción de sus novelas realistas; sencillamente, al ser su uso rechazado por sus primeros editores, Banks decidió utilizarlo posteriormente para apaciguar a su decepcionada familia.

de personajes que esconden e incluso ignoran su verdadera identidad. Banks no encuentra «nada oculto en mi historial que resulte en una conexión obvia» (en Marshall 1998), si bien lo cierto es que la posición de Banks como escritor escocés con una doble carrera literaria es suficiente para justificar su interés por la identidad. A pesar de su reticencia, su trabajo (sobre todo las novelas realistas) se ha visto como parte del renacimiento de la literatura escocesa en inglés en las décadas de 1980 y 1990. Banks, en cambio, parece más involucrado en la guerra por la reivindicación de la ciencia ficción, que, según piensa, podría terminar el día en que una novela de ciencia ficción aparezca por fin en la lista de finalistas al premio literario más prestigioso de Gran Bretaña, el Man Booker Prize (en Branscombe 1995).

Precediendo a Irvine Welsh, autor de *Trainspotting* (1993), Banks ha atraído a un público joven hacia la ficción escocesa, público que no parece estar interesado principalmente en la identidad nacional. Banks, quien siempre ha vivido en Escocia exceptuando la temporada en Londres que llevó a la publicación de *The Wasp Factory*, es un escritor firmemente enraizado en lo relativo a la elección de su morada (en el antiguo reino de Fife, al noreste de Edimburgo). Pese a su firme independentismo, Banks desconfía de ser clasificado como un escritor escocés por miedo a perder su individualidad. Él mismo ha reconocido la influencia directa de *Lanark* (1981) del gran autor escocés Alasdair Gray en *The Bridge/El puente*, pero también ha declarado que sabe muy poco sobre literatura escocesa como para proclamar que es parte de la 'tradición'. Banks se ve más bien como «parte de la tradición *lingüística* inglesa» (en Robertson 1989-90; cursivas originales). Su identidad escocesa ciertamente ganó impulso tras una adolescencia sin interés especial en la misma cuando la conservadora Margaret Thatcher llegó al poder como Primera Ministra en 1979, victoria que alejó a Banks de Gran Bretaña como entidad política y que le hizo abrazar una acérrima postura anti-*tory*, muy común en Escocia (Crume 1999). Con todo, sus inclinaciones políticas son solo parcialmente relevantes para sus intereses literarios, aunque quizás se manifiestan más claramente en las novelas sobre la anarquía socialista que es la Cultura.

Aun así, la ficción realista de Banks trata principalmente de la Escocia contemporánea y puede etiquetarse, correctamente, como parte de la ficción escocesa del reciente renacimiento nacional. Su ciencia ficción, situada en un tiempo remoto y en lugares totalmente ajenos a Escocia, podría incluso servir para cuestionar el sentido mismo de la expresión 'Literatura Escocesa' (o nacional). David Punter ha resuelto netamente el problema con el argumento de que la ficción (de ambos tipos) de Banks es de estilo gótico, dado que se obsesiona, como gran parte de la ficción escocesa de hoy, por el pasado y por la búsqueda de una tradición que bien podría haber sido un simple invento. La 'kryptosfera' de *Feersum Endjinn/El artefakto* (ciencia ficción, 1994) «(que podemos considerar como una base de datos gótica, repleta de fantasmas generados por la información custodiada) está compuesta por el terror del pasado y el miedo al control» (Punter 1999: 107). Estos terrores gemelos colocan toda la ficción de Banks, y no solo la ciencia ficción, en un cruce de caminos entre la necesidad de afrontar el pasado y el presente, e incluso el futuro.

Las novelas realistas de Banks son parábolas sobre el presente de Escocia y sus dificultades para asumir su identidad moderna. Su ciencia ficción, pese a negarse a mirar a Escocia, muestra una preocupación por las fuerzas gigantescas que el tiempo desata y por la relativa falta de importancia del individuo que se deja llevar por ellas. Esta es la respuesta postmoderna a la invención de la novela histórica por parte de Walter Scott,

precisamente en Escocia. Fredric Jameson señala que la ciencia ficción mantiene «una relación de parentesco y a la vez de inversión, de oposición y homología» con la novela histórica (1991: 284). Mientras que la novela histórica corresponde a «la aparición de la historicidad», la ciencia ficción corresponde a «la disminución o el bloqueo de esa misma historicidad», que llega a la parálisis en la posmodernidad (1991: 284). El fracaso de la Historia para llevar a la humanidad (Escocia incluida) a la utopía se contesta con un renovado impulso utópico pero crítico, que florece en la Historia imaginaria de las civilizaciones narrada por la ciencia ficción de Banks.³

La diferencia entre la ciencia ficción y la ficción realista es para Banks una cuestión de técnica narrativa; darle credibilidad a un mundo imaginario y representar de manera plausible la realidad requiere estrategias distintas:

Si llegas a un punto en el que piensas, 'Para que eso suceda, toda la sociedad tiene que ser diferente' eso no es ningún problema en cf. Se retrocede y se modifica la sociedad. Si esto ocurre en una novela realista, no se puede hacer nada. Por ello me siento un poco más cómodo escribiendo cf. Por otra parte, un grado, una fracción, hacen que la escritura realista me sea más gratificante, simplemente porque uno siente que ha logrado más al haber tenido que luchar con la realidad, así como con su imaginación. Siempre he dicho que si me viera obligado a punta de pistola a elegir entre ambos, prefiero escribir ciencia ficción. Lo disfruto mucho más. Pero no me gustaría tener que renunciar a ninguno de los dos géneros. (en Nicholls 1994)

Teniendo en cuenta, pues, que para Banks escribir ciencia ficción o ficción realista implica un grado similar de dificultad, asociada a diferentes problemas técnicos cabe, en consecuencia, pensar que una novela como *The Wasp Factory* no debería ser más o menos accesible para el lector que *Consider Phlebas*.⁴ Sencillamente, cada una requiere diferentes habilidades de escritura y de lectura; habilidades que, como Banks demuestra, puede poseer la misma persona. Ambas novelas son en todo caso retos formidables para el lector: la primera debido a su uso audaz del narrador en primera persona en la narración de una historia muy violenta; la segunda, por la complejidad de su trama y trasfondo fantástico. El mérito principal de Banks radica en estimular a los lectores a consumir novelas cada una de ellas provocadoras en grado similar pero por razones totalmente diferentes. Si todos los lectores están dispuestos o no a asumir el reto ese es ya otro asunto. «Bastantes lectores leen solo los libros realistas», Banks declaró en una entrevista; en contraste, «Muy pocos lectores de mi cf leen solo los libros de cf».⁵ Los

³ El volumen colectivo editado por McCracken-Flesher *Scotland As Science Fiction* (2012) traza un panorama claro aunque incompleto de la importancia que tiene este aspecto del fantástico en la Literatura escocesa.

⁴ El título hace alusión a un personaje en el poema favorito de Banks, *The Waste Land/La tierra baldía* (1922) de T.S. Eliot. El marino fenicio Flebas perece en un naufragio y Eliot usa la degradación que sufren sus restos mortales para sugerirle en tono un poco burlón a gentiles y judíos: «Consider Phlebas, who was once handsome and tall as you» («Pensad en Flebas, quien una vez fue tan apuesto y alto como vosotros»). A Banks le gustaba la expresión 'Pensad en Flebas' y la usó como título; lo mismo que la expresión 'look to windward' ('mirad a barlovento') en el verso anterior al citado, que da título a otra de sus novelas.

⁵ En una presentación ofrecida en el British Council de Barcelona, en 1998 o 1999, en que estuve presente, Banks aclaró que sus libros de sf suponen un tercio de sus ventas totales. Era muy sencillo distinguir entre el público a los lectores que prefieren este aspecto de su obra, al responder estos a la clásica descripción del 'friki' local. Estoy de acuerdo con la apreciación de

lectores de cf tienden a ser mucho más tolerantes. Por otra parte, sospecho que los lectores conservadores no me leen en absoluto: no los veo escogiendo *The Wasp Factory*» (en Ing 1996). Tampoco *Consider Phlebas*. Su ficción apela, por lo tanto, a un lector ideal de mente abierta, dispuesto a dejar de lado tanto el esnobismo de la tertulia literaria como el *fándom* más fanático. Las novelas de Banks no le exigen, sin embargo, a los lectores saber identificar sus rasgos escoceses, ni son conscientes de mostrarlos.

***The Wasp Factory*: cuestionando el género**

The Wasp Factory, la espantosa pero divertida autobiografía confesional del joven Frank Cauldhame, de diecisiete años de edad, fue recibida con una mezcla de insultos, incompreensión y alabanzas. Esta fue la primera novela publicada por Banks, pero la cuarta que había escrito. Las tres anteriores eran novelas de ciencia ficción (*Use of Weapons* de 1974, *Against a Dark Background/Contra la oscuridad* de 1975, y *The Player of Games/El jugador* de 1979) que Banks posteriormente publicó en versiones reescritas radicalmente. «Empecé a escribir *no-ciencia ficción*» Banks explica «porque (...) hay más editores que publican novelas realistas que ciencia ficción, y *The Wasp Factory* fue el resultado» (en Branscombe 1995, cursivas añadidas). El éxito de esta novela y de los dos otras novelas realistas que la siguieron (*Walking on Glass/Pasos sobre cristal* y *The Bridge/El puente*) le permitió a Banks establecerse como escritor profesional; fue solo entonces cuando regresó a la ciencia ficción (y a vivir en Escocia) con *Consider Phlebas*.

The Wasp Factory narra el descubrimiento por parte de Frank de su verdadera identidad: él no es un hombre castrado, como le ha informado su padre, sino una mujer: Frances. «Se suponía que *Wasp* trataba», según Banks «del sexismo y (...) bueno, también tenía que haber puesto la religión a parir, de verdad. Pero la mayoría de la gente sencillamente la consideraron una novela de terror» (en Ricketts 1996). Como narración en primera persona, esta novela es un ejercicio de ventriloquia asombroso. La mayor parte de las energías del autor se emplean en dotar a Frank de una personalidad creíble en el contexto narrativo realista. Esta estrategia les da a las atrocidades que Frank comete—el sacrificio de diversos animales y el asesinato de tres niños pequeños—una inmediatez que puede haber antagonizado a muchos críticos, especialmente a los ingleses, menos acostumbrados al sardónico humor escocés. Estos críticos, Banks argumenta, malinterpretaron su novela al tener prejuicios no solo contra ese retorcido humor sino también contra la ficción de terror, llegando a usar «un lenguaje totalmente inadecuado» y describiendo su novela como «el equivalente literario» de los llamados *video nasties* o películas de terror gráfico (en Metcalfe 1989). Estas reseñas negativas alejaron a muchos lectores, especialmente a muchas mujeres que podrían haber disfrutado con la extraña trama de inversión de género.

Hija remota de *Frankenstein* (1818), esta novela cuestiona los estereotipos relacionados con la identidad de género a través del experimento secreto que Angus Cauldhame, ex-hippie y doctor en bioquímica, ejecuta en el cuerpo y mente de su hija Frances. Los Cauldhames viven en una pequeña isla escocesa que recuerda el lugar donde el doctor Frankenstein fabrica el monstruo femenino que finalmente aborta. Una

Banks, si bien añadiré como lectora apasionada de su cf que sus novelas realistas me parecen muy inferiores—o, mejor dicho, que reflejan la pobreza del realismo (británico) actual en relación con la enorme energía innovadora que se da en la cf y la fantasía anglófonas hoy, dentro y fuera de Escocia.

combinación de hormonas, bromuro y mentiras—a Frank le han dicho que el perro de la familia lo castró cuando tenía tres años—mantienen el cuerpo de Frances en los límites de una androginia, que ‘él’ lee erróneamente como masculinidad rampante a punto de florecer. El trauma que Frank sufre al darse cuenta de que es una mujer fuerza a los lectores a tomar conciencia de nuestra estrechez de miras en relación a la definición de género. Por otro lado, Banks denuncia la dependencia absurda que la humanidad tiene de la ideología patriarcal a través de los patrones de comportamiento masculinos de su protagonista, vacíos en última instancia de significado. Estos patrones llevan a Frank a obsesionarse con ridículos rituales y con su dependencia de la fábrica de avispa, una compleja cámara de tortura donde las avispas que sufren y mueren supuestamente le indican qué sendero tiene que tomar entre los que se bifurcan en su vida.

Presumiblemente, el castigo que Frank sufre y la ironía que socava su defensa férrea del sexismo está diseñado para exaltar a las mujeres. El discurso machista supremacista de Frank, quien odia a las mujeres porque «son débiles y estúpidas y viven a la sombra de los hombres y no son nada en comparación con ellos» (43), debe dar paso a la humillación una vez conoce su verdadera identidad: «Me sentía orgulloso; era un eunuco pero era único, una presencia fiera y noble en mis tierras, un guerrero lisiado, príncipe caído... Ahora veo que lo estúpida que he sido todo el tiempo» (183, elipsis original). Mirando hacia atrás, Frank justifica su violencia como venganza contra aquellos que, a diferencia de él como hombre castrado, podrían continuar la especie. Frank, sin embargo, trata de convencerse a sí misma/o de que el género es irrelevante: «Pero sigo siendo yo, soy la misma persona, con los mismos recuerdos y los mismos hechos, los mismos (pequeños) logros, los mismos (terribles) crímenes a mi nombre» (182).

Aquí, precisamente, radica el punto más controvertido en esta novela. La nueva identidad femenina de Frank le parece degradante; tener relaciones sexuales con un hombre y dar a luz a un niño se convierten en posibilidades de pesadilla para la nueva Frances. La fantasía anti-sexista de Banks tiene, por lo tanto, una lectura de doble filo: es una historia de terror para los hombres y una reivindicación feminista para las mujeres—pero deficiente. La fábula que Banks narra es menos eficaz en su exhortación de las actitudes antisexistas que en su retrato ambiguo de la despreciable ideología machista y como resultado la lección que el sexista Frank aprende lleva, paradójicamente, a su apreciación de su nueva identidad femenina como castigo. La novela termina con Frances sintiendo gran ansiedad mientras espera la reacción de su amado hermano, el loco Eric, ante esta nueva identidad que tanto miedo tiene a asumir. Este final parece ser especialmente realista ya que presenta a una mujer vulnerable, Frances, esperando a que dos hombres validen su identidad; tratándose de hombres tan inestables como Angus y Eric, con el poder para destruir psíquicamente a Frances, Banks parece criticar el poder que el patriarcado tiene sobre Frances, sin que ofrezca, pese a ello, una solución para que la joven deje de depender emocionalmente de su padre y su hermano.

La identidad escocesa no es un tema primordial para Frank, ni al parecer para Banks. A pesar de los comentarios menores pero constantes que Frank hace sobre la vida en Escocia, la ubicación de la novela juega un papel algo borroso, especialmente para los lectores que no tienen experiencia real de la vida en Gran Bretaña. Como es habitual en la ficción escocesa, la voz del narrador en primera persona nos llega distorsionada mediante una prosa inglesa estándar. El intento más claro por parte de Banks de dar su visión particular de la vida en Escocia se encuentra en las cómicas

escenas en que Frank sale de fiesta a varios pubs (74-86), con breves apariciones estelares de una banda punk que canta con acento norteño de Inverness y una chica con fuerte acento de Glasgow. En este mismo episodio un Frank completamente ebrio pronuncia un discurso (o eso cree) en «inglés hablado correctamente» (80), que sus compañeros de borrachera no entienden, sobre el estado de la Unión, concepto que un confundido Frank asocia con los sindicatos (*trade unions*) en lugar de con el Reino Unido. Angus corrige el error de Frank al aclararle que las muchas Union Street de Gran Bretaña celebran la Unión entre Escocia e Inglaterra, «sin duda, con miras a las oportunidades de lucro que esta forma temprana de oferta pública de adquisición ofreció» (81). La Unión queda así vinculada por el anarquista Angus con el ambiente de su época presente, marcado por el liberalismo de Maggie Thatcher y su desastrosa gestión de la economía industrial de Escocia (que desmanteló), del trabajo local y de la política nacionalista.

Entre otros, Thom Nairn han afirmado que el alma escocesa de *The Wasp Factory* se encuentra en su chocante sentido del humor (1993: 127). El supuesto sentido del humor escocés de Banks luce con mayor fuerza en las secciones dedicadas a Frank y su hermano demente Eric, y al asesinato de los tres niños. La función narrativa de Eric es situar, por contraste, la propia locura de Frank a un nivel más tolerable—el irracional Frank parece cuerdo y racional frente al desquiciado Eric. Así pues, a pesar de su propia crueldad, Frank está profundamente afligido porque Eric tiene el mal hábito de quemar y devorar perros. Los problemas mentales de Eric sirven también para hacer hincapié en la idea de que el asesinato en manos de Frank de los niños Paul (su hermanastro), Blyth y Esmeralda (sus primos) no es el resultado de la locura. Las muertes grotescas de estos niños no tienen que tomarse en serio; de hecho, son una broma entre autor y lector. La pasión por el asesinato de Frank, que él define como «tan solo una etapa por la que estaba pasando» (42), lo mantiene ocupado entre las edades de seis y nueve años. La comicidad de estas muertes infantiles depende de la increíble juventud del perpetrador y de las motivaciones y métodos rebuscados de Frank. Blyth es envenenado por una víbora plantada en su pata de palo en venganza por haber quemado los conejos de Eric... con un lanzallamas. Frank mata a Paul persuadiéndolo para que golpee una bomba alemana de 500 kg. varada en la isla desde la Segunda Guerra Mundial; su motivación es que el nacimiento de Paul coincidió con la presunta castración de Frank. Esmeralda muere porque «después de todo, ya había despachado a dos varones y por lo tanto les había hecho a las mujeres un cierto favor estadístico» (87). Atada a una cometa gigante, Esmeralda se adentra volando en un mar del que nunca vuelve.

El uso insistente de este tipo de comedia de humor negro caracteriza *The Wasp Factory* como una fantasía surrealista. Bien podría ser, teniendo en cuenta el trabajo de otros escritores escoceses contemporáneos como Irvine Welsh, que la comedia negra sea el ingrediente esencial en la visión moderna de Escocia, también reflejada en las admiradas novelas de los autores decanos Alasdair Gray o James Kelman. Pero mientras que Welsh trata de la miseria extrema y de la violencia en relación con la plenamente identificable Escocia en descomposición de los peores barrios urbanos, la ficción de Banks se sitúa, al menos en *The Wasp Factory*, en una Escocia de la imaginación surrealista donde padres como Angus hacen tétricos experimentos a expensas de sus hijos y sin miedo a la ley. Una Escocia mucho más cercana, por lo tanto, a *Poor Things/Pobres criaturas* de Alasdair Gray (1993) con su cirujano loco Godwin Baxter y su nueva Eva, Bella Baxter, creada cual novia de Frankenstein. El sentido del humor de

Banks solo flaquea en la descripción de los rituales y ceremonias que Frank lleva a cabo y que, a pesar de su sensacionalismo, son las secciones menos interesantes de la novela. La violencia contra los animales contribuye a la caracterización de Frank como un machista sádico y cruel, si bien el tono inexpresivo de las secciones que narran sus 'sacrificios' suscitan la impaciencia y el disgusto de los lectores en lugar de una profunda reflexión sobre las funciones (negativas) de la religión, como pretendía Banks. Quizás se pueda atribuir esta falla a que Banks se toma la religión mucho más en serio de lo que sugiere el tono surreal de otras partes de esta novela.

The Wasp Factory es, para concluir, al mismo tiempo una obra muy personal y una obra muy representativa de un momento particular de la literatura escocesa. Junto a autores tan dispares como Alasdair Gray e Irvine Welsh, Iain Banks logra involucrar al lector en una visión fantástica y surrealista de Escocia dominada por un sentido del humor muy negro. No hay nunca que confundir este humor autóctono escocés con la ironía inglesa; muy por el contrario, el excelente uso que Banks hace de lo peregrino y lo estrambótico retrata Escocia como una tierra donde la noción española de 'esperpento' no estaría fuera de lugar.

Consider Phlebas: la utopía celebrada desde la objeción

La ciencia ficción de Banks entra dentro del subgénero de la *space opera* u ópera espacial, popularizado en la década de 1930 por las revistas *pulp* americanas, y más adelante recuperado por la saga *Dune* (1965) de Frank Herbert y películas como *Star Wars/La guerra de las galaxias* (1977) de George Lucas. Brian Aldiss define la *space opera* como «Barroco en *wide-screen*—una especie de aventura interplanetaria despreocupada, llena de brillantes paisajes, escenas dramáticas y de una exhilarante asunción de lo improbable» (en Morton 1996), mezcla que describe correctamente lo que Banks ofrece. «La literatura realista», él mismo argumenta, «es como pintar miniaturas gran parte del tiempo y si de repente pasas a la ciencia ficción esta te da la oportunidad de trabajar en un lienzo adecuado. (...) Bien puede haber más arte en la miniatura, pero, ¡por Dios!, hay más diversión en las visiones amplias» (en Daoust 1997).

La principal novedad en la ciencia ficción de Banks es la sustitución de la ideología imperialista dominante de la *space opera* militarista americana por un planteamiento utópico izquierdista, que, podría decirse, constituye su contribución específicamente escocesa a la ciencia ficción, dada la tradición local en este sentido. Los neologismos tecnológicos, la rica descripción de lugares extravagantes y la aventura trágica que encierra el núcleo de *Consider Phlebas* parecen no tener prácticamente nada que ver con Escocia. Sin embargo, la impresión es que Banks está contribuyendo un punto de vista marcadamente escocés al género, basado en la descripción de la utopía como el sueño de unir ocio y cultura, una aspiración sin duda europea.

Consider Phlebas presentó a los lectores de Banks una civilización con la que el autor llevaba soñando más de diez años, bautizada como la Cultura. «Inventé la Cultura», Banks explica «como reacción a la gran cantidad de *cf* distópica de derechas que había leído desde niño» (en Ing 1996). Federación de diversas especies humanoides establecidas aproximadamente «hace 9.000 años» (Banks 1994), la Cultura se basa en la idea de que las personas que viven en naves espaciales que viajan durante generaciones a estrellas distantes dentro de la Vía Láctea jamás obedecerían un poder imperial centralizado—y se pueden leer aquí, si así se desea, alusiones a la actual

situación postcolonial tanto como una defensa velada de los diversos nacionalismos en Europa. Las relaciones de interdependencia mutua en el espacio profundo darían paso paulatinamente a un sistema que Banks define como «socialismo interno, anarquía externa» (1994), acompañado de un alto grado de placer y ocio creativo, una utopía que descansa sobre la base de la ingeniería genética y sobre de la cesión de la gestión y administración de la Cultura a sus inteligencias artificiales (las Mentes), sus ordenadores y sus robots.

Curiosamente, Banks utiliza al amargado personaje principal de *Consider Phlebas*, Bora Horza Gobuchul, para subrayar las deficiencias de la perfecta utopía de la Cultura. Horza es un mercenario a sueldo del enemigo Idirano—una raza monstruosa de fanáticos religiosos—en la guerra declarada contra la Cultura para detener su expansión diplomática (que no de conquista territorial). A pesar de no gustarle su religión e ideología, Horza trabaja para los Idiranos porque «están en el lado de la vida—aburrída, pasada de moda, biológica; maloliente, falible y miope pero, Dios lo sabe, vida *real*» (29, cursivas originales). La Cultura es, en opinión de Horza, demasiado dependiente de las máquinas e inteligencias que la gestionan y corre, por lo tanto, el peligro de quedarse sin alma. El propio Horza es un ser metamórfico: un humanoide alterado genéticamente para ser utilizado como arma en una guerra olvidada de un pasado muy lejano. Tiene glándulas venenosas debajo de uñas y dientes pero su carrera se caracteriza, sobre todo, por su capacidad de cambiar de forma física a voluntad. Horza, en cualquier caso, encubre sus peculiares cualidades porque los humanoides metamórficos son percibidos como «una amenaza a la identidad, un reto para el individualismo, incluso para aquellos cuya forma nunca pensaron copiar» (46). Horza no representa pues a ninguna nación, especie ni grupo étnico; es, más bien, el hombre postmoderno por excelencia en búsqueda de una identidad estable, ya sea en Escocia o en otros lugares del mundo occidental (o de la galaxia).

Las máquinas de la Cultura son el centro del debate en esta novela. El argumento básico es proporcionado por el intento de los Idiranos de robarle a la Cultura una Mente de última generación, que ha escapado de la destrucción de la nave espacial que habita y gestiona. Horza es enviado para recuperar este tesoro, escondido en el Mundo de Schar, a donde también acuden Perosteck Balveda—una formidable agente secreta de la Cultura—y el fanático guerrero Idirano Xoxarle. La Mente, como toda inteligencia artificial, es considerada por la Cultura ciudadana con plenos derechos; se puede decir así que los miles (o millones) de Mentes mantienen una relación simbiótica con los humanoides que han constituido la Cultura. La principal crítica de Horza es que esta supuestamente exitosa simbiosis no es más que esclavitud y que conducirá al exterminio humano en cuanto las Mentes concluyan que no necesitan a quienes sirven para sobrevivir. Reflexionando sobre la vida regalada de los ciudadanos de la Cultura, Horza llega a la conclusión (errónea) de que

la guerra tenía que ser idea de las Mentes; era parte del impulso clínico que les hacía limpiar la galaxia, hacer que se gestionara siguiendo líneas agradables y eficientes, sin desperdicio, injusticia ni sufrimiento. Los tontos de la Cultura no podían ver que un día las Mentes comenzarían a pensar lo intrínsecamente derrochadores e ineficientes que eran los seres humanos en ella. (35)

La Cultura es también, a su juicio, tan imperialista como los Idiranos, pese a querer exportar al resto de la galaxia su modelo de civilización al parecer por razones altruistas;

Horza incluso compara esta civilización con un cáncer que «no pararía por voluntad propia y por ello tenía que ser extirpado» (159). Irónicamente, Horza se convierte en parte de una máquina de la Cultura después de morir. Su mente, salvada por Balveda, se convierte en la Mente que rige uno de los colosales *General System Vehicles* en que viven los ciudadanos de la Cultura, en este caso un GSV propiedad de uno de los descendientes del propio Horza, quien jamás llega a saber lo próximo que está a su antepasado.

En cierto sentido, lo que mejor define *Consider Phlebas* como ciencia ficción escocesa—quizás, sobre todo, como ciencia ficción europea—es su difícil relación con los modelos americanos, que admira pero rechaza. Banks ocupa una sólida posición dentro de la tradición fantástica de la literatura escocesa, que va desde Burns hasta Gray en su primera fase, como demuestra Colin Manlove en su *Anthology of Scottish Fantasy Literature* (1996). Banks también muestra grandes afinidades en esta novela con *Treasure Island/La isla del tesoro* (1883) de R.L. Stevenson: la trama lleva a Horza al desierto y solitario Mundo de Schar, donde la Mente huida se esconde a bordo de una nave espacial pirata a cargo de una tripulación de inadaptados; su propio Long John Silver es el brutal líder de los piratas, Krayklin, a quien Horza finalmente mata y suplanta. No obstante, como autor de ciencia ficción, Banks también se relaciona con los modelos narrativos establecidos por los americanos E.E. Smith, Jack Williamson, Robert Heinlein, Jack Vance y muchos otros escritores más recientes. Algunos críticos y lectores incluso han leído la Cultura como un reflejo del consumismo estadounidense, una conexión que un horrorizado Banks siempre ha negado.

La Cultura no es en absoluto una utopía americana sobre todo si tenemos en cuenta su pasión por el ocio creativo en vez del simple consumismo; es, más bien, europea, como he señalado, e ilustrada. En cambio, el modelo de paz que la Cultura está tratando de imponer a las demás civilizaciones para liberarlos y darles acceso a la utopía no está tan lejos del modelo estadounidense de la Pax Americana. Al igual que los estadounidenses contemporáneos, la Cultura usa puntalmente la guerra (al menos en esta novela, aunque no habitualmente) para detener la propagación de otras ideologías, como la de los Idiranos, si bien siempre afirma que lucha por la paz. *Consider Phlebas* trata en realidad del contraste entre la inmensa magnitud temporal de la guerra que la Cultura está librando contra los Idiranos y el corto alcance cronológico de la protesta de Horza—una protesta que, como transpira, posiblemente representa el rechazo europeo a las políticas nucleares militares estadounidenses. Esta es una guerra en la que, como explica Horza, uno puede «destruir planetas más allá de su propio sistema y provocar novas en estrellas distantes años luz (...) y aun así nunca se tienen idea de por qué realmente se lucha» (33); los ecos de Vietnam son perceptibles aquí, en este entorno galáctico.⁶

Consider Phlebas guarda también una relación manifiesta con el cine de Hollywood. La edición de ritmo rápido de la narración está regulada por estrategias que mezclan lo literario y lo cinematográfico, y que piden un lector con gran capacidad visual

⁶ La escala de guerra es colosal. Según los apéndices que Banks añadió a su novela, esta guerra, iniciada en nuestro año de 1327 DC, duró 48 años y un mes, y supuso una victoria total para la Cultura. En total murieron algo más de 851.000 millones de criaturas sentientes (máquinas incluidas); especies enteras desaparecieron así como decenas de planetas. La guerra es tan importante que todas las novelas sobre la Cultura (que no siguen un orden cronológico) contienen alguna referencia a ella que permite así situarlas en su Historia.

e imaginativa. Como sucede en muchas películas de Hollywood, el anhelo de visualizar escenas espectaculares imposibles en la realidad está detrás de las tremendas energías empleadas aquí por Banks. El estimulante detalle visual y espacial involucrado en la narración supera, no obstante, muy de lejos cualquier película de cf americana, desde *Star Wars* hasta el último estreno. El propio Banks a menudo ha señalado que le encantaría ver su novela en la pantalla pero incluso Hollywood necesitaría un presupuesto astronómico para financiar un proyecto como este.⁷ La ópera espacial de Banks está, así pues, llenando sin duda una brecha que la industria del entretenimiento aún no puede llenar, ni siquiera con los vídeo-juegos. Solo necesita el reconocimiento que merece como Literatura por parte de los lectores de mente abierta; un reconocimiento mucho más merecido que el que las deficientes películas de ciencia ficción hollywoodiense ya disfrutaban entre el público de cine en general.

Conclusión: a vueltas con Escocia

En cuanto a la cuestión de la identidad escocesa, mientras que *The Wasp Factory* pertenece más bien a un paradigma todavía marcado por los límites entre las literaturas nacionales, *Consider Phlebas* sugiere que existe otro paradigma posible—el del fantástico y más concretamente la cf transnacional. Este paradigma, aunque articulado a través del lenguaje inglés es verdaderamente internacional en su alcance, manteniendo una estrecha relación con los textos estadounidenses exportados y consumidos en todo el mundo. Dentro de este marco, la identidad escocesa de Banks queda subordinada a su doble identidad como autor realista y de género, subrayando al mismo tiempo que su aportación más original tanto a su literatura local como a la universal es, tal como manifiesta la Cultura, la aspiración de que todos seamos felices ciudadanos del mundo, e incluso de la galaxia.

Obras citadas

- Banks, Iain M. A Few Notes on the Culture. *The Culture: Iain M. Banks Fanzine*. 1994. <http://members.xoom.com/TheCulture/frameset.html>
- _____. *Consider Phlebas* (1987). Londres: Orbit, 1998.
- _____. *The Wasp Factory* (1984). Londres: Abacus, 1993.
- Branscombe, Mary. Head to Head With The Stars: Iain Banks. *SFX*. Junio 1995. *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint12.html>
- Crumey, Andrew. Iain Menzies Banks. *Scottish Writers*. 1999. http://www.users.globalnet.co.uk/~crumey/iain_m_banks.html
- Daoust, Phil. Panic Ye Not! *The Guardian*. 20 Mayo 1997. *Culture Shock: The Iain M Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint16.html>

⁷ La pobrísima película de los hermanos Wachowski *Jupiter Ascending/El destino de Júpiter* (2015), que costó 176 millones de dólares pero fracasó estrepitosamente en taquilla, sí da al menos una cierta impresión de que, en lo que se refiere al uso de efectos digitales, el cine de Hollywood ha alcanzado al fin el nivel técnico que requiere la mejor *space opera* literaria. La pregunta es por qué los Wachowski no recurrieron a adaptar a Banks o a cualquier otro gran autor del género en lugar de perpetrar su ridícula trama.

- Ing, Simon. Iain Banks: Author of *Excession*. *Cyberia Cafe*. Mayo 1996. *Culture Shock: The Iain M Banks Fanzine*. <http://www.Flebas.com/text/banksint07.html>
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1991.
- Jones, Griff Rhys. Star Interview: Iain Banks. *BBC Online* 1999. <http://www.bbc.co.uk/education/bookworm/banks/index.shtml>
- Manlove, Colin (ed.). *An Anthology of Scottish Fantasy Literature*. Edimburgo: Polygon Press, 1996.
- Marshall, Andrew G. Marshall. I Thought That Only Bad Writers Made Money. *The Independent*. 22 septiembre 1998. *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint23.html>
- McCracken-Flesher, Caroline. *Scotland as Science Fiction*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2012.
- Metcalfe, Tim. Interview with Iain Banks. *GM Magazine*. 2-3 noviembre 1989. *Culture Shock: The Iain M Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/gminter.html>.
- Morton, Oliver. Iain Banks Spoke with Oliver Morton. *Wired*. Junio 1996. *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint13.html>
- Nairn, Thom. Iain Banks and the Fiction Factory. Gavin Wallace & Randall Stevenson (eds.), *The Scottish Novel Since the 1970s: New Visions, Old Dreams*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1993. 127-135.
- Nicholls, Stan. Man of Culture. *Starlog*. Diciembre 1994. *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint03.html>
- Punter, David. Heartlands: Contemporary Scottish Gothic. *Gothic Studies* 1.1 (agosto 1999): 101-118.
- Ricketts, Ed. Iain Banks Spoke with Ed Ricketts of *PC Format*. *Futurenet PC Format*. Junio 1996. *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/banksint15.html>
- Robertson, James. Bridging Styles: A Conversation with Iain Banks. *Radical Scotland*. 42 (diciembre 1989/enero 1990). *Culture Shock: The Iain M. Banks Fanzine*. <http://www.phlebas.com/text/interv4.html>
- Spurrier, Christian. Interview with Iain Banks. *BookEnds Magazine*. Mayo-junio 1999. <http://www.bookends.co.uk/chat/banks.asp>

Ópera espacial más allá del espacio: *The Hydrogen Sonata* de Iain M. Banks y la política de la Sublimación

La mayoría de debates sobre la *space opera* u ópera espacial comienzan recordando cómo Wilson Tucker acuñó la etiqueta en 1941 por analogía con *horse opera* u ópera sobre caballos, es decir, la fusión del *western* y el melodrama o *soap opera*.¹ Wilson se refirió de esta manera a la ciencia ficción que trata de una nave espacial involucrada en un «cuento implausible» o en una «historia emocionante de aventuras» (Westfahl 2003: 197). Como nos recuerdan dos de los principales especialistas en ópera espacial, David G. Hartwell y Kathryn Cramer, persiste un concepto erróneo de este subgénero, ya que no era esta una etiqueta positiva en sus inicios. En realidad, afirman, Tucker aplicó su «definición original a toda mala obra de ciencia ficción» (2006: 10) del tipo que «a menudo sucumbe a tramas en base a una fórmula y a la mediocridad» (Westfahl 198). En cualquier caso, en la década de 1950, el sello ya se había fusionado en lo que concierne a los fans con cierta nostalgia por la edad de oro de la ciencia ficción, dejando al descubierto, según Hartwell y Cramer, «su afición por unos placeres culpables relacionados con la *cf*, ajados, toscos, y anticuados» (12). Ellos atribuyen a la imprescindible antología de Brian Aldiss *Space Opera: Science Fiction from the Golden Age* (1974) y a la tarea de Lester Del Rey como editor de ópera espacial opuesto a la Nueva Ola británica, también en la década de 1970, la confusión final entre *space opera* y aventura de ciencia ficción de todo tipo. El Episodio IV de *Star Wars*, *A New Hope/Una nueva esperanza*, estrenado en 1977, le dio a la ópera espacial el empujón final que necesitaba para finalmente pasar a ser en lugar de un respetable subgénero de la ciencia ficción su género principal.

No es cierto, así pues, cierto como afirma Westfahl que «la *space opera* es la forma más común y menos respetada de ciencia ficción» (2003: 197), ya que desde la ecléctica década de 1980 este subgénero, como enfatizan Hartwell y Cramer, les ha permitido a muchos escritores de ciencia ficción de primer nivel «embarcarse en proyectos de ciencia ficción que son ambiciosos tanto en términos comerciales como literarios» (2006: 17), con Iain M. Banks como modelo a imitar. Westfahl, mucho menos entusiasmado con el regreso de la antigua ópera espacial reciclada en *space opera* postmoderna, se queja con nostalgia de que las novelas contemporáneas de ciencia ficción que la representan podrían incluso ser «presagios del agotamiento del subgénero» (2003: 207) ya que carecen de «la convicción ferviente con respecto al destino manifiesto de la humanidad en el cosmos que distinguió a la ópera espacial clásica» (207). A esto mismo, por supuesto, equivale el posmodernismo: a cuestionar el valor de las grandes narrativas que dan forma a la especie humana ya que, entre otros desastres, han llevado a dos

¹ Ver en orden cronológico: Monk (1992), Westfahl (1994), Sanders (1995), Pringle (2000), Sawyer (2009), y Reynolds (2012). Al melodrama se lo bautizó como *soap opera* porque a menudo estaba patrocinado por fabricantes de jabón (*soap*) y por su exageración sentimental, similar a la de la ópera. Ver Tucker (1941: 8).

guerras mundiales y a terribles genocidios desatados en el s. XX que continúan en el XXI.

La ópera espacial postmoderna es practicada, aparte de Banks, por escritores de ambos lados del Atlántico tan diversos como Dan Simmons, David Brin, C.J. Cherryh, Lois McMaster Bujold, Vernon Vinge, Ken McLeod, Charles Stross, Alastair Reynolds y un largo etcétera. No encuentro la etiqueta postmoderna particularmente útil ya que este término de finales del s. XX sigue usándose de una manera muy imprecisa en el siglo XXI, con independencia de su lógica obsolescencia. Sin embargo, convengo que lo que define la ópera espacial contemporánea es una visión autoconsciente—tal vez agrandada por Banks como escritor de la periférica Escocia—de las convenciones de la vieja ópera espacial estadounidense que era, por el contrario, mucho menos consciente de esas mismas convenciones. Como señala Westfahl con cierto desdén condescendiente, en la ópera espacial actual:

Las historias aspiran a tener el alcance épico de la ópera espacial clásica, pero pueden verse atenuadas por un cinismo de corte duro (...) o incluso por un grave pesimismo sobre el futuro de la humanidad. En lugar de presentar solo humanos y alienígenas humanoides, los autores adoptan una variedad extrema en las formas de vida inteligente (humanos, alienígenas, máquinas o combinaciones de ellas) creadas por la evolución, la tecnología o la bioingeniería. Otras herejías incluyen un universo donde los humanos no son dominantes, medios de transporte que no son naves espaciales, una rica textura de alusiones literarias y culturales, y una intención abiertamente seria yuxtapuesta con un aura persistente de aventura escapista. (2006: 206)

El problema de si la ópera espacial puede abordar problemas serios ya había sido abordado por William H. Hardesty III en un ensayo significativamente titulado «Space Opera without the Space: The Culture Novels of Iain M. Banks» (2000). Analizando las primeras cinco novelas de Banks, Hardesty muestra su preocupación ya que «cada una es una historia de aventuras vigorosa; pero cada uno se burla de la misma aventura que presenta» (116). Superando esta preocupación, Hardesty concluye que «los textos operan en los dos niveles de entretenimiento ingenuo y comentario bien informado simultáneamente, ganando parte de su poder y emoción porque la narración tradicional y las modas narrativas contemporáneas interactúan» (116). Cuando llama a las novelas de Banks «bastante absurdas» (117), lo hace en términos de alabanza.

En un artículo de 1980, Hardesty ya había abordado una cuestión similar, argumentando que aunque la extrapolación, que constituye la base de la ciencia ficción seria, y la ópera espacial ligera no se mezclan bien, hay excepciones a esta regla. Una sería la aclamada obra *Babel-17* (1966) de Samuel Delaney, una novela que resitúa la invención de la ópera espacial postmoderna en los 60. En la ópera espacial clásica, Hardesty observó:

los escritores simplemente proporcionan todos y cada uno de los elementos que necesitan para sus tramas sin tener en cuenta la plausibilidad (...). El lector solo busca emocionarse, entrar en un mundo de buenos y malos claramente identificados encerrados en una lucha violenta que culminará en la derrota de un grupo u otro. El melodrama es la esencia de la ópera espacial, el suspense define su estado de ánimo. (1980: 64)

La ópera espacial, siempre conservadora, añadió, «no puede ser genuinamente extrapolativa o estimulante. *Debe calmar, no agitar*» (68, cursivas originales). Sin embargo, la escritura tranquilizadora no es, como él dice, «lo que un lector inteligente desea (...) de cualquier artista que trabaje en un medio literario» (69). Delaney, siendo ese tipo de artista, ofrece en *Babel-17* «un comentario irónico sobre sí mismo» (69). También lo hace Banks en todas sus novelas de ciencia ficción, particularmente aquellas centradas en la Cultura.

Banks, quien lamentablemente murió con solo 57 años el 9 de junio de 2013 de un cáncer detectado solo unos meses antes, fue el autor de 27 novelas, de las cuales doce fueron publicadas bajo el nombre de Iain M. Banks. Dentro de esta lista, ocho son novelas centradas en la civilización utópica del grupo de la Cultura formada por «siete u ocho especies humanoides, cuyos elementos de vida espacial establecieron una federación difusa hace aproximadamente 9.000 años» (Banks 1994).² En esta sociedad postescasez ni los humanos ni las máquinas son «explotados», ya que la Cultura es «esencialmente una civilización automatizada en sus procesos de fabricación, con el trabajo humano restringido a algo indistinguible del juego, o un pasatiempo» (Banks 1994). Felizmente dominados por sus poderosas IA o Mentes, los ciudadanos orgánicos de la Cultura son posthumanos radicales dedicados al hedonismo (no sádico), que creen en una consigna: «socialismo interno, anarquía externa» (Banks 1994). Banks halló una rica vena narrativa cuando se le ocurrió la idea de que la Cultura no resistiría la tentación de extender su utopía a otras civilizaciones humanoides y no humanoides menos afortunadas de nuestra propia galaxia. Las novelas de la Cultura tratan, por lo tanto, principalmente de Contacto, el segmento de Cultura dedicado, como su nombre indica, a contactar con otras civilizaciones. Banks se centra sobre todo en las aventuras de los agentes de Circunstancias Especiales, espías de la Cultura y manipuladores secretos, planteando de esta manera la cuestión de si la utopía puede ser perjudicial en lugar de esclarecedora para otras civilizaciones.

El análisis académico de la cf de Banks se centra, precisamente, en la controvertida política de la Cultura, dejando de lado mayormente la cuestión del espacio.³ Excepcionalmente, así pues, mi enfoque recae aquí en la representación del espacio en la última novela (aún por traducir), *The Hydrogen Sonata* (2012) ya que no solo es altamente representativa de todas las novelas de la Cultura sino también un texto muy original ya que trata del paso de la civilización Gzilt, que es humana pero no mamífera, a lo Sublime. El descuido del espacio en el análisis de la obra de Banks es sorprendente, en especial porque, como argumenta el propio autor, la Cultura, «en su historia y en su forma en curso, es una expresión de la idea de que la naturaleza misma del espacio determina el tipo de civilizaciones que prosperarán allí» (1994).

² La serie sobre la Cultura incluye: *Consider Phlebas* (1987), *The Player of Games* (1988), *Use of Weapons* (1990), *Excession* (1996), *Look to Windward* (2000), *Matter* (2008), *Surface Detail* (2010) y *The Hydrogen Sonata* (2012). Las otras novelas de cf que Banks publicó son *Inversions* (1998), que conecta tangencialmente con la Cultura, *Against a Dark Background* (1993), *Feersum Endjinn* (1994) y *The Algebraist* (2004). Su colección de relatos *The State of the Art* (1991), incluye una novela corta homónima sobre la Cultura y un par de cuentos relacionados con esta civilización. Para la lista completa de traducciones de Banks ver <https://tercerafundacion.net/biblioteca/ver/persona/53>.

³ Ver Guerrier (1999), Mendlesohn (2005), Thaddeus & Heilman (2008).

Banks imagina la Vía Láctea en las historias sobre la Cultura (que abarcan aproximadamente 1.300 a 2.800 DC) como una galaxia próspera, con

unas pocas docenas de civilizaciones espaciales importantes, cientos de civilizaciones menores, decenas de miles de especies que podrían desarrollar viajes espaciales, y un número incontable que han estado allí, han hecho eso, y han ido a retiros localizables pero insulares para contemplar quién sabe qué, o han desaparecido del universo normal por completo para cultivar vidas aún menos comprensibles [en lo Sublime]. (1994)

La Cultura surge de la progresiva emancipación y posterior confederación de las especies humanoides que viven a bordo de naves espaciales cuando se dan cuenta de que la dependencia mutua «requería una coherencia social interna» (Banks 1994). Que Banks imagine que esta coherencia se extiende a treinta billones de personas «dispersas de manera bastante uniforme a través de la galaxia» (1994) es quizás exagerar el tema, pero los lazos mutuos de la Cultura se pueden mantener porque la distancia significa muy poco para las Mentes que gobiernan las naves espaciales, particularmente los colosales *General Systems Vehicles* o GSV.

Por supuesto, la ficción imperial galáctica, a la que, posiblemente, pertenecen las novelas de Cultura, depende en gran medida de la capacidad del escritor tanto para reflejar la impresionante inmensidad del espacio como para hacer que los viajes espaciales sean factibles, de un modo u otro. Como argumenta Palmer,

El inmenso vacío del espacio es una tentación para la imaginación occidental: parece pedir ser atravesado, llenado, asentado, poblado, ordenado, y no solo espacial sino también temporalmente. De ahí, tal vez, la popularidad de la cf sobre los imperios galácticos, sus conflictos gigantescos, sus héroes retroiluminados en dimensiones colosales por las estrellas o por las naves espaciales explotando, los desastres casuales de esos conflictos gigantescos, intrigas y crueldades a las que se les da grandeza por su escala, si no por otras cosas. (1999)

Esto tiene un lado siniestro, como señala Horza, el protagonista de *Consider Phlebas/Pensad en Flebas* y antagonista de la Cultura, cuando se refiere a la guerra excepcional de la Cultura con los Idiranos:

Buscó la nave de la Cultura, luego se dijo a sí mismo que no fuera estúpido; probablemente todavía estaba a varios trillones de kilómetros de distancia. Así de divorciada de la escala humana se había vuelto la guerra moderna. Podías aplastar y destruir desde distancias impensables, obliterar planetas desde más allá de su propio sistema y hacer que las estrellas estallaran en novas desde años luz de distancia... y aun así seguías sin saber por qué peleabas realmente. (CP 33, elipsis original)

En la misma novela, y en las conocidas notas sobre la Cultura que cito aquí, Banks proporciona las razones clave por las que esta utopía prospera. Para empezar, sus ciudadanos no están apegados a sus planetas de origen («unos pocos puñados») ni a los «pocos cientos más» colonizados antes de que la Cultura rechazara la terraformación por antiecológica. En segundo lugar, muchas personas viven en naves espaciales, con los GSV, naves con kilómetros de longitud, albergando a «millones de personas y máquinas» y «representando plenamente la Cultura». Otros viven en Rocas, «asteroides

y planetoides ahuecados», mientras que la mayoría vive en Orbitales, ruedas giratorias colosales hechas de placas intensamente ajardinadas. Como aprendemos en *Consider Phlebas*:

El espacio vital estaba disponible en abundancia, principalmente en Orbitales hechos con materiales baratos; la materia prima existía en cantidades prácticamente inagotables tanto entre las estrellas como dentro de los sistemas estelares; y la energía estaba, en todo caso, aún más disponible en general a través de la fusión, la aniquilación, la propia Cuadrícula o las estrellas (tomadas indirectamente, como radiación absorbida en el espacio, o directamente, intervenidas en el núcleo estelar). Por lo tanto, la Cultura *no tenía necesidad de colonizar, explotar o esclavizar*. (451, cursivas añadidas)

La fértil imaginación de Banks lo llevó a imaginar una cosmología alternativa mucho más allá de la galaxia y sus divisiones en volúmenes y sistemas. La Cuadrícula mencionada en la cita es el tejido de conexión entre una serie de universos que Banks visualiza como las capas de una cebolla «en expansión», como «hiperesferas». Estas emergen de un Centro Cósmico ubicado en lo que Banks nos pide ver como un «dónut» (1994). A las tres dimensiones convencionales de nuestro universo (lo 'Real'), Banks agrega al menos ocho más, y así pues aprendemos en *The Hydrogen Sonata* que lo Sublime se encuentra entre «las dimensiones siete a once» (17). Como Banks reconoció, dando cuenta de su autoironía y buen humor, «Sé que todo es una tontería, pero tienes que admitir que es una tontería impresionante» (1994).

En la versión de Banks de la Vía Láctea, las civilizaciones maduran como lo hacen las personas y eventualmente llegan a un punto en el que pueden optar por mudarse a lo Sublime, una especie de casa de retiro galáctica pero también un territorio material ultra-utópico desprovisto de conflicto donde no hay «aniquilación, destrucción total, genocidio o especiecidio o sus equivalentes» (HS 65). La Sublimación, como se aclara en *Look to Windward/A barlovento* (2000) implica «dejar atrás la vida normal basada en la materia del universo y ascender a un estado superior de existencia basado en la energía pura» (164). El proceso es anunciado por la llegada de misteriosos objetos custodios llamados las Presencias, e implica algo tan simple como que la persona entone «Me sublimo, me sublimo, me sublimo» junto con sus seres más queridos. Inmediatamente, «Allá vas, sencillamente saliendo de la existencia como si giraras a través de un pliegue en el aire que nadie había notado que estaba allí antes» (HS 510).

Esta acción no es de ninguna manera equivalente a alcanzar el Cielo. Los Chelgrianos, una civilización no humana que se ha sublimado en parte, todavía pueden ponerse en contacto con su 'antes' «a través de dispositivos o personas adecuadamente habilitados» (LTW 225). A la larga, la propia Cultura desarrolla su propia sección dentro de Contacto, Numina, especializada en contactar con los Sublimados, como narra *Surface Detail* (2010). El Chelgriano Estodien le explica a un miembro de la Cultura, Quilan, que los difuntos han «hecho real el Cielo» (224). Sin embargo, otro Chelgriano, un profesor de Divinidad, discrepa de la superposición del Cielo religioso y la realidad de la Sublimación (también rechaza los dominios digitales que otras civilizaciones han creado para simular el Cielo). Él ve en lo Sublime «algo más allá del Cielo. Y desafortunadamente, por lo tanto, inútil. Pero un comienzo. O un final. O un comienzo, de nuevo, de otro tipo de vida» (LTW 225).

La Cultura, como Banks ya había explicado en *Excession/Excesión* (1996) no está interesada en la Senioridad (o *Elderhood*), el estatus que viene después de la Sublimación, creyendo que todavía tiene mucho en que emplear su energía juvenil. Mientras que «los individuos y los pequeños grupos de personas y Mentes pasaban a lo Sublime sin cesar» (E 82), y los grupos escindidos meditan sobre qué decisión tomar, la «mayor parte de la Cultura» la posterga, evitando la Sublimación por el momento, aunque la oportunidad de asumirla ya estaba presente desde hacía 8.000 años. La mayoría de la Cultura justifica su elección por dos razones. Una, declaradamente infantil, es su curiosidad por las partes aún desconocidas del universo y por otros universos posibles. La otra, mucho más seria, es «expresión de la moralidad extrovertidamente preocupada de la Cultura», ya que los Seniors sublimados son «descuidados con sus obligaciones» (E 82). La Cultura se escandaliza de que «los tiranos no sean controlados, las hegemonías no sean desafiadas, los genocidios no sean detenidos» (E 82) y las catástrofes cósmicas no se eviten, mientras los Sublimados disfrutan del «sueño lúcido más resplandeciente, para siempre» (HS 321).

Banks explica además en *Excession* que a las civilizaciones que se sublimaron para pasar a la Senioridad, «la dependencia del universo material les llegó a parecer vestigial, desordenada, inútil e incluso vergonzosa» (E 141). Los Sublimados no entienden por qué otras civilizaciones no están obligadas a seguir su camino, pero tanto Banks como la Cultura se burlan de ellos por convertir «lo que era una parte normal pero generalmente opcional de la elección del destino de una especie en una religión» (E 259). Dentro de la Cultura «el culto era considerado como algo más bien inútil» y la Sublimación vista «más como mudarse de casa que entrar en una orden sagrada» (E 259). El verdadero sueño de las principales civilizaciones galácticas que se llaman a sí mismas los Involucrados, y que incluyen la Cultura, no es alcanzar otra dimensión dentro del universo conocido, sino que «algún día sea posible viajar de un universo a otro (...). Lograr eso seguramente sería Sublime, verdaderamente Trascender, consumir la Superación última y lograr el empoderamiento final» (E 271). Banks afirma que es un sueño «al que prácticamente todas las civilizaciones tecnológicamente avanzadas se aferran con una fe casi religiosa» (E 271).

Una civilización longeva y estable, lista para Sublimar, suele dar «una gran cantidad de señales de aviso» (LTW 164), entre las que Banks destaca «un grado de hastío en toda la sociedad, el renacimiento de religiones inactivas durante mucho tiempo y otras creencias irracionales, y el interés en la mitología y la metodología de sublimación misma» (E 164). El crítico Stuart Kelly encuentra esta tibieza, o «lasitud inherente», una señal de que «la utopía puede ser muy aburrida» (2012). Kelly cree que en *The Hydrogen Sonata* «Banks sugiere, más que en los otros libros, que algo falta en la Cultura» y que está «atrapada entre dos conformidades unilaterales: trascendencia y materialismo». Me parece esta una mala lectura de la novela, ya que lo que Banks cuestiona son las razones de la civilización Gzilt para Sublimar. Estos motivos se basan en creencias religiosas, en particular en la convicción errónea de los Gzilt de que son un «pueblo elegido» con, tal vez, una misión especial que llevar a cabo más allá de su territorio natural. Como señalan las consternadas Mentes de la Cultura, los Gzilt deliberadamente «consideran la Sublimación no como una jubilación sino como un ascenso» (HS 72).

Dado que la entrada en lo Sublime implica una decisión de la mayoría que debe alcanzarse por consenso democrático, no solo por fe, es tentador ver a los Gzilt como una analogía de los escoceses ante la independencia. Como refleja un personaje

principal, ver la cuenta atrás desde la Instigación hasta la completa Sublimación es «muy parecido a ver los resultados de las elecciones» (HS 511). O los resultados de un referéndum: «La Instigación tuvo un inicio lento, pero los números aumentaron rápidamente alrededor de un cuarto de hora, según los canales de noticias que aún cubren los eventos, y al comienzo del último tercio de la hora era obvio que casi todos estaban transicionando» (HS 511). No soy, por supuesto, la única que ha notado esta analogía a la que al menos se refieren una reseña y una entrevista. La reseña de Andre J. Wilson para *The Scotsman* (2012) explica que los Gzilt van a «ascender a un plano superior de existencia en el equivalente de alta tecnología del Rapto fundamentalista», o ascensión selecta de unos pocos al Cielo en la religión cristiana. Sin embargo, Wilson termina leyendo la novela como «una sátira sobre el debate de la independencia escocesa digna de Jonathan Swift», de cariz negativo. «Nuestros políticos y sus asesores», concluye Wilson, «deberían tomar nota de un libro que no solo contempla el suicidio político, sino también la autoinmolación cultural». De nuevo, se trata de una mala lectura de la novela ya que las opiniones independentistas de Banks, alimentadas por su odio al Nuevo Laborismo pseudo-Thatcherista, eran bien conocidas. De hecho, Banks llegó a declarar que se sentía descorazonado en relación a la independencia, porque «creo que todavía sacrificaría una Escocia independiente por un Reino Unido socialista, pero... realmente no veo que esto pueda llegar a suceder» (in Kennedy & Galloway 2011, elipsis original). Banks, en todo caso, sí deseaba ver una Escocia independiente, un país socialista basado «en el modelo escandinavo» dentro de Europa (2011), utopía estrechamente relacionada con su visión de la Cultura.

La broma cruel que Banks les gasta a los Gzilt es la revelación de que su *Libro de la Verdad*, transmitido por los Zihdren—una profecía precisa de su progreso tecnológico durante varios milenios—no es más que el resultado de un «experimento sociológico» (HS 497). Sus autores son los huraños miembros del Zihdren Philosophariat Apposital, «un pequeño equipo de investigación renegado» (HS 112) que simplemente pretendía «resolver una discusión entre dos grupos de eruditos con teorías opuestas» (HS 498). Un gurú local de los Gzilt, Briper Drodj, que se hace llamar el Escriba, «elaboró las bases» (HS 498) de la falsa profecía, principalmente la idea del pueblo «especial». Los Zihdren, que habían Sublimado mucho antes que los Gzilt, se sintieron a la larga «compungidos en su conciencia» (HS 498) lo suficiente como para enviar a un representante a aclarar la absurda situación.

La trama depende, precisamente, de los esfuerzos de un político Gzilt muy ambicioso, el Septame Banstegeyn, para ocultar la verdad a cualquier precio y así asegurar el éxito de la crucial transición (y su propia inmortalidad en los libros de Historia). Sus maquinaciones son contrarrestadas por los esfuerzos de la heroína accidental, la músico Vyr Cossont de Gzilt, en quien recae una misión decisiva cuando solo ella sobrevive al exterminio del regimiento de milicianos al que pertenece, masacre ordenada por Banstegeyn. Vyr debe encontrar a un viejo amigo: la persona más longeva de la Cultura, Ngaroe QiRia, y el único testigo que puede dar fe sobre la profecía en la que creen los Gzilt, o más bien de su falsedad. Un grupo de Mentas ayuda a Vyr, no tanto para detener la Sublimación sino porque existe «una clara posibilidad de que las cosas se pongan interesantes» (HS 39) y se conviertan en un «desafío» (76).

En su entrevista con Michael Flett (2012) Banks explica cómo imaginó el *Libro de la Verdad*. Relajándose en un *spa* español, recuerda Banks, recordó un programa de televisión en el que Stephen Fry hablaba de ‘La Gran Decepción’ que sufrieron los

Milleristas estadounidenses. Esta secta cristiana dirigida por William Miller creía, en base a las profecías del predicador Samuel S. Snow, que Jesús regresaría el 22 de octubre de 1844, algo que, por supuesto, no sucedió. Banks agregó a esta situación ridícula la idea de que un libro sagrado podría resultar demostrable por razones naturales en lugar de sobrenaturales, de ahí el grupo de investigadores Zihdren. No tuvo en cuenta la independencia escocesa, al menos, «no conscientemente». Como añade,

Nunca se sabe lo que está pasando por dentro; solo se conoce la superficie, por así decirlo. No creo. Lo dudo mucho. Como digo, nunca se puede estar absolutamente seguro, pero no lo diría, no. Creo que si hubiera sido influenciado por esto, el libro habría sido algo más abiertamente político en lugar de una especie de mezcla de lo político y lo religioso. (en Flett 2012)

Sin embargo, cuando otro entrevistador, Michael Parsons, le comentó que «la mayoría de los políticos humanos en sus libros son muy malvados, el modelo para la buena política son las Mentes», Banks respondió que

Una de las cosas que me ha molestado mucho en las últimas tres décadas es la denigración de la idea de servicio público. Los políticos de la mayoría de las tendencias han denigrado el bien público, transformando lo privado en bueno y lo público en malo. Es destruir la idea de que las personas sí quieren hacer todo lo que pueden por otras personas. Necesitamos una mayor honestidad en los políticos. Todos parecen incapaces de dar una respuesta directa a una pregunta directa. (en Parsons 2012)

Estas palabras sugieren que la clave de la trama de *The Hydrogen Sonata* no es el hecho de que el *Libro de la Verdad* sea un texto sagrado falsificado, sino que el corrupto político que salvaguarda el éxito de la Sublimación, Banstegeyn, está impidiendo que el experimento Zihdren se divulgue públicamente, incluso asesinando a quien lo intenta. La idea central de la novela, y cómo se relaciona con la independencia escocesa, no tiene que ver con las razones religiosas por las que los Gzilt deciden Sublimar sino con el hecho de que toman la decisión *careciendo de información crucial*. Podrían haber decidido Sublimar aun conociendo la falsedad del *Libro de la Verdad*, pero no es una opción que tengan a su alcance y lo que más le importa a Banks, precisamente, es esa carencia. Sublimar sí, pero no sobre una falsa base.⁴

Lo que hace que *The Hydrogen Sonata* sea tan turbadora a pesar de sus muchas escenas de acción emocionantes y momentos cómicos (cortesía de las agudas Mentes) es la ambigüedad de la Sublimación. «Nadie regresó jamás diciendo ‘mierda, es horrible; no vayas’» (HS 64), escribe Banks. Sin embargo, el puñado de retornados, incluyendo al menos una Mente, parecen muy confundidos y se muestran «aparentemente incapaces de describir el reino que habían abandonado» más allá de afirmar que era «maravilloso» (64). Su actitud se lee como una prueba positiva de sus delicias materiales, celestiales o de otro tipo, pero no es evidencia lo bastante fuerte como para que las siempre prudentes Mentes recomienden que la Cultura también Sublime. La falta de

⁴ No todos los Gzilt están de acuerdo con la Sublimación. Banks menciona a un pequeño grupo de disidentes que se hacen llamar ‘Resistid’. Sus ideas también son compartidas por el Regimiento al que Vyr pertenece. Ellos son quienes descubren la mentira detrás del *Libro de la Verdad* y son por ello aniquilados por Banstegeyn.

definición de ese otro espacio y la desconfianza poco característica de la Cultura hacia lo Sublime sugieren que hay algo sospechoso en la tierra del más allá. Esta es la razón por la que no todas las personas Gzilt se unen al éxodo:

Las cifras finales de quienes hicieron la transición a lo Sublime habían llegado a más del noventa y nueve punto nueve por ciento, según testimonios fiables, con poca variación entre planetas y hábitats. (...) Se trataba, a menos que uno estuviera absolutamente decidido a considerar todo el proceso como un acto de trágica locura colectiva, un resultado excelente y satisfactorio. (HS 515)

La decisión final de Vyr de no «descargarse» para abrazar la soledad absoluta entre los alienígenas carroñeros que saquean las posesiones abandonadas por los Gzilt, es una solución lógica a su propia decepción y resultado de su cautela personal, pero también un comentario peculiar sobre la decisión democrática colectiva tomada por la comunidad a la que ella pertenece. Se trata de un acto de resistencia, por decirlo así, total.

Banks murió quince meses antes del referéndum escocés sobre la independencia, celebrado el 18 de septiembre de 2014. Presumiblemente, habría votado 'sí'. No obstante, a pesar de que el propio autor minimizó los problemas políticos para enfatizar el factor religioso en su novela, hay un cierto temor encubierto expresado en sus páginas. La pregunta principal que la galaxia debate en *The Hydrogen Sonata* es si los Gzilt están adoptando la Sublimación «demasiado pronto» (HS 193). No se trata necesariamente de negar el derecho a elegir democráticamente, sino una llamada a elegir racionalmente, teniendo en cuenta todas las consecuencias posibles. Quizás, y estoy aquí especulando, este fue también el razonamiento seguido por la mayoría de votantes cuyo 'no' (el 55'3%) impidió que Escocia declarara su independencia. Ese 'no' podría expresar no tanto un deseo colectivo de permanecer en el Reino Unido sino una preocupación general sobre la falta de elementos cruciales para tomar una decisión bien ponderada sobre el futuro de Escocia (pensando además en que la Unión Europea había advertido que no daría la bienvenida a Escocia de inmediato). Al igual que la Sublimación, la independencia es irreversible, ya que no se puede contemplar la posibilidad de que una nación se independice solo para arrepentirse algunos años después. El voto masivo a favor de Sublimar caracteriza a Vyr como miembro del ínfimo 0,1% de la población Gzilt preocupada porque «todo el proceso» pueda ser «un acto de trágica locura colectiva» (HS 515). Sin embargo, su decisión de quedarse atrás, varada en los restos de su civilización, no es una opción para el votante de la vida real, que tendría que asumir un exilio interno o externo si Escocia se independizara. Banks, sin embargo, parece estar aludiendo con Vyr a la posición del ciudadano que está de acuerdo con la democracia, pero no necesariamente con los resultados de la votación democrática.

Aunque la novela anterior, *Surface Detail* (2010), se sitúa cronológicamente unos cuatro siglos después de los acontecimientos de *The Hydrogen Sonata*, al ser esta novela la última que Banks publicó lo Sublime se ha convertido de modo accidental en el espacio final al que se ha encaminado la serie sobre la Cultura como ópera espacial. La temprana muerte del autor al poco de publicar *The Hydrogen Sonata* le da al extraño espacio físico pero al tiempo inmaterial de lo Sublime connotaciones aún más extrañas— se puede concebir como multiverso pero también como una construcción cercana al Cielo o tal vez al Paraíso Cristiano (o al Nirvana budista). Quizás la Cultura, siempre

inquieta en su afán de llegar a todos los rincones de la Vía Láctea, habría alcanzado otros universos más allá de las once dimensiones conocidas y la *space opera* de Banks habría avanzado esa dirección. Lamentablemente, nunca lo sabremos.⁵

Obras citadas

- Aldiss, Brian W. (ed.) *Space Opera: Science Fiction from the Golden Age*. Londres: Futura y Weidenfeld & Nicolson, 1974.
- Banks, Iain M. *The Hydrogen Sonata*. Londres: Orbit, 2012.
- _____. *Surface Detail*. Londres: Orbit, 2011 (2010).
- _____. *Look to Windward*. Londres: Orbit, 2001 (2000).
- _____. *Excession*. Londres: Orbit, 1999 (1996).
- _____. *Consider Phlebas*. Londres: Orbit, 1998 (1987).
- _____. A Few Notes on the Culture, *Sf-Lovers Archives at Rutgers University*, 1994.
<http://www.i-dig.info/culture/culturenotes.html>
- Flett, Michael. Iain M Banks—the Cultured Interview. *Geek Chocolate*. 27 diciembre 2012.
http://www.geekchocolate.co.uk/index.php?option=com_content&view=article&id=296%3A%20iain-m-banks-the-cultured-interview&catid=47%3A%20interview&Itemid=68
- Guerrier, Simon. Culture Theory: Iain M. Banks' 'Culture' as Utopia. *Foundation* 28.76 (verano 1999) 28-38.
- Hardesty III, William. Space Opera without the Space: The Culture Novels of Iain M. Banks. Gary Westfahl (ed.), *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*. Westport, CT, Greenwood, 2000. 115-122.
- _____. Semiotics, Space Opera and *Babel-17*. *Mosaic* 13.3-4 (1980): 63-69.
- Hartwell, David. Nine Ways of Looking at Space Operas. *New York Review of Science Fiction*. Parte I, 18.12 #216 (agosto 2006): 17-21; Part II, 19.1 #217 (septiembre 2006): 19-21; y Parte III, 19.2 #218 (octubre 2006): 17-19.
- _____. & Kathryn Cramer, Introduction. How Shit Became Shinola: Definition and Redefinition of Space Opera. David G. Hartwell & Kathryn Cramer (eds.), *The Space Opera Renaissance*. Nueva York: Tom Doherty Associates, 2006. 9- 20.
- Jackson, Patrick Thaddeus & James Heilman. Outside Context Problems: Liberalism and the Other in the Work of Iain M. Banks. Donald M. Hassler & Clyde Wilcox (eds.), *New Boundaries in Political Science Fiction*. Columbia: University of South Carolina Press, 2008. 235-258.
- Kelly, Stuart. *The Hydrogen Sonata* by Iain M Banks—Review: Stuart Kelly Celebrates 25 Years of Iain M Banks' Culture Novels. *The Guardian*. 10 octubre 2012, <http://www.guardian.co.uk/books/2012/oct/10/hydrogen-sonata-iain-m-banks-review>

⁵ La última novela publicada por Banks fue *The Quarry/La cantera* (2013), narración de corte realista en la que un personaje principal sufre de cáncer terminal; el autor supo que esa era su misma situación una vez se había embarcado en esta novela. Al parecer, Banks llegó a empezar una novela más sobre la Cultura, pero su íntimo amigo Ken McLeod, también conocido autor de *cf*, se negó a acabarla aduciendo que solo Banks podía escribir sobre su utopía. McLeod lleva tiempo editando un volumen con notas y dibujos de Banks sobre la Cultura, cuya publicación a fecha de hoy (marzo 2022) sigue retrasándose.

- Mendlesohn, Farah. The Dialectic of Decadence and Utopia in Iain M. Bank's Culture Novels. *Foundation* 34.93 (primavera 2005): 116-124.
- Monk, Patricia. Not Just 'Cosmic Skullduggery': A Partial Reconsideration of Space Opera. *Extrapolation* 33.4 (invierno 1992): 295-316.
- Palmer, Christopher. Galactic Empires and the Contemporary Extravaganza: Dan Simmons and Iain M. Banks. *Science Fiction Studies* 26.1 (marzo 1999): 73-90. <http://www.depauw.edu/sfs/backissues/77/palmer77.htm>
- Parsons, Michael. Interview: Iain M Banks Talks *The Hydrogen Sonata* with Wired.co.uk. *Wired.co.uk*. 16 noviembre 2012. <http://www.wired.co.uk/news/archive/2012-11/16/iain-m-banks-the-hydrogen-sonata-review?page=all>
- Pringle, David. What Is This Thing Called Space Opera? Gary Westfahl (ed.), *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*. Westport, CT: Greenwood, 2000. 37-47
- Reynolds, Alastair. Space Opera: This Galaxy Ain't Big Enough for the Both of Us. Keith Brooke (ed.), *Strange Divisions and Alien Territories: The Sub-Genres of Science Fiction*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2012. 12-25.
- Sanders, Joe. Space Opera Reconsidered. *New York Review of Science Fiction* 7.0 (junio 1995): 1, 3-6.
- Sawyer, Andy. Space Opera. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts & Sherryl Vint (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*. Londres: Routledge, 2009. 505-509.
- Kennedy, A.L. & Janice Galloway. Scotland and England: What Future for the Union? *The Observer*. 28 agosto 2011 <http://www.guardian.co.uk/culture/2011/aug/28/scottish-independence-snp-iain-banks?INTCMP=SRCH>
- Tucker, Bob. Depts of the Interior. *Le Zombie*. Enero 1941: 8.
- Westfahl, Gary. Beyond Logic and Literacy: The Strange Case of Space Opera. *Extrapolation* 35.3 (otoño 1994): 176-185.
- Westfahl, Gary. Space Opera. Edward James & Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 2003. 197-208.
- Wilson, Andre J. Book Review: *The Hydrogen Sonata* by Iain M Banks. *The Scotsman*. 13 octubre 2012. <http://www.scotsman.com/the-scotsman/books/reviews-and-news/book-review-the-hydrogen-sonata-by-iain-m-banks-1-2570941>

PARTE II

MASCULINIDAD Y CIENCIA FICCIÓN

Descubriendo el cuerpo del androide: (homo)erotismo y (robo)sexualidad en las novelas de robots de Isaac Asimov

Ninguneadas por la crítica relacionada con el género identitario,¹ las novelas de robots de Isaac Asimov, *The Caves of Steel/Las bóvedas de acero* (1954), *The Naked Sun/El sol desnudo* (1957), *The Robots of Dawn/Los robots del amanecer* (1983) y *Robots and Empire/Robots e Imperio* (1985), anticipan las preocupaciones actuales sobre el eventual uso de robots humaniformes ultra-realistas para el sexo. *The Robots of Dawn*, en particular, retrata un romance más que satisfactorio entre una mujer, Gladia, y su robot humaniforme y 'marido' Jander. Este apuesto androide es un gemelo de R. Daneel Olivaw, el personaje robot más popular de Asimov, y exploro aquí cómo el atractivo erótico de Daneel condiciona tanto el 'matrimonio' singular de Gladia y Jander, así como su propia amistad excepcional con su compañero de investigación, el Detective Elijah Baley.

El objetivo de mi lectura es doble. Por un lado, deseo mostrar que, a pesar de evitar generalmente la representación directa del sexo² Asimov está ciertamente interesado en tratar la sexualidad, de lo cual las conversaciones de Gladia con Baley son prueba fehaciente. Por otro lado, el tratamiento de este tema y la caracterización detallada de Gladia demuestran que Asimov tenía una capacidad mucho mejor para representar a las mujeres en su ficción de lo que generalmente se le atribuye. El romance entre Gladia y Jander, su relación con Baley, un posterior matrimonio feliz con otro hombre y un nuevo romance en sus años de madurez dan como resultado un retrato bastante completo de esta mujer a lo largo de tres de las cuatro novelas de robots. Sin embargo, la presencia constante del robot Daneel, a quien Asimov consideraba el verdadero protagonista de la serie, insinúa que los lazos emocionales entre los personajes humanos están moldeados por el efecto que su cuerpo masculino humaniforme bellamente diseñado tiene en ellos. Es necesario destacar, por lo tanto, aspectos clave en la construcción de Daneel por el Dr. Fastolfe, cómo reacciona Baley al notable cuerpo del robot y el papel que juega el doble de Daneel, Jander, en la sexualidad de Gladia. Espero que el análisis demuestre que Asimov ofrece en su serie sobre robots información valiosa sobre el género identitario y lo que ahora se llama robosexualidad.

¹ Uso género identitario en relación a la construcción de la personalidad, y para distinguirlo de género narrativo. Este artículo trata de género (identitario) en el género (narrativo) de la ciencia ficción.

² Asimov, quien siempre arrastró una mala fama de acosador, justificó esta renuencia con el argumento de que «soy una persona pura, al menos en mi vida ficticia» (en Ingersoll 1987: 73). Solo en *The Gods Themselves/Los propios dioses* (1972) representó el sexo en detalle, añade, aunque «por supuesto, era sexo extraterrestre y, por lo tanto, nada como el nuestro» (73). En esa novela los alienígenas forman tríadas, compuestas por un Racional (masculino), una Emocional (femenina) y un Parental (masculino). El sexo consiste en fundirse literalmente entre sí durante días para alcanzar un alto grado de placer, desconocido para los simples seres humanos.

Aprender a amar al androide: el creador y el amigo

En las tres primeras novelas sobre robots de la tetralogía aquí examinada Isaac Asimov narra un misterioso asesinato investigado por el terrícola Elijah ('Lije') Baley, un oficial de Policía secreta de Nueva York, y su compañero el robot humaniforme R. Daneel Olivaw. Sin embargo, como sostiene la cuarta novela, el tema principal de Asimov es la confrontación en curso entre los habitantes de la Tierra y sus descendientes, los Espaciales y los Colonos, por el control del Imperio Galáctico en construcción. Este tema conecta la tetralogía con la serie *Foundation/Fundación* (1942-93) del propio Asimov de un modo que no todos sus lectores han encontrado satisfactorio pero que no puedo analizar aquí por falta de espacio (ver Palumbo 2002). Para mis propósitos basta con señalar que Daneel, el primero de su tipo jamás construido (en la Tierra, por científicos auronos), es un personaje clave en la política de los Espaciales y de la Fundación y, ciertamente, en la ciencia ficción de Asimov.

Al inicio de *The Caves of Steel*, dentro de unos 3.000 años en nuestro futuro, el proceso de independencia de las antiguas colonias de la Tierra dirigidas por los Espaciales, 50 planetas en total, ya lleva 1.000 años desarrollándose. Los Espaciales han desarrollado, cada uno en su propio estilo en sus respectivos planetas, un modelo avanzado de civilización basado en el uso de robots para todo tipo de tareas. La proporción varía entre 50 robots por persona en Aurora (el planeta colonizado más recientemente) y 20.000 robots por cada habitante en Solaria (la primera colonia). Los Espaciales desean que su civilización permanezca estable y próspera, por lo que han limitado su tasa de natalidad y casi han imposibilitado que más personas de la Tierra migren a sus mundos o colonicen otros planetas. No obstante, no todos los Espaciales están de acuerdo con esta situación. Algunos temen que su civilización se esté estancando y sostienen que los resistentes habitantes de la Tierra tienen derecho a expandirse e incluso a conquistar la galaxia (como hace a la larga una segunda ola de colonizadores, los Colonos).

Uno de estos disidentes es el principal roboticista auronano, el Dr. Han Fastolfe, quien aparece por primera vez en *The Caves of Steel* como un científico de primera fila en el puesto diplomático de Spacetown, cerca de Nueva York. El título de la novela alude a las 800 megalópolis subterráneas donde viven la mayoría de los 8.000.000.000 habitantes de la Tierra, lidiando notablemente bien con el hacinamiento. «Solo en el último cuarto de siglo, bajo impulso de los Espaciales, los robots se habían infiltrado lentamente en las Ciudades» (CS 22), donde son odiados universalmente por la misma razón por la que están comenzando a ser objeto de preocupación hoy en día: como competidores en el mercado de trabajo; los robots, sin embargo, se emplean sin problema en minas y tierras de cultivo fuera de las urbes. Todos los robots, tanto en los mundos Espaciales como en la Tierra, son humanoides ya que, como explica el principal roboticista de la Tierra, el Dr. Garrigel, «toda nuestra tecnología se basa en la forma humana» (CS 172). La novedad que introduce Fastolfe con su extremadamente avanzada creación de Daneel consiste en sustituir la habitual imitación sin refinar del cuerpo humano por una simulación tan perfecta que su androide puede ser tomado por un ser humano.

Daneel ha sido diseñado para recopilar información haciéndose pasar por un Espacial, diseño que resuelve dos problemas principales: ningún Espacial tendrá que enfrentarse a las multitudes que ellos tanto odian, y ningún habitante de la ciudad que

odie a los robots se verá tentado a atacarlo.³ Con su creación, Fastolfe también está tratando de convencer a sus compañeros Espaciales para que se empleen robots humaniformes en la expansión de su civilización a otros mundos, empeño en el que acaba fracasando. De hecho, Elijah Baley es el único humano que logra superar el rechazo generalizado de los robots y los efectos del ‘valle inquietante’⁴ para desarrollar una amistad con Daneel (que analizo más adelante). Esta situación insoluble es, en la opinión de Gladia transmitida por Asimov como narrador, lo que podría llamarse la «paradoja de Daneel»: «Los hombres de la Tierra temían y odiaban a los robots y, sin embargo, Elijah, sabiendo muy bien que Daneel era un robot, lo trataba simplemente como una persona. Los Espaciales, por otro lado, que amaban a los robots y nunca se sentían cómodos en su ausencia, nunca pensarían en ellos como algo más que máquinas» (RE 43).

En *The Robots of Dawn*, Fastolfe confirma la conjetura de Baley de que Daneel fue construido no solo para recopilar datos sobre la Tierra, sino como «un dispositivo experimental para promover la comprensión del cerebro humano» (RD 135). Fastolfe explica además que «un cerebro humaniforme en un cuerpo no humaniforme se convertiría, hasta cierto punto, en no humano» (RD 135). «Significativamente», señala Ferreira, «el debate sobre las posibles emociones robóticas gira en torno a la encarnación», ya que los robots no pueden alcanzar un «nivel cuasi humano de respuesta emocional sin los sentimientos generados por una estructura corporal que a su vez ayude a engendrar emociones con asistencia del cerebro, en un proceso intrincado que involucra una red neuronal y el sistema límbico» (2018: 98). Asimov nunca aclaró cómo funciona el cerebro positrónico, pero las palabras de Fastolfe indican que la mente y el cuerpo robóticos forman una sola entidad, para lo cual la propiocepción eficiente es esencial. Por lo tanto, el hiper-realismo anatómico de Daneel es, asume Fastolfe, el camino hacia un cerebro positrónico mucho más complejo.

No obstante, como se revela en *The Robots of Dawn*, este no es necesariamente el caso: Fastolfe ya posee un robot humanoide (aunque no humaniforme), R. Giskard Reventlov, que es mentalmente mucho más sofisticado que Daneel. Ni Fastolfe ni su hija Vasilisa saben que su interferencia aleatoria en el cerebro de Giskard cuando ella era niña lo ha modificado de una manera singular: él⁵ puede leer estados de ánimo humanos y robóticos y manipularlos para adaptarse a su propia visión de los acontecimientos. Giskard demuestra, particularmente en *Robots and Empire*, que lo que podría hacer que un robot sea verdaderamente independiente de cualquier propietario humano no es la

³ Asimov ofrece un relato muy crudo del desmembramiento de un robot por parte de una airada multitud masculina en Nueva York a través de los recuerdos que Baley tiene del ataque: «Los hombres estiraron de esa imitación metálica de lo humano, retorciéndola. Usaron martillos, cuchillos de fuerza, pistolas de agujas. Finalmente redujeron los desgraciados objetos a metal y alambre triturados. Los costosos cerebros positrónicos, la creación más intrincada de la mente humana, fueron arrojados de mano en mano como balones de fútbol y machacados hasta la inutilidad en un tiempo nimio» (CS 34).

⁴ O ‘uncanny valley’ como el roboticista Masahiro Mori llamó al efecto de desagrado y repulsión que un robot demasiado humano provoca.

⁵ Daneel le dice a Baley en *The Robots of Dawn* (44-45) que los auroranos usan pronombres de género para sus robots, una práctica que tomo prestada aquí. También le pide a Baley que no use, como hacen los solarianos, ‘chico’ y ‘chica’ para dirigirse a un robot, ya que esto está mal visto en Aurora. ‘Boy’ era la palabra tradicionalmente usada en inglés estadounidense para humillar a los jóvenes negros, infantilizándolos y aludiendo al esclavismo del pasado.

autoconciencia, sino la capacidad de autoprogramarse. Esa habilidad es lo que Giskard le enseña a su amigo y aliado Daneel. Técnicamente, Giskard siempre actúa respetando la promesa que le hace a Baley en *Robots and Empire* (58, 67) de que protegerá a Gladia y a la humanidad en general, pero el hecho es que toma decisiones autónomas todo el tiempo. El comportamiento de Giskard no acaba de confirmar lo que el Dr. Garrigel llama «el complejo de Frankenstein» (CS 170)—el miedo a que un robot pueda rebelarse—pero tiene algunos aspectos inquietantes relacionados principalmente con su capacidad para borrar selectivamente recuerdos de los cerebros humanos.

La crítica académica asimoviana ha analizado el tema de la relación entre humanos y robots, pero no ha considerado en profundidad la enigmática dinámica tras la creación de Daneel. Los Espaciales son *Homo Sapiens* modificados, y como tales son posthumanos. Lo que se explica sobre Aurora corresponde de hecho a todos los Espaciales: la primera expedición al planeta «había consistido en meros habitantes de la Tierra. Fue solo en las generaciones posteriores, con el alargamiento de la vida útil, gracias a los ajustes de la bioingeniería sofisticada, cuando los habitantes de la Tierra se convirtieron en auroranos» (RE 77). Los Espaciales son fáciles de detectar a primera vista: «eran altos, de piel y cabello color bronce, apuestos, grandes, cool, aristocráticos» (NS 40). Así es Daneel en apariencia y comportamiento, aunque, siendo un androide, su propio posthumanismo es diferente del de sus compañeros Espaciales.

El Dr. Kelden Amadiro, principal rival de Fastolfe en Aurora, sostiene que Daneel y su gemelo Jander Panell son «no solo idénticos, sino que cada uno es prácticamente una caricatura de la concepción del hombre Espacial ideal. Así era el romanticismo de Fastolfe» (RE 260). Amadiro tiene razón al describir a Fastolfe como un romántico, pero está bastante equivocado en su juicio de que los dos androides son una imitación genérica paródica de la masculinidad Espacial ideal. Daneel, construido antes que Jander, es una copia de un hombre específico: su diseñador, el sociólogo especializado en robótica, Dr. Roj Nemenuh Sarton. Fue él quien inició el proyecto de construir un robot humaniforme, utilizando la investigación previa de su amigo Fastolfe, y eligió hacer Daneel a su propia imagen. Como aclara Fastolfe, «Mientras Sarton supervisaba la construcción real (...) fui yo quien hizo posible los cálculos teóricos de Daneel» (RD 89). Usar a Sarton como modelo resulta ser una decisión desafortunada, ya que este acaba asesinado en *The Caves of Steel* por un terrícola que odia a los robots y que lo confunde con Daneel. En cualquier caso, Asimov nunca se refiere a un asunto trascendente, implícito en su historia de misterio: Fastolfe tiene que haber estudiado el cuerpo de Sarton hasta el último poro para poder producir a Daneel. Ese escrutinio también podría ser parte de su romanticismo, aunque en un sentido muy diferente a cómo Amadiro usa esta palabra.

La necesaria intimidad entre los dos hombres parece motivada por el placer narcisista de Sarton en su propio cuerpo como apuesto hombre Espacial, pero introduce, sin duda, un elemento homoerótico en su relación con Fastolfe. Baley describe a este como «un hombre cuya apariencia se desviaba muy notablemente de la norma Espacial» (CS 94) al carecer de atractivo y podemos suponer que se sentiría impresionado por un hombre tan bello como Sarton. Fastolfe considera a Daneel un «amigo» más que un sirviente y «un logro del que tengo la debilidad de estar extremadamente orgulloso» como «el primero de su clase» (RD 89). Dado que Daneel es un doble anatómico de Sarton y Fastolfe está presumiblemente traumatizado por el asesinato de su amigo íntimo, se puede argumentar que valora al robot no solo como un logro sino también

como el reemplazo de un hombre que solía admirar y tal vez incluso amar, aunque fuera como amigo. Llamar a Daneel «mi primogénito, por así decirlo, un caso especial» (RD 89) ayuda a Fastolfe a transferir sus sentimientos homoeróticos por el difunto Sarton a un marco paterno menos conflictivo. El hecho es que él conoce el cuerpo de Daneel como ningún padre conoce el de un hijo, y el cuerpo de Sarton como muy pocos hombres conocen los cuerpos de sus amigos varones.

El atractivo aspecto de Daneel copia, así pues, el de su apuesto diseñador pero esta copia plantea la pregunta de a quién imitan los Espaciales. Su piel de bronce y pómulos altos sugieren que Asimov pudo usar estereotipos relacionados con los indios norteamericanos, aunque es poco probable ya que no era racista (o no lo era declaradamente). Asimov sufrió discriminación en sus estudios por ser judío, como narra en sus memorias, y era perfectamente consciente del racismo en la sociedad estadounidense. Admite que la ficción *pulp* era racista porque antes de la Segunda Guerra Mundial «el racismo y los estereotipos raciales eran una parte arraigada de la escena estadounidense» (IA 41), una mancha de la que no quedó libre tampoco él en su niñez. «Sin embargo, cuando llegó el momento de escribir, no importa cuán cruda fuera mi escritura, evité los estereotipos» (42), afirma.

Mi suposición es que, como ávido lector de ficción *pulp* en su juventud, Asimov puede haber tomado prestados la piel y el cabello de bronce de Daneel y su belleza física no de los nativos americanos, sino de un icono *pulp* masculino muy popular: Doc Savage. Asimov menciona específicamente a Savage, el predecesor más directo de Superman, entre sus personajes *pulp* favoritos (IA 39) y hay evidencia textual que respalda la afirmación de que Savage pudo haber sido la inspiración para el físico de Daneel. En la primera novela, *The Man of Bronze/El hombre de bronce* (1933) de Kenneth Robeson (pseudónimo de Lester Dent), Savage siempre es retratado con admiración por su fino cuerpo masculino y como un «hombre que era un Apolo de bronce» (91). Además, Savage es con frecuencia descrito de manera que, aunque Robeson pretenda resaltar sus músculos, su cuerpo parece ser de metal en lugar de carne y hueso: se dice de él que parece «esculpido en bronce duro» (6) como una «increíble estatua de bronce» (7). Su cabello color bronce (un singular color que ningún bronceado profundo justifica) «era lacio y se ajustaba al cráneo como un casco de metal» (6). A pesar de que las mejillas de Savage son delgadas y sus ojos dorados mientras que Daneel tiene pómulos altos y ojos azules, claramente este icono *pulp* comparte sustanciales rasgos físicos con el androide de Asimov y sus compañeros Espaciales masculinos.

Clark 'Doc' Savage Jr. lleva el nombre del hombre que inspiró su llamativo aspecto, el actor Clark Gable,⁶ lo que significa que Daneel y su creador Sarton tal vez también deberían ser imaginados como sosías de Gable. El problema es que, tomara o no Asimov prestados los rasgos de Savage, su piel de bronce hace que Daneel y los Espaciales sean difíciles de leer en términos étnicos o raciales. Doc Savage es blanco y aunque puede que su personaje no sea racista, como afirma Cotter (2016), su caracterización sí lo es sin duda: su piel color bronce, presentada como producto de la exposición al sol

⁶ Zambrano (2016) observa que el dueño de la casa editorial Henry W. Ralston y el editor John L. Nanovic, de Street & Smith Publications, decidieron crear al personaje imitando a Gable. En la década de 1960, el artista James Bama le dio a Savage un nuevo aspecto basado en el ex-modelo Steve Holland (quien fue Flash Gordon en la serie de televisión de 1954-55) para la portada de las reimpressiones de bolsillo.

durante sus aventuras, está diseñada para evitar presentar a un hombre que no sea blanco en el papel central.⁷ La apariencia externa del cuerpo humaniforme Espacial de Daneel aparentemente copia la masculinidad blanca estadounidense idealizada encarnada por Savage, pero la piel de bronce adquiere un significado muy diferente en su caso, ya que como robot es propiedad personal del Dr. Fastolfe y, técnicamente, su esclavo sin importar cuán a menudo su creador insiste en que Daneel no es un sirviente. Asimov posiblemente pretendía que su elección del color de la piel enfatizara la belleza de los Espaciales y, por lo tanto, de Daneel,⁸ pero inocente como Asimov puede haber sido de cualquier connotación racista, inevitablemente estas afloran en cualquier lectura moderna del s. XXI.

Desde otro punto de vista, el físico atractivo de Daneel y su presencia tan *cool* cumplen la misma función que los de cualquier modelo en las campañas publicitarias: ayudan a vender un producto, en este caso el proyecto de Fastolfe de que todos los humanos acepten algún día a los robots humaniformes como colegas y compañeros de trabajo. Paradójicamente, este plan fracasa precisamente debido al atractivo sexual de los robots. Después de los acontecimientos sucedidos en *The Robots of Dawn*, Fastolfe finalmente cede a la presión de las autoridades auroranas y permite que su enemigo Amadiro comience a construir otros robots humaniformes. Sin embargo, sus compañeros auroranos, conscientes en ese momento del controvertido romance entre Gladia y Jander, los rechazan. La propia Gladia enfatiza que «un robot que parece un hombre compite con un hombre y uno que se parece a una mujer compite con una mujer demasiado cerca como para que ningún humano se sienta cómodo. Los auroranos no querían esa clase de competencia» (RE 21).

El Detective Elijah Baley sí acaba convencido de las virtudes de los robots porque pasa un tiempo considerable interactuando con Daneel como iguales, no como rivales (y menos como rivales sexuales). A medida que avanza su interacción, siguiendo el esquema narrativo de los Policías que son también amigos visto tantas veces, Baley aprende a apreciar la forma ultra-racional en que opera el cerebro positrónico de Daneel y también su serenidad. Esto no significa que Baley no sienta curiosidad por el cuerpo de Daneel, sino todo lo contrario. Dado que los aseos (llamados Personales) son comunales en la Tierra superpoblada, Baley pronto tiene ocasión de ver a Daneel desnudo:

Muy *automáticamente*, Baley miró hacia otro lado. Luego, con la idea de que, si se piensa bien, las costumbres de R. Daneel no eran las costumbres de la ciudad, *forzó sus ojos reacios* un instante. Sus labios se retorcieron en una pequeña sonrisa. El parecido de R. Daneel con la humanidad no se limitaba a su rostro y manos, sino

⁷ El casting de la estrella samoano-estadounidense Dwayne Johnson en una próxima película dirigida por Shane Black ofrece un comentario interesante sobre el origen racial de Savage. El actor no comenta este aspecto, caracterizando a Savage, más bien, como un «bicho raro hilarante» (en una publicación de Instagram del 30 de mayo de 2016, https://www.instagram.com/p/BGCDhYSoh0x/?utm_source=ig_embed). Véase también Hayden (2016).

⁸ Daneel ha sido interpretado hasta ahora por actores blancos, dos ingleses y un estadounidense, respectivamente: John Carson (en *The Caves of Steel* (1964) dentro de la serie de la BBC *Story Parade* 1964-1965), David Collings (en *The Naked Sun* (1969) dentro de la serie de antología de la BBC *Out of the Unknown* 1969-1971), y Brent Barrett (en *Isaac Asimov's Robots* (1988), un juego para fiestas que combina una película en VHS y cartas).

que se había llevado a cabo *con minuciosa precisión* en todo el cuerpo. (CS 90, cursivas añadidas)

La escena de *The Caves of Steel* en la que Baley interroga a Fastolfe, en presencia de su superior el Comisario Enderby, sobre por qué el cuerpo de Daneel necesita ser tan realista está llena de insinuaciones (homo)eróticas y de homofobia apenas disimulada:

«¿Incluso», preguntó Baley, «hasta la minuciosa duplicación de esas partes del cuerpo que, en el curso ordinario de los acontecimientos, siempre estarían cubiertas por ropa? ¿Incluso hasta la duplicación de órganos que, en un robot, no tendrían ninguna función concebible?»

Enderby dijo de repente: «¿Cómo descubriste eso?»

Baley enrojeció. «No pude evitar darme cuenta en el—en el Personal».

Enderby parecía pasmado.

Fastolfe dijo: «Seguramente entiende usted que un parecido debe ser completo para que sea útil. Para nuestros propósitos, las medias tintas son tan malas como nada en absoluto» (CS 101, cursivas añadidas)

Baley se sonroja porque se supone que ningún hombre heterosexual debe mirar el cuerpo de otro hombre, y mucho menos reconocer interés alguno, aunque el cuerpo pertenezca a una máquina fascinante. En cuanto a los lectores, ellos deben adivinar en qué circunstancias la exhibición por parte de Daneel de sus genitales masculinos completamente funcionales podría ser «útil» para los planes de Fastolfe.

The Caves of Steel concluye con hombre y androide caminando «con sus brazos entrelazados» (170), en una escena que cita el famoso final de la película *Casablanca* (1942). La hermosa amistad en ciernes entre Baley y Daneel pasa por un segundo episodio en *The Naked Sun* unos meses más tarde. En ese corto tiempo Baley ha echado de menos a Daneel tan intensamente que casi pierde el control al reencontrarse con él: el Detective apenas puede disimular el «momento desbocado» en el que todo su ser «se había concentrado en un sentimiento de una amistad intensa que era casi amor» (NS 20). No obstante, un confuso Baley se advierte a sí mismo que un hombre «no podría amar como amigo» a Daneel, ya que es «solo un robot» (20). Su azoramiento ya ha desaparecido al comienzo de *The Robots of Dawn*, que transcurre dos años más tarde. Esta vez cuando Baley ve a Daneel lo abraza con ternura, en un gesto que el androide corresponde por obediencia a la Primera Ley:⁹ «Estaba abrazando a un robot y el robot lo sostenía ligeramente, dejándose abrazar, juzgando que la acción daba placer a un ser humano y soportando esa acción porque los potenciales positrónicos de su cerebro hacían imposible repeler el abrazo y así causar decepción y vergüenza al ser humano» (RD 42). A pesar de saber que el sentimiento es necesariamente unilateral, Baley finalmente reconoce que se preocupa por su compañero androide como lo haría por una

⁹ Aparentemente, Campbell «sugirió» las Tres Leyes en una conversación en preparación del cuento «Liar!» (1941) y Asimov los «codificó» (Gunn 1996: 58). Las leyes son las siguientes: Primera Ley, un robot no puede herir a un ser humano o, por inacción, permitir que un ser humano llegue a sufrir daño; Segunda Ley, un robot debe obedecer las órdenes que le dan los seres humanos, excepto cuando tales órdenes entren en conflicto con la Primera Ley; Tercera Ley, un robot debe proteger su propia existencia siempre y cuando dicha protección no entre en conflicto con la Primera o la Segunda Ley. En *Robots and Empire*, Daneel y Giskard formulan la Ley Cero: un robot no puede dañar a la humanidad o, por inacción, permitir que la humanidad sufra daño.

persona viva. Cuando Vasilia, la hija de Fastolfe, cuestiona su emparejamiento profesional, Baley espeta que están «‘Sin embargo, unidos por la amistad. No pongas a prueba, por tu propio bien, la fuerza de nuestro’—Ahora fue él quien hizo una pausa y, para su propia sorpresa, completó la imposible oración—‘amor’» (RD 253).

Este sentimiento amoroso/amistoso se expresa después de una incómoda escena que involucra el cuerpo de Jander. Baley no tiene más ocasión de inspeccionar el cuerpo de Daneel, pero tiene la oportunidad de examinar en detalle el cuerpo ‘muerto’ inerte de Jander. Este cuerpo es una copia exacta de Daneel, es decir una segunda copia de Sarston hecha por Falstofe. Asimov no aclara por qué este examen incluye la observación de que «Los glúteos estaban perfectamente formados e incluso había un ano» (RD 176) y lo cierto es que no hay excusa alguna para ese detalle anatómico. Dado que Daneel le demuestra a Baley que la comida que consume va a un saco estomacal que se puede extraer y vaciar, no hay razón para que Fastolfe le haya proporcionado a él y a Jander un ano (presumiblemente copiado de la anatomía de Sarston). Mientras examina el peculiar cálido cadáver robótico de Jander, Baley «no lograba deshacerse de una sensación de inquietud» basada en la impresión de que «estaba violando la privacidad de un ser humano» (RD 176). Tratando de apaciguar su mente, Baley reflexiona con falsa candidez que «Un cadáver robótico es mucho más humano que un cadáver humano» (RD 177) pero no ofrece ningún comentario sobre cómo su incomodidad surge del hecho de que el cuerpo que está examinando tan a fondo replica el de su compañero Daneel.

Como robot Daneel no tiene emociones, aunque parece ser capaz de experimentar afectos básicos por analogía con lo que observa en los seres humanos. En *Robots and Empire* Gladia le pregunta qué pasaría si su cerebro positrónico necesitara ser reprogramado y Daneel responde que teme sobre todo perder sus recuerdos de su «antiguo compañero» Baley (9), fallecido en este punto hace muchas décadas. Sus recuerdos incluyen, precisamente, una conmovedora escena en el lecho de muerte, que Baley acorta al preocuparle que la mente de Daneel pueda bloquearse terminalmente si lo ve morir, dada la imposibilidad de cumplir con la Primera Ley y evitar su fallecimiento. La endeble excusa que Baley invoca para no tener a Gladia, el amor de su vida, con él en este momento es que no quiere que ella lo recuerde como un anciano decrepito al fin de sus días. La preferencia de Baley por la compañía de Daneel, sin embargo, confirma lo que es obvio: su amor amistoso y homoerótico por Daneel es más profundo que su amor pasional y heterosexual por Gladia, aunque ambos son igualmente intensos. A punto de morir, Baley le dice a Daneel «un tanto molesto», cuando el androide insiste en que él es solo un robot, que «No podrías significar más para mí, Daneel, si fueras un hombre» (RE 211).

No estoy sugiriendo que el amor de Baley por Daneel sea homosexual, a pesar de que esta es una visión actualmente explorada por mucho *fan art* en redes sociales como Pinterest o DeviantArt. Estoy argumentando que la curiosidad lógica de Baley sobre el atractivo y hermoso cuerpo robótico de su pareja profesional es parte del proceso por el cual crece su amistad. Asimov concede que esta curiosidad tiene tonos homoeróticos (de ahí el rubor de Baley ante Enderby y Fastolfe), que son más perceptibles en el examen autoconsciente del cuerpo de Jander por parte del Detective. Si estuviera escrita por un autor contemporáneo, la relación entre Baley y Daneel podría ser sexual, de la misma manera que la de Gladia y Jander es sexual. Sin embargo, a pesar de que Asimov no parece ser un homófobo, ni la década de 1950 cuando se publicaron las dos

primeras novelas ni la década de 1980 cuando escribió *The Robots of Dawn* y *Robots and Empire* (en medio de la crisis del SIDA)¹⁰ fueron tiempos propicios para la exploración de la homo/robosexualidad.¹¹

Desde un ángulo muy diferente, el guapo Daneel puede leerse como una advertencia contra el hecho de que si el robot humaniforme se imagina (ya sea en la ciencia ficción o en la vida real) solo como un cuerpo idealizado, la realidad de la diversidad física humana se verá aún más socavada. También será minada la capacidad de imaginar otras alternativas robóticas. Podría decirse que con la combinación del cuerpo metálico desgarrado del robot Giskard y su extraordinaria mente Asimov subvierte la belleza masculina estereotipada de Daneel (y de Jander) y llama la atención sobre la forma limitada en que imaginamos al robot humaniforme, como argumento a continuación.

La enamorada del androide: la robosexualidad y la cuestión de la propiedad

Asimov recuerda en sus memorias que aunque ya había firmado con su editorial Doubleday un contrato en 1958 para una tercera novela sobre la saga Baley-Daneel, que se llamaría *The Bounds of Infinity* y completaría la trilogía prevista, se encontraba «estancado después de haber escrito ocho capítulos. No se me ocurría nada más y lo que había escrito me parecía insatisfactorio» (IA 474). Asimov incluso devolvió el adelanto de 2.000 dólares, un percance excepcional en su carrera. El problema era que habiendo decidido contar la historia de una mujer «enamorada de un robot humaniforme como R. Daneel Olivaw», explica Asimov, «me asustó cada vez más de la necesidad de describir la situación» (474). Décadas más tarde, tras la invitación de Doubleday a publicar nuevas novelas de ciencia ficción después de una larga pausa (con la galardonada *The Gods Themselves*, publicada en 1972, como la gran excepción), Asimov se embarcó en el proyecto de conectar su serie sobre la Fundación y su serie sobre robots. Justo después de publicar *Foundation's Edge/Los límites de la fundación*, comenzó a trabajar en *The Robots of Dawn*. En 1982, recuerda Asimov, «los escritores gozaban de mayor libertad para presentar situaciones sexuales, y yo me había convertido en un mejor escritor» y, por lo tanto, «decidí comenzar de nuevo» (IA 474). Así pues, conectó la nueva novela con *The Naked Sun* haciendo que Gladia fuera la mujer que se enamora de un androide, en concreto el gemelo erótico de Daneel, Jander.

En las primeras etapas de su carrera, iniciada a finales de la década de 1930, el joven Asimov evitó el uso de personajes femeninos ya que en ese momento su única función en la ciencia ficción, según recuerda, era la de ejercer como gritonas heroínas indefensas. Susan Calvin le permitió romper con esa restrictiva tradición. Asimov, sin embargo, expresó su frustración porque a pesar de que Calvin «luchó en un mundo de hombres sin miedo y sin que nadie le hiciera ningún favor» e «invariablemente ganó», él mismo obtuvo «muy poco rédito» por las historias pioneras de «liberación femenina» en

¹⁰ Aunque su familia se resistió a reconocerlo, Asimov falleció a consecuencia de haber contraído SIDA por culpa de una transfusión recibida durante un triple *by-pass* coronario. Oficialmente, se dijo que había fallecido a causa de un fallo cardíaco y renal.

¹¹ O para explorar la hetero/robosexualidad. En los 80 *The Robots of Dawn*, informa Asimov, fue juzgada como novela obscena por los padres en un pequeño pueblo del estado de Washington, que «exigieron que se retirara de la biblioteca de la escuela», aunque no todos la habían leído. Un padre que la leyó, lo encontró objetable pero no obsceno y «Así se quedó» (IA 218).

las que apareció (IA 216). Opino que Asimov protesta con razón, pero lo cierto es que Calvin tiene una comprensión deficiente de la emoción y una notable incapacidad para comprender la sexualidad femenina, como muestra el cuento «Satisfaction Guaranteed/Satisfacción garantizada».

Asimov había iniciado la publicación de los relatos sobre robots en los que aparece Calvin en 1940, principalmente bajo la atenta dirección del editor John Campbell; estos relatos, como es bien sabido, fueron finalmente reunidos en la novela *I, Robot/Yo, robot* (1950).¹² «Satisfaction Guaranteed», relato publicado en *Amazing Stories* en abril de 1951, continúa el ciclo con una historia sutilmente picante que explora el impacto que la compañía de un apuesto androide tiene en una mujer heterosexual insegura, una situación bastante similar a la de Gladia con respecto a Jander. Calvin, principal robopsicóloga de U.S. Robots and Mechanical Men, Inc., dirige un experimento que consiste en dejar sola a la tímida ama de casa Claire Belmont durante tres semanas con el magnífico androide humaniforme TN-3, familiarmente conocido como Tony.¹³ El esposo de Claire, Larry, participa en el experimento en más aspectos de los que él sabe. Larry espera que Claire, quien ignora que está siendo vigilada, proporcione evidencia significativa sobre cómo la gente común recibirá a los robots humaniformes a cambio de un ascenso en la empresa de Calvin. El factor que Larry pasa por alto es su propio maltrato psicológico, fuente de las inseguridades e infelicidad de Claire. Observando su angustia y aplicando la Primera Ley, el androide Tony se convierte en una especie de Pigmalión y hada madrina en uno, transformando a Claire en una mujer segura de sí misma muy sorprendida al descubrir que posee un gran atractivo personal.

Claire está en parte bajo efecto del valle inquietante de modo que su excitante intimidad con Toni no progresa más allá de un abrazo casto; la inminente aventura extramatrimonial termina antes de que empiece, con Tony siendo llevado de vuelta al laboratorio según lo programado (y con un atónito Larry incapaz de explicar la repentina transformación de Claire). Bogert, el colega de Calvin, concluye que «no podemos tener un robot suelto que le haga el amor a su dueña, si no te importa el juego de palabras» (62),¹⁴ un comentario que incluye otro juego de palabras involuntario ya que «hacer el amor» ya no significa comportarse románticamente de una manera no sexual. Calvin rechaza bruscamente las preocupaciones de Bogert, ya que Tony está claramente siguiendo la Primera Ley, y se reprende a sí misma por su propia ceguera con respecto al experimento. Sus palabras finales, que también cierran el cuento, demuestran lo mal que comprende el amor. Las máquinas, exclama, «no pueden enamorarse, pero— incluso cuando se trata de algo desesperado y horrible—¡las mujeres sí pueden!» (63). Como Asimov posiblemente se dio cuenta al escribir *The Robots of Dawn* treinta años después, no hay nada desesperado y horrible en amar a un androide de aspecto elegante y caballeroso que actúa como un hombre mucho mejor que cualquier Larry de la década de 1950, o cualquier hombre Espacial del siglo L.

Asimov estaba muy orgulloso de haber creado a Gladia, a pesar de que la ve principalmente como el interés romántico de Baley (IA 217). Solo en *Robots and Empire*

¹² Técnicamente no se trata de una novela sino de lo que se llama 'fix-up' o 'fixup', es decir, una novela basada en relatos sueltos que se tratan de adaptar a una trama central nueva, y que por lo tanto requiere cambios ('fixing up') en los relatos originales.

¹³ Hay una adaptación televisiva de este cuento, un episodio de la serie de la BBC *Out of the Unknown* (1965-71), emitido en 1966, con Hal Hamilton como Tony y Wendy Craig como Claire.

¹⁴ En inglés la palabra que Bogert usa, 'mistress' significa tanto amante como dueña.

pudo encontrar para ella un papel más allá del de amante o esposa, cuando Gladia ya tiene 233 años (el equivalente de unos 40 años ordinarios). El foco de atención de *The Naked Sun*, en la que Gladia tiene 33 años, y de *The Robots of Dawn*, cuando tiene 35, es su sexualidad y, en concreto, su proceso de curación sexual. Con este tema, Asimov ofrece una representación notablemente matizada de la feminidad, aunque la progresión que ella hace también puede considerarse como una preparación para que Gladia se convierta en la amante convenientemente liberada de Baley. Se puede argumentar además que la función principal de Gladia, especialmente en *The Robots of Dawn* es ir a donde ningún hombre en la ciencia ficción de Asimov se atreve a ir, es decir, a la cama con el androide. Una vez más, se trata de una situación ambigua: la curiosidad de Gladia por el cuerpo masculino robótico puede interpretarse como una contribución extremadamente positiva, incluso feminista, a los debates actuales sobre la robosexualidad, pero ella y Jander también pueden leerse como sustitutos eróticos heterosexuales de la historia de amor encubierta entre Baley y Daneel que Asimov no pudo narrar por razones homofóbicas propias y de sus lectores originales.

En *The Naked Sun* Asimov introduce a Gladia, presentándola como una víctima de la radical represión sexual solariana. Los 20.000 solarianos, que son personas Espaciales, ocupan un vasto territorio y viven físicamente aislados unos de otros, rodeados de hasta 10.000 robots humanoides en sus extensas fincas. Este método de ocupación dispersa significa que los solarianos han perdido la capacidad de interactuar en vivo, por lo que prefieren 'verse' solo por medio de la transmisión holográfica. Los solarianos tienen un horror absoluto al contacto físico humano pero, desafortunadamente para ellos, a pesar de que son roboticistas de primer rango en todos los mundos Espaciales, carecen del conocimiento para reproducirse utilizando métodos de fecundación *in vitro*. Esto significa que deben casarse y soportar relaciones sexuales rudimentarias hasta que la esposa quede embarazada; luego el feto se transfiere a laboratorios donde se realiza una bioingeniería mayor (los matrimonios son organizados por las autoridades sobre la base de la selección genética). Los solarianos son, por lo tanto, técnicamente, criados como animales y condicionados a no disfrutar del sexo, una situación que Gladia llega a aborrecer.

Gladia acepta de buen grado su matrimonio con el ilustre fetólogo Rikaine Delmarre, pero su esposo se siente asqueado por su incipiente interés en el sexo. Curiosamente, él practica sexo con ella regularmente, como exigen las autoridades, pero no ha solicitado tener hijos en los diez años de su matrimonio, omisión que demuestra su propia confusión sobre las extrañas normas. La desconfianza de Delmarre conduce a constantes peleas entre la pareja y a un creciente odio del lado de Gladia, que es aprovechado por el principal enemigo de Delmarre, el Dr. Jothan Leebig. Este hombre planea desarrollar inteligencias artificiales libres de las Tres Leyes, que podrían controlar naves espaciales y ser utilizadas para la guerra. Delmarre descubre este peligroso proyecto y Leebig, cuyos torpes avances sexuales Gladia ha rechazado, orquesta su asesinato de una manera bastante rocambolesca: coloca a un robot con un brazo desmontable cerca de Gladia y su esposo durante una de sus peleas y en un paroxismo de furia ella le golpea la cabeza a su marido con la extremidad del androide, perdiendo inmediatamente su recuerdo de los sucesos en estado de *shock*. El cerebro positrónico del pobre robot queda destruido en lo que coloquialmente se conoce como *robblock*, ya que no puede hacer nada para proteger a Delmarre.

Baley se da cuenta de que Gladia es culpable, pero se lo oculta a las autoridades Espaciales, y a la propia Gladia—que nunca puede recordar el crimen—con el argumento de que «ella ya había sufrido lo suficiente. Había sido víctima de todos; de su marido, de Leebig, del mundo de Solaria» (NS 264). Muy convenientemente, Leebig se suicida cuando Baley amenaza sutilmente con hacer que Daneel (a quien Leebig cree humano) lo toque. Esta muerte puede leerse como un ejemplo de represión total solariana del sentimiento humano o como una manifestación encubierta de homofobia extrema. En cualquier caso, Baley explota la debilidad de Leebig, su horror al contacto, y comete un grave acto de injusticia contra el difunto Rikaine Delmarre protegiendo a su asesina Gladia de la verdad de su violento crimen, a pesar de tener toda la razón al caracterizarla como una víctima.

Gladia le dice a Baley que pese a percatarse de sus crecientes necesidades sexuales, nunca pensó en usar a sus muchos robots para el sexo, ni tampoco se le ocurrió flirtear con ningún solariano, ya que en su planeta natal «todo eso era impensable» (RD 169). Los auroranos, por el contrario, aparentemente usan sus humanoides para el sexo como «dispositivos de masturbación, tal vez, como podría ser un vibrador mecánico», explica Gladia (169); al igual que los solarianos, sin embargo, los auroranos ven a los robots humaniformes como entes demasiado parecidos a las máquinas por lo que no sienten ninguna emoción amorosa por ellos. La primera expresión libre de la sexualidad de Gladia, tiempo antes de conocer a Jander, ocurre al final de *The Naked Sun* cuando, una vez que Baley la libera del peso de la acusación criminal en su contra, ella se quita los guantes que siempre usa y acaricia su mejilla con la mano desnuda. «A principios de 1956», recuerda Gunn, «Asimov me comentó que acababa de escribir una escena pornográfica que el Director de Correos no podía tocar. (Esto, por supuesto, fue hace 40 años cuando el Director de Correos todavía decidía si los libros eran obscenos). Tenía razón. (...) Asimov ha investido el acto de tal significado que es más erótico que el sexo explícito» (111).

En *The Gods Themselves*, sostiene Freedman, el manejo competente de la sexualidad por parte de Asimov demuestra «que era perfectamente capaz y estaba bien predispuesto a aprender de colegas más jóvenes como Delany y Le Guin» (x). Por inventivas que sean las escenas de sexo alienígena que describe Asimov, es importante tener en cuenta que el sexo no es indispensable para plantear cuestiones de género relevantes. *The Left Hand of Darkness/La mano izquierda de la oscuridad* (1969) de Le Guin no tiene ninguna escena de sexo, pero alteró para siempre la percepción del género en la ciencia ficción. Del mismo modo, a pesar de que en *The Robots of Dawn* Asimov evita cualquier escena de sexo detallada, la extensa y sincera descripción que Gladia le ofrece a Baley de su romance con Jander es ciertamente útil para especular sobre la naturaleza de la robosexualidad y considerar sus aspectos más controvertidos en el contexto de la convergencia actual del robot humaniforme y el *sexbot*, o robot creado para el sexo.

El robot humaniforme del tipo de Daneel y Jander dio sus primeros pasos en la vida real en 1970, cuando el profesor Ichiro Kato estableció el área de robótica en la Universidad Waseda de Tokio. Para 1973 su equipo ya había completado WABOT-1, «un robot humanoide bípedo capaz de llevar a cabo una conversación simple» (Waseda 2013). El discípulo de Kato, el Profesor Masakatsu G. Fujie, recuerda que «en lugar de un robot para realizar tareas fijas en una fábrica, etc., lo que buscábamos era un robot que pudiera coexistir con los seres humanos y hacer nuestras vidas más convenientes

y agradables» (en Waseda). La investigación japonesa para construir un robot humaniforme que pudiera ser un compañero se cruzó a mediados de la década de 1990 con el proyecto del escultor californiano Matt McMullen de convertir muñecas sexuales inanimadas en sexbots.¹⁵ El breve artículo de Joe Snell para *The Futurist*, «Impacts of Robotic Sex» (1997), debe estar entre los primeros, si es que no es el primero, en usar la palabra sexbot. Snell anuncia que «es probable que los robots que proporcionan compañía sexual sean habituales en el futuro», aunque su afirmación de que «ya se ha informado de la existencia de modelos prototipo en Japón» no ofrece evidencia que la respalde. Snell advierte que los sexbots podrían destruir los matrimonios (con los maridos prefiriendo las ginoides, o robots femeninas), incitar a los usuarios a «cambiar la orientación de género» a través de la experimentación, volverse adictivos, generar una clase de «tecnovirgenes» que nunca disfrutarían del sexo con parejas humanas y, en resumen, ser más atractivos que los amantes humanos. Por supuesto, los robots «satisfarían las necesidades de cada usuario individual» (32) gracias a una programación personalizada.

Desde principios de la década de 2000, han surgido una variedad de etiquetas en relación a cómo los humanos podrían interactuar con los robots a través del sexo. La palabra 'tecnosexual' describe el disfrute de una persona de los apegos emocionales por todo tipo de máquinas, pero se ha utilizado principalmente en relación con los robots. Ferguson distingue entre dos tipos principales de tecnosexuales, dependiendo de si su tecnosexualidad «implica la atracción fetichista hacia robots humanoides o no humanoides, o hacia personas que se comportan como robots» (2014: 66-67). El adjetivo 'robosexual' parece tener su origen en el episodio escrito por Michael Rowe "Proposition Infinity" (6x4) de la serie animada de ciencia ficción *Futurama*, emitido en 2010. Este episodio, inspirado en la lucha por legalizar el matrimonio entre personas del mismo sexo en California¹⁶ se centra en la petición que Amy Wong hace para poder casarse con su amante, el robot Bender. El reverendo Lionel Preacherbot denuncia su relación con el grito de que «¡La robosexualidad es una abominación!» *Futurama*, afirma Kornegay, se alía de esta manera con los programas de televisión que «han comenzado a pintar un futuro donde la igualdad LGBT está más cerca» (2010), aunque el episodio se centra en la hetero/robosexualidad en lugar de la homo/robosexualidad, que no es realmente parte de los debates actuales.

Un punto de inflexión en estos debates se produjo con la publicación del controvertido volumen de David Levy *Love and Sex with Robots* (2007).¹⁷ Según Levy, «a la larga las mujeres exhibirán tanto entusiasmo como los hombres por la cópula sexual

¹⁵ McMullen es el fundador y copropietario de RealBotix, una empresa dedicada a la fabricación de muñecas sexuales avanzadas, que supuestamente ya utilizan la inteligencia artificial para la interacción con sus dueños. Su producto estrella es la muñeca Harmony. Richardson advierte que «la introducción de un programa robótico o de IA en una muñeca es suficiente para identificarlo como un 'robot sexual', pero estas muñecas mecánicas se parecen más a los autómatas» (2016: 48). Véase también Kleeman (2017).

¹⁶ El matrimonio entre personas del mismo sexo fue permitido por la Corte Suprema de California en 2008. Sin embargo, la Proposición 8, aprobada por la mayoría conservadora del Senado californiano en noviembre de 2008, dejó los matrimonios legalmente contraídos en un limbo hasta 2013, cuando fue derogada por la Corte Suprema de los Estados Unidos.

¹⁷ Sobre el estado actual del debate, y desde un punto de vista más riguroso, véase el volumen editado de Danaher y McArthur *Robot Sex: Social and Ethical Implications* (2017).

con robots», aunque en lugar de «el puro placer físico» que los hombres buscarán en las ginoides, «la mayoría de las mujeres querrán no solo una demostración personal de las virtuosas habilidades amorosas del androide, sino también sentir el amor virtual del robot por ellas» (184). A pesar del optimismo de Levy, actualmente el mercado de la muñeca sexual pseudorobótica está enfocado principalmente a hombres heterosexuales con una apreciación limitada de la variedad de las mujeres reales, por lo que sus productos más populares copian las anatomías femeninas preferidas en el porno.¹⁸ Esta situación, junto con la posible comercialización de sexbots infantiles a pedófilos para usos supuestamente terapéuticos (ver Rutkin 2016), ha creado una respuesta en gran medida negativa proveniente del frente feminista, con movimientos de resistencia como la *Campaign against Sex Robots* coordinada por Kathleen Richardson.¹⁹

Al mismo tiempo, otras mujeres feministas están dando la bienvenida a los sexbots masculinos, argumentando que podrían convertirse en compañeros perfectos muy superiores a los hombres en todos los sentidos, incluida la funcionalidad sexual. Algunas feministas incluso sostienen que «así como debemos evitar importar los sesgos sexuales y de género existentes en la tecnología futura, también debemos tener cuidado de no importar la mojigatería habitual» (Devlin 2015). A medida que se consolida este doble estándar emergente (los hombres que quieren sexo con ginoides son sexistas, las mujeres que quieren sexo con androides son liberadas), la preocupación sobre el papel del consentimiento en las relaciones sexuales con ginoides está creciendo (ver Gutiu 2016), aunque no en relación con los androides. También hay una falta significativa de perspectivas LGTBIQ+ en un debate que no solo es heterosexual sino también profundamente heteronormativo, a pesar de su aparente desviación de cualquier norma conocida.

Asimov, quien murió en 1992, no podría haber estado al tanto de estos debates recientes. Sin embargo, en el momento en que publicó *The Robots of Dawn*, Tanith Lee ya había tratado el tema de la mujer que se enamora de un androide en *The Silver Metal Lover/El amante de metal color plata* (1981).²⁰ La novela de Lee, bastante exitosa, fue reseñada por Baird Searles en *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine* en septiembre de 1982, así que es factible suponer que Asimov sabía de su existencia; incluso podría haberla leído aunque no hay pruebas de que lo hiciera.²¹ Las dos novelas son, de todos modos, muy diferentes y es evidente que la obra de Lee comparte mucho más con *He*,

¹⁸ En un artículo de Julie Beck, Matt McMullen afirma que el 10% de las ventas de RealBotix son de muñecas masculinas, aunque no aclara si los clientes son hombres homosexuales o mujeres heterosexuales. Beck especula que las mujeres no están tan interesadas como los hombres en comprar muñecos sexuales porque «solo el 25 por ciento de las mujeres pueden llegar al orgasmo constantemente solo con el sexo vaginal, lo que hace que una muñeco esté lejos de ser un juguete sexual más eficiente»; además, los muñecos son demasiado pesados para que su uso resulte cómodo. Beck también destaca un «factor asco» que no surge con los vibradores, y la preferencia de las mujeres por una relación basada en «el consentimiento mutuo, un tipo de igualdad y reciprocidad que es imposible con un muñeco» (2014).

¹⁹ Para una visión más favorable a la robosexualidad, véase Sharkey *et al.* (2017).

²⁰ Posteriormente, Lee publicó una segunda novela, *Metallic Lover/Amante metálico* (2005), en la misma serie, pero no pudo terminar la tercera entrega, *The Tin Man/El hombre de hojalata*, antes de su muerte (en 2015).

²¹ Según sus memorias, Asimov redactó *The Robots of Dawn* entre el 22 de septiembre de 1982 y el 28 de marzo de 1983 (IA 474). No menciona a Lee.

She and It/El, ella y ello (1991, alias *Body of Glass/Cuerpo de vidrio*). Las tres novelas tratan, en cualquier caso, de una mujer sexualmente insegura que encuentra en un apuesto androide el apoyo que necesita: este es el mismo patrón que Asimov ya había utilizado en «Satisfaction Guaranteed» pero incluyendo el sexo. La Jane de Lee, de dieciséis años, es virgen cuando conoce a Silver; la Gladia de Asimov es una viuda de unos treinta años exiliada de su planeta natal; y la Shira de Piercy es una madre recientemente divorciada separada por la fuerza de su hijo. Las atenciones recibidas, respectivamente, de Silver, Jander y Yod despiertan en estas tres mujeres vulnerables un potencial sexual hasta entonces latente.

Ninguna de las tres protagonistas femeninas es la dueña legal de su amante robótico, lo que significa que no pueden controlar la duración de la relación. El otro factor principal fuera de su control es su pretensión obsesiva de provocar la respuesta sexual de sus parejas androides, más allá de su programación inicial. Según Asimov queda claro que Jander está dispuesto a darle a Gladia todo el placer que ella pueda requerir, si bien él no puede sentir nada, excepto la satisfacción de verla disfrutar del sexo. En cambio, Lee y Piercy imaginan que de alguna manera inexplicable y mágica, Silver y Yod pueden alcanzar el orgasmo. Mientras que Asimov se abstiene de presentar directamente cualquier escena romántica o sexual, Lee y Piercy involucran a sus robots en descripciones detalladas de sus sentimientos y en escenas de sexo explícito. Las reglas de la novela romántica no siempre casan bien con la ciencia ficción y la interacción entre la mujer protagonista y su amante robótico en las novelas de Lee y Piercy es a menudo torpe e incómoda para el lector. Piercy se muestra, además, notablemente androfóbica en la loa que Shira hace de las diferencias entre la superior masculinidad artificial de Yod y la de los hombres reales. A pesar de sus credenciales feministas, *He, She and It* incluso ha generado algunas críticas por parte de estudiosas que la ven como una novela conservadora. Así pues, Gurman opina que la relación de Shira con Yod, «el hombre a la vez masculino y andrógino, es tan fantástica como cualquier trama romántica» (2011: 474). Lefanu reconoce la «naturaleza de cuento de hadas» de la novela de Lee (1988: 134), aunque elogia a la autora por haber «cuestionado el papel tradicional de los robots, creando uno que sirve a una mujer en lugar de a un hombre» (134). Lógicamente, si esto es digno de elogio desde un punto de vista feminista, entonces Asimov también debe ser admirado por logros igualmente feministas en el caso de Jander y Gladia.

Asimov no aclara si la historia de amor de Gladia con Jander es parte de la investigación del Dr. Fastolfe, pero el científico queda absolutamente horrorizado por la sugerencia de que «creó deliberadamente [su] abominable viudez» (RD 195). En cambio, Baley declara abiertamente que organizó el exilio de Gladia a Aurora para realizar un experimento con ella. Baley sufre de una profunda agorafobia, relacionada con su vida en la bóveda de acero subterránea en la que se ha convertido la ciudad de Nueva York, pero en *The Naked Sun* debe tratar de superar ese problema para hacer frente a los vastos espacios de Solaria. Cuando Gladia acaricia su mejilla con su mano desnuda, Baley concluye que ella podría superar su propio condicionamiento emocional en Aurora y convertirse en una mujer normal (o, más bien, heteronormativa). Lo que se le escapa a Baley es que las ultraliberales costumbres sexuales de Aurora no son en absoluto como las de la Tierra, y menos como las de Solaria. Precisamente, la desorientación sexual que Gladia sufre en su nuevo hogar la lleva a iniciar su romance con Jander.

Como Gladia le explica a Baley, los auroranos le dan poca importancia al sexo; por ello, a pesar de que es fácil encontrar pareja y no hay prejuicios contra la promiscuidad, la intimidad emocional es escasa. Sin emotividad Gladia no puede alcanzar el orgasmo, que nunca disfrutó con su esposo, y su curación sexual sigue siendo incompleta. Fastolfe, que se encariña con Gladia porque le recuerda a su hija Vasilía, ofrece otra lectura de la situación: dado que Gladia ofreció sexo «a la desesperada» a los hombres auroranos «puede que no sea sorprendente que no disfrutara de los resultados» (RD 186). Él justifica su préstamo de Jander a Gladia por simpatía hacia su soledad pero, posiblemente, Fastolfe también está comprobando (consciente o inconscientemente) con ese préstamo si su androide puede ser un mejor compañero que un hombre para Gladia. Además, Baley sospecha que Fastolfe ha colocado a Jander entre él y Gladia como distracción para que ella no busque sexo y consuelo en él, sospecha plausible en vista de la caracterización negativa que Vasilía hace de su padre como un hombre distante y aurorano atípico.

La razón por la que Fastolfe construye a Jander nunca se aclara por completo. Se insinúa que Jander podría ser el primero de una serie, pero su misterioso ‘asesinato’ se convierte en la excusa para detener la posible fabricación en masa de su modelo. Cuando en *Robots and Empire* se revela que Fastolfe finalmente ofreció las especificaciones técnicas del androide a las autoridades auroranas, estas permitieron que se construyeran 50 robots humaniformes, cada uno con sus propias características físicas, ninguno como Jander y Daneel. En cualquier caso, Jander nunca es para Fastolfe tan importante como Daneel. Curiosamente, a pesar de que Fastolfe señala que no le habría prestado Daneel a Gladia, cuando muere sí le deja en herencia a ella su ‘hijo’ androide (y Giskard).

La función principal narrativa de Jander, por lo tanto, parece ser solo la de ser una copia sexualmente utilizable de Daneel, al menos para Gladia. Cuando Baley le pregunta sobre su similitud una vez ‘fallecido’ Jander, Daneel enfatiza que «Él y yo sabíamos perfectamente que somos distintos, Compañero Elijah, y el Dr. Fastolfe tampoco nos confundió jamás. Éramos, por tanto, dos individuos» (RD 172). Así es también como opina Gladia, por lo que nunca siente deseo por Daneel (o no lo reconoce). Considerándose curada de su duelo por Jander cinco años después de su ‘muerte’, Gladia se dice a sí misma que aunque no ve a Daneel como una máquina, «el ardor de la pasión (...) se había marchado con el propio Jander. A pesar de su gran parecido con el otro, Daneel no podía volver a prender fuego a las cenizas. Con él solo había espacio para la curiosidad intelectual» (RE 33-34). Claramente, el cuerpo de Jander y no su mente interesaba a Gladia.

La pasión de Gladia por Jander surge de su intimidad doméstica, complicada por sus intereses profesionales. Gladia es artista y finalmente se especializa en diseñar la «ilusión de ropa» (RE 9) que usan los robots humanoides de Aurora, como Giskard. Los robots humaniformes necesitan, en cambio, las mismas prendas que cualquier ser humano. Cuando Gladia le ordena a Jander que se desnude para tomar sus medidas y así diseñar un nuevo atuendo, se sorprende al ver que su cuerpo replica la anatomía masculina hasta el último detalle. Como le dice a Baley:

«No faltaba nada y las porciones que cabría esperar que fueran eréctiles eran, de hecho, eréctiles. De hecho, estaban bajo lo que, en un ser humano, se llamaría control consciente. Jander podía tener una erección y dejar de tenerla a voluntad.

Me lo dijo cuando le pregunté si su pene era funcional en ese sentido. Tenía curiosidad y él me hizo una demostración». (RD 172)

Glada comienza entonces a disfrutar del sexo con Jander en una relación que dura unos ocho meses, demostrando así ostensiblemente que «las relaciones íntimas pueden surgir dentro del valle inquietante» (Laue 2017: 8) pero también demostrando que «Enamorarse de lo extraño, de lo que no está vivo ni muerto, siempre será estéril, unilateral e incompleto» (Manheim 2018). Glada informa que Jander, obedeciendo la Primera Ley, «puso un empeño infinito en darme placer y, debido a que vi en él ese deseo de dar placer, algo que nunca vi en los hombres auroranos, me sentí realmente a gusto y, finalmente, descubrí, según creo en grado máximo, lo que es un orgasmo» (RD 172). Tras un proceso de autoaprendizaje constante, el rendimiento sexual y emocional de Jander se adapta a los requerimientos de Glada y mejora. No es de extrañar, por consiguiente, que ella lo considere su «marido» y lea su relación como amor. Glada afirma que no siente vergüenza; sin embargo, ella mantiene su vínculo en secreto, incluso se lo oculta a Fastolfe, sospechando correctamente que los auroranos no simpatizarían con su dependencia emocional de una máquina. También, posiblemente, porque ella sabe que su amor no es verdaderamente sostenible.

El principal escollo en esta historia de amor no es solo el prejuicio aurorano contra el matrimonio entre humanos y robots por su necesaria falta de descendencia biológica, prejuicio que incluso afecta a Fastolfe, sino también la situación legal de Jander como propiedad. Por mucho que ame a su androide, Glada actúa en la práctica como la dueña de un grupo de esclavos que lleva a un esclavo favorito a su cama. Por esta razón, el asunto aparentemente irrelevante del color de la piel de Jander y Daneel resulta ser tan problemático. Si suponemos que todos los Espaciales, incluida Glada,²² tienen pieles de bronce, se evita el incómodo problema racial. Si suponemos que Glada es blanca, como lo es implícitamente Baley, entonces es inevitable referirse a la esclavitud de los africanos en América, y de muchas otras personas a lo largo de la historia, en relación con su romance robosexual con Jander.

Debido al doble estándar moral sexual, hay muy poca información sobre cuántas mujeres libres tuvieron relaciones sexuales con sus esclavos (o esclavas) y bajo qué circunstancias; que esto sucedió es evidente por lo que se refleja en la literatura griega antigua, principalmente en farsas. El silencio sobre este tipo de relación, sin embargo, se vuelve mucho más espeso en la época romana. Parker especula que lo más probable es que los hombres romanos no castigaran a sus mujeres en los casos supuestamente escasos en que mantuvieron relaciones sexuales con esclavos porque se suponía que los esclavos eran solo «herramientas vivientes, en el sexo como en todos los demás asuntos» (2007: 285). En los Estados Unidos de antes de la Guerra Civil (1861-65), la situación era más problemática. Martha Hodes afirma, en el primer libro dedicado a este tema, que «hubo una falta de acción contradictoria frente a tales aventuras» porque «durante el período esclavista» no «amenazaban la jerarquía social y política, como lo harían después de la emancipación» (1997: 6). En sus memorias, la antigua esclava Harriet Jacobs insiste en que, al igual que sus hermanos, las hijas de los plantadores a menudo tomaban ejemplo de sus padres: «Saben que las esclavas están sujetas a la

²² Su descripción es ambigua, ya que la bajita Glada es con sus 155 cm. de altura y su cabello castaño claro (NS 60) diferente de la mayoría de los Espaciales. Asimov no menciona el color de su piel.

autoridad de su padre en todas las cosas; y en algunos casos ejercen la misma autoridad sobre los hombres esclavos» (1867). Estas aventuras sexuales, sin embargo, jamás fueron aceptadas por los patriarcales plantadores y a menudo acababan en infanticidio, mientras que los hijos bastardos de las esclavas, resultados de violaciones, se mantenían vivos para aumentar el patrimonio.

Dado que Gladia nunca obliga a Jander a hacer acto alguno contra su voluntad, su matrimonio parece mutuamente placentero, si bien la falta de agentividad de Jander para otorgar o retirar su consentimiento se deja inexplorada. Asimov presentó en su novela breve *The Bicentennial Man/El hombre bicentenario* (1976) «un excelente caso en apoyo de la opinión de que ciertos tipos de máquinas inteligentes», como el robot Andrew Martin, «deberían gozar de derechos y no deberían ser obligados a actuar como esclavos de los humanos» (Anderson 2008: 480). Esta prerrogativa no se extiende a Jander. Asimov ciertamente ofrece una lectura humanista de la ley aurorana al hacer que Baley «inicie una 'investigación de asesinato'» a pesar de la resistencia general a tratar la muerte de Jander como una muerte real (Leslie-McCarthy 2007: 408), posición incluso defendida por Daneel. El Detective también trata a Jander como el «difunto marido» de Gladia (408), si bien esto no es lo mismo que presentar al robot fallecido como una persona completa. Al matar a Jander Asimov también evita la cuestión de si Gladia habría permanecido casada con su androide el resto de su vida, o si esta unión sin papeles habría sido compatible con su posterior matrimonio con el aurorano Satirix Gremionis.

Gladia sale de la profunda depresión causada por la muerte de Jander al mantener relaciones sexuales con Baley, en circunstancias en las que, como Jander, él no puede retirar su consentimiento. Afectado por un ataque de agorafobia, Baley es rescatado por los robots de Gladia y ella, celosa de las atenciones que están vertiendo sobre él, entra en su habitación con la intención de ofrecer sexo como la terapia definitiva, sin darle la oportunidad de rechazar sus atenciones. Su romance, sin embargo, no puede progresar porque Baley, que está casado, debe regresar a la Tierra. Él mismo le sugiere a Gladia que se case con Gremionis, posiblemente porque Baley piensa que el aurorano es un hombre agradable y flexible en la única conversación que tienen. Cuando, unos cinco años después, Gladia y Baley se reencuentran y tienen relaciones sexuales por última vez, ella está embarazada del primero de sus dos hijos (no se permiten más) de su marido. Con una esperanza de vida de 400 años, no se puede esperar que el matrimonio dure de por vida. Su unión con Gremionis dura 150 años durante los cuales Gladia «no es infeliz» (RE 30), a pesar de que en lugar de amar a este hombre como amaba a Jander y a Baley, Gladia «se había resignado a aceptarlo como esposo» (RE 79).

Gladia finalmente se divorcia y Asimov la involucra en un nuevo romance con un Colono, descendiente en séptima generación del propio Baley: el capitán Daneel Giskard Baley (conocido como D.G.). Baley, muerto en esta cuarta novela desde hace 160 años, comenzó la tradición de nombrar a los hombres de su familia con los nombres de los dos robots (las mujeres se llaman Jessie, como su difunta esposa). El nuevo romance de Gladia puede parecer convencional pero no lo es en absoluto, pues D.G. tiene 39 años y Gladia 233, dejando de lado la cuestión de cómo su nombre conecta con sus dos androides y con el propio Baley. Gracias a la aceptación sin prejuicios por parte de D.G. de la fantástica brecha de edad, Gladia encuentra no solo la felicidad sino también la oportunidad de desarrollar una nueva carrera como *influencer* pacifista. Gladia descubre esta vocación cuando debe dirigirse a una multitud de Colonos en el Baleyworld natal de D.G. «¿Sabes», le dice con alivio y fervor, «qué distinto es, después de dos siglos y

un tercio de no ser nadie, tener la oportunidad de ser alguien; descubrir que una vida que pensabas que estaba vacía resulta contener algo después de todo, algo maravilloso; ser muy, muy feliz largo tiempo después de haber renunciado a cualquier esperanza de serlo?» (RE 223).

Cabe señalar que para que el romance con D.G. prospere, Gladia primero debe cortar sus lazos con sus robots porque de hecho su robosexualidad no se apagó con Jander, como ella misma cree. Desconcertado, Daneel le pregunta a Giskard (quien tiene capacidad de manipular las mentes humanas) sobre los sentimientos de Gladia y su amigo responde:

«Ella siempre se ha sentido un poco inquieta en mi presencia (...) y no sufrirá indebidamente por mi ausencia. Hacia ti, amigo Daneel, tiene sentimientos ambivalentes. Le recuerdas intensamente a tu amigo Jander, cuya inactivación, hace muchas décadas, fue tan traumática para ella. Eso ha sido una fuente de *atracción* y *repulsión* para ella, por lo que no fue necesario hacer mucho. Disminuí su atracción hacia ti y aumenté su fuerte atracción hacia el capitán. Gladia prescindirá de nosotros fácilmente». (RE 414, cursivas añadidas)

Gladia posee legalmente los dos robots desde hace unos 150 años pero ignora no solo que Giskard está manipulando su mente sino también que él ‘asesinó’ a Jander para evitar que el Dr. Amadiro lo secuestrara y construyera otro robot humaniforme mediante ingeniería inversa. Daneel y Fastolfe también desconocen el crimen de Giskard y aunque Baley desenmascara al robot, sabe que Giskard manipulará inmediatamente su mente, como así hace, para que nunca pueda comunicar sus hallazgos.

Este es el mismo método que Giskard utiliza para rechazar la reclamación que Vasilía presenta pidiendo que se le transfiera su propiedad y la de Daneel. En el juego de espejos de Asimov, Jander es el doble de Daneel, mientras que Gladia se parece a Vasilía. El romance entre Gladia y Jander es feliz a pesar de su trágico final, pero la relación entre Vasilía y Giskard es simplemente imposible. Al igual que Gladia, Vasilía también está traumatizada sexualmente, en su caso debido al rechazo de su padre. El concepto de incesto no existe en Aurora porque padres y madres no saben quiénes son sus hijos, ya que son criados comunitariamente. Al elegir criar a Vasilía en casa contra toda norma, Fastolfe se comporta como un padre excéntrico, razón por la cual su rechazo sexual de Vasilía es, según las ideas auroranas, mucho más dañino que el incesto. Vasilía deja su hogar, adopta el apellido Aliena y se une al instituto robótico dirigido por Adamiro. Ella, sin embargo, nunca logra sanar su mente ni Giskard puede ayudarla en este proceso porque no es un robot humaniforme como Daneel y Jander. El estrecho vínculo que Vasilía tenía con Giskard en su infancia²³ se rompe ella cuando abandona la casa de Fastolfe y nunca se recupera, hasta el punto de que Giskard nunca le cuenta a Vasilía que tiene habilidades especiales (de hecho, resultado de la interferencia accidental de ella en su cerebro). Cuando Vasilía intenta reclamar a Daneel y Giskard, argumentando que su padre no podía nombrar como su heredera legal a su odiada rival Gladia, Giskard borra sus recuerdos dejando el cerebro de Vasilía muy

²³ Asimov juega un inteligente juego metaficticio haciendo que sus propias historias sobre Susan Calvin y otras ficciones sean tratadas como leyendas en los mundos Espaciales (aunque no en la Tierra). Giskard llama a Vasilía ‘Little Miss’, el nombre que Andrew Martin usa en *The Bicentennial Man* para dirigirse a la hija de su dueño. Como mujer adulta, Little Miss ayuda a Andrew a liberarse y ser aceptada como persona, todo lo contrario de lo que la infantil Vasilía hace con Giskard.

deteriorado. Esta acción se debe no solo a que debe proteger los intereses de su dueña Gladia siguiendo la Primera Ley, sino principalmente porque se niega a ser propiedad personal de la psicótica Vasilia. El cruel acto de autodefensa de Giskard es aceptado en el contexto de la novel porque Vasilia está actuando maliciosamente hacia Gladia. Sin embargo, lo pretendiera o no Asimov la agresión de Giskard muestra el lado más oscuro de la mente robótica y de cualquier apego personal a las esclavizadas máquinas sentientes que los seres humanos podríamos construir (y amar) en un futuro cercano.

Conclusiones: futuros amantes y amigos

Desde un punto de vista optimista, la relación entre los humanos y los robots humaniformes sentientes «puede inspirarnos a su vez, y convertirnos en mejores amigos y amantes humanos» (Ess 2016: 59). Baley aprende a disfrutar de un compromiso total en la amistad gracias a interactuar con Daneel y Gladia también aprende a ser mejor amante gracias a la experiencia de su romance con Jander. Desde una postura más pesimista, como advierte Sullins, «debemos tener cuidado de no confundir el amor simulacral con lo real» ya que las relaciones románticas entre humanos y robots humaniformes son (o serán) «asuntos unilaterales sobrecargados por pasiones fugaces» (2012: 408) ya sean parte del amor o de la amistad. Como sugieren Nyholm y Frank, también existe «la opción de bajar el listón: hacer que las pretensiones del amor mutuo sean menos exigentes», aunque esto podría ser decepcionante para los humanos involucrados (2017: 237).

Las cuatro novelas de Isaac Asimov aquí analizadas sugieren, en cualquier caso, que el placer humano por la compañía del robot humaniforme se basa en una apreciación erótica del hermoso cuerpo artificial. Este factor, a diferencia de lo que se suele suponer, es tan importante en el androide como en la ginoide. El robot Giskard posee, obviamente, una mente mucho más compleja que el robot Daneel, pero, al carecer de la bella apariencia de su amigo, es constantemente subestimado, inspirando incluso repulsión. También es obvio que la masculinidad ideal Espacial de Daneel es parte de su atractivo en sus dos versiones—homoerótica para Baley, heterosexual para Gladia—aunque esto requiere que su cuerpo esté duplicado por Jander. Fastolfe está, del mismo modo, ligado emocional y eróticamente a Daneel a través de la intimidad que su creación requiere con su mejor amigo el Dr. Sarton, cuyo cuerpo se encuentra en el centro de todos los vínculos entre humanos y robots en la serie de Asimov.

Asimov contribuye notablemente a los debates actuales sobre la evolución de nuestras relaciones con los robots, que anticipa con su ficción. Su presentación de la hetero/robosexualidad de las mujeres a través de Gladia merece elogios en su consideración matizada de temas clave, a pesar de que algunos asuntos problemáticos requieren un análisis más profundo. El ambiguo trasfondo racial de los Espaciales, incluido Daneel, y la cuestión de cómo la Primera Ley borra cualquier necesidad de consentimiento del androide son cuestiones relevantes que Asimov decidió no abordar, pero que todo fabricante de robots humaniformes de la vida real debe considerar. La adquisición accidental de habilidades aumentadas por parte de Giskard y su capacidad para autoprogramarse indican, además, que al prestar demasiada atención al atractivo erótico del robot humaniforme hiper-realista, podemos estar pasando por alto el desarrollo de formas alternativas de inteligencia artificial en cuerpos menos idealizados.

En una escena de *The Caves of Steel* Baley intenta, incluso «contra su voluntad», degradar a su compañero robótico dejándole claro que es inferior a cualquier humano.

Daneel responde serenamente que «La división entre humano y robot quizás no sea tan significativa como la que existe entre inteligencia y no inteligencia» (39). Una vez que entiende la verdadera naturaleza de Giskard, Baley reconoce el error de haber supuesto que Daneel es más avanzado porque parece más humano. Puede que se necesite un «genio de la robótica» como Fastolfe para construir un robot humaniforme perfecto, concluye Baley, sin embargo, «la dificultad de diseñar a Daneel radica, sospecho, en reproducir todos los aspectos humanos como la expresión facial, la entonación de la voz, los gestos y los movimientos que son extraordinariamente intrincados pero que no tienen nada que ver realmente con la complejidad de la mente» (RD 468). Giskard confirma que esta suposición es correcta. Este quizás es el mensaje principal de Asimov en su serie de novelas sobre robots: la advertencia de que no importa cuán satisfactoria pueda ser la amistad o el amor con personas como los hermosos Daneel y Jander, hace falta un enfoque más profundo en relación al problema de cómo humanos y robots deberían relacionarse en el futuro cercano. Lo que realmente importa, como demuestra Giskard, es la inteligencia artificial del cerebro positrónico, ya que aquí es donde se encuentra el verdadero atractivo del robot con todo sus peligros, y no en el bello cuerpo del androide.

Obras citadas

- Anderson, Susan Leigh. Asimov's 'Three Laws of Robotics' and Machine Metaethics. *AI & Society* 22.4 (abril 2008): 477-493.
- Asimov, Isaac. *I, Asimov: A Memoir*. Nueva York: Doubleday, 1994.
- _____. *Robots and Empire* (1985). Londres: HarperVoyager, 2018.
- _____. *The Robots of Dawn* (1983). Londres: HarperCollins, 1994.
- _____. *The Naked Sun* (1957). Londres: HarperCollins, 1991.
- _____. *The Caves of Steel* (1954). Londres: HarperCollins, 1991.
- _____. Satisfaction Guaranteed. *Amazing Stories* (abril 1951): 52-63.
- Beck, Julie. A (Straight, Male) History of Sex Dolls. *The Atlantic*. 6 agosto 2014. <https://www.theatlantic.com/health/archive/2014/08/a-straight-male-history-of-dolls/375623/>
- Campaign against Sex Robots*. Coord. Kathleen Richardson. <https://campaignagainstsexrobots.org/>
- Cotter, Bobb. *A History of the Doc Savage Adventures in Pulps, Paperbacks, Comics, Fanzines, Radio and Film*. Jefferson, NC: McFarland, 2016.
- Danaher, John & Neil McArthur (eds.). *Robot Sex: Social and Ethical Implications*. Boston: MIT Press, 2017.
- Devlin, Kate. In Defense of Sex Machines: Why Trying to Ban Sex Robots is Wrong. *The Conversation*. 17 diciembre 2015. <http://theconversation.com/in-defence-of-sexmachines-why-trying-to-ban-sex-robots-is-wrong-47641>
- Ess, Charles M. What's Love Got to Do with It? Robots, Sexuality, and the Arts of Being Human. Marco Norskov (ed.), *Social Robots: Boundaries, Potential, Challenges*. Londres y Nueva York: Routledge, 2016. 57-79.
- Ferguson, Anthony. *The Sex Doll: A History*. Jefferson, NC: McFarland, 2014.
- Ferreira, Maria Aline. Contemporary Pygmalion Tales: Robot Sapiens Sapiens. *Interdisciplinary Humanities* 35.1 (primavera 2018): 91-107.
- Freedman, Carl. Introduction. *Conversations with Isaac Asimov*. Ed. Carl Freedman. Jackson: University Press of Mississippi, 2005. vii-xvii.

- Gunn, James. *Isaac Asimov: The Foundations of Science Fiction* (1982). Lanham, MD: Scarecrow, 1996.
- Gurman, Elisa. 'The Holy and the Powerful Light that Shines through History': Tradition and Technology in Marge Piercy's *He, She and It*. *Science Fiction Studies* 38.3 (noviembre 2011): 460-477.
- Gutiu, Sinziana. The Roboticization of Consent. Ryan Calo, A. Michael Froomkin & Ian Kerr (eds.). *Robot Law*. Cheltenham, GB y Northampton, MA: Edward Elgar Publishing, 2016. 186-212.
- Hayden, Erik. Dwayne Johnson to Star in Shane Black's Doc Savage Film. *The Hollywood Reporter*. 30 mayo 2016. <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/doc-savage-film-dwayne-johnson-898220/>
- Hodes, Martha. *White Women, Black Men: Illicit Sex in the Nineteenth-Century South*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Ingersoll, Earl G. (ed.). A Conversation with Asimov. *Science Fiction Studies* 14.1 (marzo 1987): 68-77.
- Jacobs, Harriet. *Incidents in the Life of a Slave Girl* (1867). Project Gutenberg. <https://www.gutenberg.org/ebooks/11030>
- Kleeman, Jenny. The Race to Build the World's First Sex Robot. *The Guardian*. 27 abril 2017. <https://www.theguardian.com/technology/2017/apr/27/race-to-build-world-first-sex-robot>
- Kornegay, Jake. Standing Up for Robosexuality. *Socialist Worker*. 21 septiembre 2010. <https://socialistworker.org/2010/09/21/standing-up-for-robosexuality>
- Laue, Cheyenne Familiar and Strange: Gender, Sex, and Love in the Uncanny Valley. *Love and Sex with Robots*. 1.1 (2017): 1-11. Número monográfico: Adrian David Cheok, Cristina Portalés Ricart & Chamari Edirisinghe (eds.), *Multimodal Technologies Interact*.
- Lee, Tanith. *The Silver Metal Lover* (1981). Londres: Unwin, 1986.
- Lefanu, Sarah. Robots and Romance: The Science Fiction and Fantasy of Tanith Lee. Susannah Radstone (ed.), *Sweet Dreams: Sexuality, Gender and Popular Fiction*. Londres: Lawrence, 1988. 121-136.
- Leslie-McCarthy, Sage. Asimov's Posthuman Pharisees: The Letter of the Law Versus the Spirit of the Law in Isaac Asimov's Robot Novels. *Law, Culture and the Humanities* 3 (octubre 2007): 398-415.
- Levy, David. *Love and Sex with Robots: The Evolution of Human-Robot Relationships*. Nueva York: Harper Perennial, 2007.
- Manheim, Noa. A Brief History of Sex Dolls, From Leather Dummies to Sexbots. *Haaretz*. 3 mayo 2018. <https://www.haaretz.com/life/.premium.MAGAZINE-a-brief-history-of-sex-dolls-from-leather-dummies-to-sexbots-1.6053633>
- Nyholm, Sven and Lily Frank. From Sex Robots to Love Robots: Is Mutual Love with a Robot Possible? John Danaher & Neil McArthur (eds.), *Robot Sex: Social and Ethical Implications*. Boston: MIT Press, 2017. 219-243.
- Palumbo, Donald E. *Chaos Theory, Asimov's Foundations and Robots, and Herbert's Dune: The Fractal Aesthetic of Epic Science Fiction*. Westport, CT: Greenwood Press, 2002.
- Parker, Holt Neumon. Free Women and Male Slaves, or Mandingo meets the Roman Empire. Anastasia Serghidou (ed.), *Fear of Slaves and Fear of Enslavement in the*

- Ancient Mediterranean (Discourses, Representations, Practices)*. Besançon: Presses Universitaires de Franche-Comté, 2007. 281-298.
- Piercy, Marge. *He, She, and It*. Nueva York: Alfred Knopf, 1991.
- Richardson, Kathleen. Sex Robot Matters: Slavery, the Prostituted, and the Rights of Machines. *IEEE Technology and Society Magazine* 35.2 (junio 2016): 46-53.
- Robeson, Kenneth (Lester Dent). *The Man of Bronze: A Doc Savage Adventure* (1933). *Fadedpage.com* <https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20140713>
- Rutkin, Aviva. Could Sex Robots and Virtual Reality Treat Paedophilia? *New Scientist*. 2 agosto 2016. <https://www.newscientist.com/article/2099607-could-sex-robots-and-virtual-reality-treat-paedophilia/>
- Searles, Baird. Review: *The Silver Metal Lover*. *Isaac Asimov's Science Fiction Magazine* (septiembre 1982): 19.
- Sharkey, Noel; Aime van Wynsberghe, Scott Robins & Eleanor Hancock. *Our Sexual Future with Robots: A Foundation for Responsible Robotics Consultation Report*. The Hague: Foundation for Responsible Robotics, 2017.
- Snell, Joel. Impacts of Robotic Sex. *The Futurist* 31.4 (julio-agosto 1997): 32.
- Sullins John P. Robots, Love, and Sex: The Ethics of Building a Love Machine. *IEEE Transactions on Affective Computing* 3.4 (2012): 398-409.
- Waseda University. Waseda Robotics Research Leading the World. *Waseda University News*. 26 octubre 2013. <https://www.waseda.jp/top/en/news/13858>
- Zambrano, Mark. 12 Things You Need to Know About Doc Savage. *ScreenRant*. 14 junio 2016. <https://screenrant.com/doc-savage-dwayne-johnson-movie-trivia-facts/>

Educando a Dídac: el padre de la nueva humanidad y el fin del patriarcado en *Mecanoscrit del segon origen* de Manuel de Pedrolo

La elección atípica de Pedrolo: el nuevo Adán y la masculinidad catalana

El editor del epílogo que cierra *Mecanoscrit del segon origen* nos dice que solo alguien con el «temple» (329)¹ de Alba podría haberse convertido en la nueva madre de la humanidad tras el pavoroso ataque extraterrestre que aniquila tantos seres vivos, opinión que parece claramente compartida por el autor, Manuel de Pedrolo. Por el contrario, el Adán de esta nueva Eva, Dídac, ni es mencionado en este epílogo, omisión aún más triste si pensamos que él desea ser recordado. Dídac interesa a pocos lectores y críticos, siempre cautivados por la valiente Alba. Querría, pues, corregir este descuido reflexionando aquí en torno al mensaje positivo sobre la masculinidad y el futuro que Pedrolo nos transmite con su singular retrato de Dídac.

La caracterización de este personaje se basa en dos rasgos fundamentales: su edad y su hibrididad racial. Pedrolo podría haber concebido a Dídac como imitación de Friday/Viernes, el compañero del Robinson Crusoe, con Alba interpretando este papel principal en versión femenina. Sin embargo, no hay en *Mecanoscrit* ningún rastro del racismo utilizado en el clásico de Daniel Defoe, publicado en 1719, para justificar la subordinación del nativo Friday al náufrago colonialista inglés que ocupa su isla. Pedrolo pone a Alba y Dídac, muy al contrario, en una situación de igualdad, sellada con una historia de amor que acaba con el concepto actual de raza. Extrañamente, Pedrolo no explica quién es el padre del chico, complicando bastante nuestra comprensión de la situación de Dídac en la sociedad catalana de los años 70 en la que vive. En ausencia del padre y una vez su madre Margarida muere, víctima del desastre que destruye la Tierra, Dídac se convierte en una *tabula rasa* sobre la que Alba inscribe, como delegada del autor en el texto, sus ideas sobre la masculinidad ideal. Es algo sumamente importante porque es necesario que Dídac sea no solo el padre de una nueva masculinidad local catalana, sino de todo un nuevo mundo postapocalíptico.

La manera en que Pedrolo diseña el papel de su héroe excluye al mismo tiempo todas las demás posibilidades a su alcance como hombre y como escritor catalán. Mientras la pragmática Alba parece una clara representante de la feminidad catalana ideal—la encarnación directa del *seny* o sentido común—Dídac es muy atípico en relación al contexto sociohistórico que lo rodea, empezando por el color de su piel. Presentaré, por tanto, unas breves pinceladas en relación a cómo se ha analizado hasta ahora la masculinidad catalana, con el fin de explicar de qué manera Dídac encaja o difiere.

La sociedad catalana es sin duda patriarcal, como la mayoría de sociedades en el mundo, aunque podríamos calificarla como moderada o de perfil bajo. Sin lugar aquí

¹ Cito en este artículo la traducción de Domingo Santos, disponible en el volumen trilingüe que yo misma edité en 2016.

para analizar los detalles, sí hay que decir que, según la organización social y legal tradicional, prevalente desde la Edad Media, aunque el marido se considera cabeza de familia, el casal catalán funciona como una especie de empresa familiar en la que las opiniones de la esposa y madre son consultadas y respetadas. Por costumbre, las familias catalanas han obedecido el principio de primogenitura masculina, pasando su legado íntegramente al hijo mayor, el heredero (*hereu*). A pesar de este aparente sexismo, un fruto notable del pragmatismo catalán es la figura de la *pubilla*, la hija mayor que hereda los bienes familiares cuando no hay un hermano mayor en la familia.² El sistema *hereu/pubilla*, seguramente diseñado por padres patriarcales más interesados en conservar la propiedad que en evitar el sexismo, ha garantizado a las mujeres catalanas una notable cantidad de poder, fuera del alcance de sus compañeras en otras sociedades europeas. Este factor es, en mi modesta opinión, la razón principal por la que el patriarcado catalán es relativamente moderado. Paradójicamente, su componente matriarcal, en principio subordinado al patriarcado, puede convertirse fácilmente en variante feminista, como demuestra la caracterización heroica del Alba.

El carácter de este patriarcado moderado está condicionado por dos factores principales: el pragmatismo (compartido por las mujeres catalanas) y el sentido de la propia victimización. Dos artículos en el imprescindible volumen editado por Fernández y Chavarria, *Calçasses, gallines i maricons: homes contra la masculinitat hegemònica* (2003) ilustran estos elementos. Bienve Moya explica, centrándose en los *castellers*, cómo las mujeres han ganado progresivamente un lugar en los herméticos círculos masculinos de la cultura popular catalana. Según declaró Josep Maria Falcató, jefe de los Minyons de Terrassa, cuando la *colla* castellera nació en 1979, «no fue necesario plantear si habría mujeres o no (...). Tiene que ver también que el 90% de la gente era menor de veinte años y lo veía bien normal, no tenía los antecedentes históricos que pudieran tener en ese momento las *colles* de las zonas tradicionales» (véase Serra 2011). Las mujeres entraron finalmente en la *colla* en 1981. Otras *colles* menos receptivas, según argumenta Moya, admitieron a niñas y chicas solo cuando vieron que los castillos humanos no podían ganar altura sin perder peso. Extrapolando las conclusiones de Moya, se puede afirmar que la sociedad catalana progresa porque las mujeres piden igualdad y los hombres responden no «por ideología o corrección política, sino por necesidad» (2003: 129). Una vez se consigue la integración, la misoginia disminuye significativamente, aunque no necesariamente el patriarcado, que, sencillamente, se corrige y se modera para seguir dominando.

En cuanto al segundo factor, el discurso nacional masculino está condicionado obsesivamente por la subordinación de la nación catalana al Estado español y, por tanto, a la masculinidad patriarcal española. Por esta razón se insiste en la idea de la victimización. Los hombres patriarcales catalanes argumentan, como hace Joan Ramon Resina, que «La falta de Estado es, en relación con el imaginario del macho, tan decisiva como la castración simbólica que, según la psicoanálisis clásica, conforma la feminidad» (2003: 75). Típicamente, valores positivos de la masculinidad catalana—como el

² En, por ejemplo, la sociedad inglesa tradicional, la propiedad estaba a menudo ligada a la línea masculina, tal y como narra Jane Austen en *Pride and Prejudice* (1813). Las cinco hermanas Bennet deben aceptar que el legado de su padre pase a un insoportable primo lejano, el señor Collins; para hacer la situación menos enojosa, él propone matrimonio a la segunda hija, Elizabeth. Sobre el sistema *hereu/pubilla* se puede consultar Iszaevich (1981), To Figueras (1993) y Borrell (2006).

antimilitarismo desarrollado en el siglo XX, la resistencia al poder arbitrario, el rechazo del dogmatismo y una tendencia a llegar a acuerdos en lugar de imponer decisiones— se ven más bien como «un grado de feminización o, como mínimo, una ambivalencia respecto del prototipo masculino ibérico» que es «el corolario de una dominación secular» (75). Desde esta perspectiva, no es descartable del todo que el actual movimiento independentista, activo desde 2010, sea (en parte o fundamentalmente) un movimiento de remasculinización del patriarcado catalán, pese a la intervención de muchas mujeres tanto a nivel popular como en puestos clave.

Es posible que este sentimiento de victimización tan arraigado en la masculinidad catalana y la baja intensidad del patriarcado local sean ventajosos; los hombres catalanes, que se sienten desempoderados, se resisten menos a cederle poder a las minorías.³ Por el contrario, tal y como explica el sociólogo norteamericano Michael Kimmel (2012), el peor obstáculo para el empoderamiento de las mujeres es el sentimiento del derecho al poder que tienen los hombres patriarcales, diagnóstico aplicable a toda sociedad patriarcal en todo el mundo. Escribiendo desde una óptica directamente antipatriarcal, Adrià Chavarria declara que los hombres catalanes deben encontrar, sobre todo, «Una nueva manera de *amar* que tenga en cuenta que el *cuidado* será también una nueva forma de construir un nuevo presente» (2003: 30, cursivas originales)—un estilo nuevo de relacionarse con los demás que, volviendo al *Mecanoscrit* pedroliano, Dídac ya personifica. No sin contradicciones.

Pedrolo a menudo triunfó por sus novelas con protagonistas masculinos abiertamente patriarcales, incluso en otras obras de ciencia ficción como *Successimultani/Sucesosimultáneo* (escrita 1979/publicada 1981). *Mecanoscrit* es, de hecho, excepcional en su producción por la claridad de su ideario pro-feminista y antipatriarcal. Dídac, doblemente desempoderado como joven catalán y como hombre negro, se encuentra en una singular posición como superviviente de la catástrofe mundial que le permite superar su subordinación y su victimización. Pedrolo, no obstante, prefiere cederle el poder al Alba y poner fin al patriarcado, antes que dejar que Dídac caiga en la tentación de fundar un nuevo régimen patriarcal—quizás una de las razones principales por las que *Mecanoscrit del segon origen* es tan popular en Cataluña.

En cuanto al estudio académico de la representación de la masculinidad catalana en la ficción, Josep-Anton Fernàndez explica que la Filología Catalana «ignora el género y la sexualidad en gran medida (...) porque el paradigma historicista en torno al cual está estructurada su metodología depende plenamente del concepto de Literatura nacional» (2000: 1).⁴ El diagnóstico que hace Fernàndez explica también por qué este tipo de análisis se ha publicado sobre todo en el extranjero. A modo de ejemplo, él menciona los estudios feministas hechos por especialistas americanas de la obra de Caterina Albert (Víctor Català), Mercè Rodoreda, Montserrat Roig y Carme Riera. También participan en esta corriente especialistas catalanes familiarizados con tradiciones

³ El trabajo del sociólogo de la Universitat de Girona Paco Abril—figura central en Homes Igualitaris, asociación federada con la española AHIGE (Asociación de hombres por la igualdad de género)—es imprescindible para entender la firme pero lenta evolución de la masculinidad catalana. Ver las webs <https://homesigualitaris.wordpress.com/> y <http://ahige.es>.

⁴ Fernàndez coordina la asignatura optativa Gènere i Sexualitat en la Cultura Catalana en el grado en Lengua y Literatura Catalanas de la Universitat Oberta de Catalunya. El manual (solo al alcance de los estudiantes), redactado per Louise P. Johnson *et al.* (2013), incluye un módulo escrito por Jaume Martí-Olivella sobre las masculinidades en el cine catalán.

foráneas, como el propio Fernández, formado en Gran Bretaña y autor del estudio citado, *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction* (2000), una obra pionera en la Filología Catalana escrita en lengua inglesa.

No sorprende, pues, que fuera un catalanista alemán, Horst Hina, quien primero analizó la presencia masculina en la ficción catalana, en un artículo publicado en 1995 y donde ya se aplicaba el ideario de los Estudios de las Masculinidades (ver Martín 2007). Tomando en consideración obras de Carme Riera, Montserrat Roig y Joana Oliver, Hina mantiene que la crítica feminista radical de los primeros años 80 en seguida se convirtió en diálogo intertextual con los autores masculinos; hacia mitad de los años 90 las autoras ya tenían suficiente autoconfianza como para ofrecer representaciones feministas del deseo heterosexual hacia los hombres sin miedo a la crítica machista (1995: 135). Avisando que es arriesgado generalizar, Hina concluye que «sí parece evidente que uno de los cambios más destacados de los últimos años es la redistribución de los valores de la masculinidad entre hombre y mujer» (135). Desde este punto de vista, *Mecanoscrit* aparece como un anuncio de esta corriente de los 90, en tanto que Pedrolo caracteriza a Alba como extremadamente decidida y práctica, y a Dídac como un nuevo tipo de hombre emotivo y adaptable.

A pesar de los precedentes de estudio mencionados, todavía no hay en el ámbito académico catalán estudios de género del tipo que ofrezco aquí que traten de cómo los autores masculinos catalanes representan la masculinidad heterosexual. La tesis que defiende es que, fuera o no su intención, Pedrolo expresa en *Mecanoscrit* la idea de que hay que eliminar de raíz la masculinidad patriarcal para dejar en manos de las mujeres la reconstrucción de la humanidad. Es por esta razón que su trama conduce finalmente a los titánicos esfuerzos del Alba por regenerar la civilización perdida por culpa del ataque extraterrestre.

El fin trágico de Dídac es sin duda un formidable obstáculo en este sentido y por eso es necesario que nos preguntemos por qué una vez construida una nueva masculinidad apta para los nuevos tiempos, Pedrolo decidió dar muerte al chico, dejando en manos del Alba la responsabilidad y la tarea de rehacer el mundo. Más allá de la admiración del autor por Alba y lo que ella representa, incluso como posible símbolo de la nación catalana, bien podría ser que el desgraciado fin del joven Dídac se deba al escepticismo del autor sobre la masculinidad. Pedrolo puede haber llegado a la conclusión de que un Dídac adulto reclamaría un poder patriarcal absoluto y, por este motivo, podría haber decidido que su muerte era preferible, incluso inevitable. Sea como fuere, la muerte de Dídac posibilita un nuevo comienzo justamente porque pone punto y final a la masculinidad patriarcal tal y como la conocemos hoy, tanto en Cataluña como en todo el planeta.

La identidad de Dídac: afrocatlanismo y el fin del racismo

Dídac es hijo de madre soltera. Margarida, una mujer del pueblo de Benaura (reflejo ficticio de Tàrraga, donde se crió Pedrolo), se marcha a servir y vuelve a casa poco tiempo más tarde, embarazada de un hombre negro. El niño Dídac nunca recibe de su madre ninguna información sobre quién era su padre. La madre de Alba, vecina de Margarida, era su confidente y amiga, pero Alba era demasiado joven como para ser incluida en sus conversaciones privadas. Tampoco parece haber escuchado nunca ningún cotilleo en torno al padre del niño. Solo podemos, pues, especular sobre el hombre que le transmite a Dídac sus genes africanos subsaharianos.

Mecanoscrit del segon origen comienza con un ataque racista con intención asesina. Alba regresaba del huerto,

cuando se detuvo para reprender a dos chicos que pegaban a otro y lo hacían caer a la alberca de la esclusa, y les dijo:

—¿Qué os ha hecho?

Y ellos respondieron:

—No lo queremos con nosotros porque es negro.

—¿Y si se ahoga?

Y ellos se encogieron de hombros, porque eran dos muchachos formados en un ambiente cruel, lleno de prejuicios. (183)

Paradójicamente, Dídac sobrevive porque el intento de ahogarlo lo salva de la vibración extraterrestre que mata a todos los mamíferos—personas y bestias—pero que no puede penetrar el agua. Alba se salva también porque se zambulle para rescatarlo de sus maltratadores justo antes del ataque. La novela comienza, así pues, con una escena que funciona a modo de declaración antirracista y antipatriarcal, y que condiciona la relación entre los dos protagonistas, en tanto que ella se convierte en la rescatadora del chico, no una sino varias veces.

Pedrolo, que murió en 1990, no podría haber anticipado las oleadas migratorias que poco después llevaron a tantos africanos—principalmente de Senegal y Gambia— a Cataluña, en especial a las zonas rurales de Girona y de Lleida. Mientras la presencia de Dídac en su ambiente rural nativo es bastante excepcional para los años 70 (la novela fue redactada en 1973 y publicada en 1974), ese no sería el caso hoy, cuando la etiqueta afro catalán ya se ha extendido como señal de identidad. Dídac, obviamente, no es un emigrante, sino un niño catalán de raza mixta, circunstancia que pide entender el trasfondo racial del momento. Antes de los años 80, nos dice Sagarra en relación a España:

Venían pocos ciudadanos extranjeros a quedarse en nuestro país y la mayoría de quienes venían, lo hacían con carácter temporal a pasar una estación climática o de turismo. Nuestra sociedad era monoracial, plurilingüística, unireligiosa y con valores culturales semejantes—aunque no idénticos—entre las distintas nacionalidades y regiones que la integran. Los extranjeros de otras razas eran una ‘rara avis’ y, generalmente, eran ricos o procedentes de la capa social más influyente de las colonias y antiguas colonias de Guinea, Santa-Isabel, Sidi-Ifni y Sahara Occidental. (2002: 122)

Para ver cómo las cosas cambian y al mismo tiempo se repiten, recordemos que al volver a Cataluña de su viaje a Italia, una feliz Alba se entera de que ella y Dídac pueden cruzar las fronteras libremente:

—¿Sabes, Dídac, que somos unos indocumentados?

Él no comprendió lo que quería decir, quizá porque nunca había tenido ningún documento; era aún demasiado joven cuando existían las autoridades que los confeccionaban. (195)

Esta referencia a la obsesión del régimen franquista (1939-1975) por controlar a los ciudadanos tiene un equivalente contemporáneo en la obsesión de las democracias occidentales por controlar el flujo migratorio ilegal. Hoy en día, muchos jóvenes como

Dídac, sean nacidos en el Estado español o emigrados de otros países, todavía tienen que llevar constantemente sus papeles encima, o arriesgarse a ser detenidos. En el futuro postapocalíptico que Pedrolo imagina, esta situación ya no se repetiría nunca más.

Alba educa constantemente a Dídac usando sus propias opiniones sobre temas raciales, opiniones a menudo bastante cercanas al movimiento *hippie* activo en los años 70. Vale la pena citar el siguiente largo pasaje, resumen de la nueva ideología postracial que Pedrolo imagina para la futura civilización:

Y a finales del verano la muchacha estaba tan morena que un día Dídac le dijo:

—Ahora ya casi eres tan negra como yo...

—Es que tú lo eres poco.

—¿Y cómo es que hay gente negra y gente blanca?

—Se trata de un pigmento de la piel. He leído que se llama melanina.

—A mí me gustaría ser más blanco.

—¿Por qué? El negro es muy bonito.

—Pero en los pueblos los chicos se burlaban de mí. Y algunos mayores también.

—Ahora ya no te ocurrirá más. Solo estamos tú y yo.

—¿A ti no te importa que yo sea negro?

—Ya sabes que no. ¿Y a ti no te importa que yo sea blanca?

—¡Oh, no!

—Somos la última blanca y el último negro, Dídac. Después de nosotros, la gente ya no pensará más en el color de la piel.

Y se quedó pensativa, porque aún no se le había ocurrido que, si por azar no quedaba nadie más, el mundo futuro podía ser completamente distinto. (209-10, elipsis original)

Cuando Alba queda embarazada se despierta por fin la curiosidad de Dídac por su padre, alimentada también por su estudio de las leyes de Mendel. Como le dice a Alba, él querría que el bebé «fuera de un color como el que tienes tú durante el verano, cuando nos da tanto el sol: de un moreno muy oscuro, pero sin llegar a negro. Pero las probabilidades son de que sea blanco; al fin y al cabo, yo solamente tengo una mitad de herencia negra. ¡Y quién sabe si no estará ya mezclada!» (301). Los temores de Dídac no tienen, sin embargo, fundamento y el niño Mar nace con el «color exacto que el muchacho había deseado, ni blanco ni negro, sino con un moreno de sol que seducía» (310).

A pesar de la inmensa popularidad de *Mecanoscrit* en Cataluña y la buena recepción que han tenido sus ideas utópicas postraciales, no parece que ningún lector se haya preguntado quién es el padre de Dídac—al menos ningún lector que haya dejado rastro escrito. A Antoni Munné-Jordà, el principal especialista pedroliano, le pareció curioso y un tanto cómico que le pidiera su opinión sobre la materia. En nuestra conversación por *e-mail* (6-7 de julio de 2016), Munné-Jordà comentó que él había conocido en su infancia, en la Cataluña de los años 50, algunas parejas mixtas con niños, formadas por padres negros y madres blancas. Los hombres eran emigrantes o bien de Cuba, colonia española hasta 1898, o bien de Guinea Ecuatorial (la Guinea Española), independiente desde 1968. Como ejemplo de personalidad afrocatalana destacada, Munné-Jordà mencionó al cantautor Guillem d'Efak (1930-1995), nacido en Guinea de

padre español (un Guardia Civil empleado en el servicio colonial) y madre africana.⁵ La madre de Dídac, según aclaró Munné-Jordà, no habría salido de España: la emigración a Cuba terminó en los años 40, y además el servicio en Guinea estaba cubierto por las mujeres negras locales. Debemos suponer, pues, que Margarida trabajó en Barcelona, donde podía haber conocido a un hombre negro emigrado de Cuba o de Guinea—o, quizás, un visitante afroamericano.

El historiador Xavier Theros explica en su excelente volumen sobre la constante presencia de la Sexta Flota americana en Barcelona—con 2.000 llegadas de barcos entre 1951 y 1987—que los marineros afroamericanos fueron para muchos niños barceloneses la primera visión de un hombre negro. Las mujeres, nos dice Theros, «enloquecieron con los afroamericanos, y una tradición racista diferente—enfocada prioritariamente contra magrebís y gitanos—dejó a este colectivo protegido de las reacciones de rechazo por parte de los hombres» (2010: 240). Hay que observar que las chicas de clase alta siempre prefirieron a los oficiales blancos, con muchos de los cuales se casaron. En todo caso, Margarida podría haber conocido al padre de Dídac en el club Jazz Colón, «referencia imprescindible para los marineros americanos» (Theros: 227), que a partir de 1962 transformaron este «lugar de poca categoría lleno de criadas y clase trabajadora» (227) en el local «de moda» donde se introdujo la pasión por el *rock'n'roll*. Según Munné-Jordà, también existe la posibilidad de que Margarida hubiera frecuentado el Salón Cibeles, lugar de encuentro habitual entre sirvientas y emigrantes guineanos, aunque Pedrolo estaba más familiarizado con el Jazz Colón, escenario que incluso aparece en su obra maestra, la serie novelística *Temps obert/Tiempo abierto* (1963-69; publicada 1968-80).

Esta digresión podría parecer superflua pero el hecho es que, una vez engendrado su hijo Mar, y quizás por esta razón, Pedrolo descarta a Dídac, dando al mismo tiempo una grandísima importancia al impacto futuro de su legado genético. Al presentar al chico como hijo de madre soltera, Pedrolo también toma otras decisiones radicales. Dídac se encuentra en una posición doblemente vulnerable en una Cataluña llena de prejuicios racistas y dominada por un rechazo hipócrita de las madres solteras 'pecadoras' y sus hijos bastardos. Sin embargo, el hecho de llevar los dos apellidos de su madre sensibiliza a Dídac en relación al papel de la mujer en la continuidad de la especie humana. Es por ello que propone que su hijo reciba un nombre sin indicador de género, Mar, y que se cambie el orden de sus apellidos, poniendo el del Alba en primer lugar. Alba se queda «sorprendida, ya que nunca antes se le había ocurrido la idea de alterar una norma que le parecía natural, por no haber conocido ninguna otra» (310), pero Dídac insiste en que «Los hijos deberían llevar el nombre de la madre» porque «eres tú quien los ha llevado nueve meses y lo ha parido» (310). Yendo mucho más lejos

⁵ Curiosamente, el hijo de Guillem de Efak, nacido de su matrimonio con una catalana blanca, y llamado como su padre, hizo el papel del niño Dídac en la adaptación de *Mecanoscrit* dirigida por Ricard Reguant en 1985 (Busquets 2015), la primera serie de producción propia que rodó la televisión catalana, TV3. Moisés Torner, al parecer nacido en Colombia y emigrado a Cataluña de niño, lo interpretó de adolescente. En cambio, para el casting de la (fallida) adaptación para el cine dirigida por Carles Porta, *Segon origen* (2015), los productores pudieron elegir entre los muchos afrocatalanes de Lleida. Dídac fue interpretado por Andrés Batista (niño) e Ibrahim Mané (adolescente), ambos nacidos en la zona (Busquets 2014).

que la ley española de 1999⁶ que permitió finalmente este cambio (solo si el padre estaba de acuerdo), Dídac inaugura como padre novel toda una nueva tradición antipatriarcal aún vigente miles de años más tarde en el nuevo mundo, según constata el epílogo.

En ausencia del padre biológico, la educación de Dídac como hombre queda en manos de mujeres, primero su madre y después Alba. Por lo que se intuye, Margarida parece haber sido una madre convencional; Pedrolo incluso insinúa que la asistencia regular de Dídac con ella a misa podría ser producto de su ansiedad como madre soltera 'pecadora'. Siguiendo, quizás, la visión de la masculinidad catalana victimizada, Pedrolo caracteriza al desamparado Dídac como un buen chico, siempre dispuesto a obedecer a Alba y a seguir sus instrucciones en todos los terrenos. Si, por el contrario, Pedrolo hubiera elegido para Dídac la personalidad agresiva del clásico adolescente masculino marginal—que se siente con el derecho de adquirir poder patriarcal pero que no tiene ninguno porque los hombres hegemónicos lo marginan—Alba no habría podido regenerar la humanidad.

Educando al hombre: Dídac, estudiante aventajado de Alba

Manuel de Pedrolo utiliza a Alba y Dídac para diseminar su visión antipatriarcal del futuro. No todo el mundo, sin embargo, acepta con agrado la caracterización de los protagonistas de esta novela, que es también un *bildungsroman* u «obra iniciática» (2015: 43), según señala Xavier Serrahima. La «fuerza de las circunstancias» obliga a la pareja protagonista a pasar «más de prisa de lo que convendría, de la adolescencia y la infancia a la madurez», proceso «que les debe dejar una marca profunda e indeleble» (43). Serrahima acepta que la joven pareja pedroliana sea excepcional porque la situación es excepcional, juzgando este aspecto de la novela como mérito. Otros lectores, en cambio, emiten juicios negativos. Hernández Ripoll, por ejemplo, critica la trama porque fuerza a Pedrolo a «acentuar exageradamente las cualidades de los héroes» (2001: 8), empezando por las increíbles habilidades mecánicas de Dídac; eso no es nada, nos dice con ironía, «comparado con el auténtico prodigio de la naturaleza que resulta ser Alba» (8). Cuando el chico explica que les conviene viajar por la costa mediterránea en una embarcación de poco calado para no embarrancar, Pedrolo dice sin inmutarse que Dídac «a veces parecía tener un conocimiento misterioso de cosas acerca de las que no debería saber nada» (274). No le queda, por otra parte, ningún otro remedio más que asumir esta postura, porque ninguna historia de supervivencia puede funcionar con personajes de habilidades limitadas. La mayoría de personas moriría en la situación en la que se encuentran Alba y Dídac y, de hecho, ellos se encuentran con adultos que o han enloquecido o se han suicidado. Sin duda, su juventud les ayuda a sobrevivir a la terrible catástrofe y hay que entenderla como pieza fundamental de su caracterización. Pedrolo no hace ningún intento, en todo caso, de justificar las extraordinarias habilidades mecánicas de Dídac, más allá de mencionar que las había adquirido en el taller de reparación de coches de su vecino Josep. Tiene sentido: el pequeño niño sin padre lógicamente buscaría la compañía de un hombre adulto, y la mecánica formaría un buen vínculo entre ellos. Alba, como la mayoría de niñas adolescentes, no siente la misma curiosidad, razón por la cual debe aprender de Dídac

⁶ La ley se modificó en 2010 y de nuevo en 2017. Pocas parejas españolas invocan los principios feministas matriarcales del Dídac y normalmente el cambio de orden de los apellidos se hace por razones eufónicas, o para garantizar la supervivencia de ciertos apellidos.

habilidades básicas para la supervivencia, empezando por cómo conducir los vehículos que usan (un tractor y, más adelante, un jeep).

La pasión del chico por resucitar la tecnología perdida por culpa del ataque alienígena llega a un punto de no retorno cuando la pareja visita el aeropuerto del Prat y él le propone el imprudente plan de aprender a pilotar un avión. Alba se niega en redondo, opinando que este plan solo puede llevar a una muerte segura. Dídac se frustra con esta negativa, pero más adelante sus habilidades garantizan el éxito de la expedición que la pareja hace siguiendo la costa mediterránea, de Barcelona al sur de Italia. Poco antes de morir, Dídac ya ha llegado a la conclusión de que los motores de los aviones pueden ser usados para generar electricidad. Según parece, Pedrolo tiene interés en enaltecer el doble papel de Dídac como ingeniero y proveedor—el chico es muy eficiente a la hora de encontrar comida y semillas, y todo lo que el bebé Mar necesita. Cuando Alba lo pierde, la chica no solo pierde un compañero muy amado sino también la ciencia y la tecnología. Esta doble pérdida complica muchísimo su propia supervivencia y la obliga a adquirir ella misma los conocimientos perdidos con Dídac—a menos que el autor sugiera implícitamente que es Mar quien, una vez crece, los recupera quizás gracias al legado genético del padre fallecido.

Observa Mathilde Bensoussan (1988: 78, 79) que Pedrolo ningunea el mito de Adán y Eva al escoger a una mujer en lugar de un hombre como salvadora, y darle a Alba el papel principal a la pareja. No obstante, hay que subrayar que la misión de la chica depende de la ayuda leal del chico: si en lugar de un niño victimizado el superviviente hubiera sido cualquiera de los dos chicos que lo martirizan al comienzo de la novela, Alba habría fracasado. En un momento dado, ella se congratula de que encajen tan bien, e incluso observa que ama al chico «como si hubiera sido ella y no el azar quien lo hubiera elegido» (267). A medida que el pasado queda atrás y que la superación del trauma se acerca, la pareja se da cuenta de que «en cierta manera, eran felices» (253); por ese motivo «a veces» se decían que «¡Fue una suerte que nos quedáramos los dos!» (253). Esta mutua adecuación es la maniobra más atrevida que el autor ejecuta—mucho más que la adjudicación de grandes conocimientos mecánicos a Dídac—por el hecho de que la supervivencia accidental de la pareja debe conducir en poco tiempo a una relación amorosa. Por eso, el texto tarda muy poco en retratar a Dídac como un «apuesto adolescente» (253) por el que Alba ya siente atracción, cuando él solo tiene once años. Él le corresponde en seguida, reacción que permite al autor construir una sexualidad natural y nada forzada a pesar de la escasa edad de los protagonistas. En lugar de las escenas de sexo machistas de otras novelas pedrolianas, en *Mecanoscrit* Pedrolo muestra una sensualidad y sexualidad compartida en igualdad, quizás otra razón del éxito de esta novela entre tantos jóvenes lectores catalanes.

Obviamente, no es la siniestra lotería del genocidio extraterrestre la que empuja a Dídac y Alba a formar pareja, sino el autor. Pedrolo da a su protagonista lo que muchas mujeres no encuentran en nuestra sociedad patriarcal: un hombre que la sabe escuchar, que la respeta y que confía en ella y, sobre todo, que se deja educar por una mujer. Si el nombre de ella significa el inicio de una nueva humanidad, el de él se remonta al griego *didachos* que, pasado por el latín, nos da *didacus* (de aquí 'didáctico')—es decir, 'educado'. Pese a que Alba ha recibido una educación bien escasa, ella asume el papel de maestra del chico en sus cuatro años juntos y él el de un estudiante despierto e interesado.

Cuando las naves extraterrestres destruyen la vida humana en la Tierra, Alba tiene catorce años y Dídac solo nueve. Según el sistema educativo vigente en los años 70, ella habría completado la EGB, o educación general básica, es decir, la escolarización primaria. Él habría recibido tres años de docencia, en tanto que la EGB se comenzaba a los seis años, a menudo después de una etapa preescolar iniciada a los cuatro años en el parvulario. El plan de estudios que Alba diseña para el chico, que «ya leía y escribía bien» (204), se basa en la lectura de textos sobre su tema preferido, la mecánica, y en lecciones orales. Estas lecciones tienen también la función de ayudar a Alba a recordar y fijar lo poco que ella misma sabe. La educación del chico se complementa con una serie de lecciones sobre ética que Alba le da, basadas principalmente en la crítica de los valores oficiales que su propio padre le comunicó. Siempre interesado en conectar la fantasía de su ficción con la deprimente realidad de la Cataluña contemporánea, Pedrolo narra entre líneas como el padre del Alba—posiblemente miembro de la resistencia catalana antifranquista clandestina, quizá afiliado a un sindicato—fue encarcelado por sus ideas «pese a no haber asesinado ni robado ni estafado nunca a nadie» (196). Él le transmite a la hija un ideario progresista sobre religión, política y relaciones personales, fundamentado en un sólido racionalismo y pragmatismo, que radica en el corazón de su propia pedagogía.

La mejor práctica pedagógica de Alba consiste en dar permiso a Dídac para hacer todas las preguntas que quiera sobre cualquier tema, porque ella «siempre había obtenido francas y sinceras en su casa» (200). En un principio, ella habla con prudencia de su vida anterior, preocupada por si este tema profundiza el trauma de Dídac. La chica sí puede recordar los detalles de la existencia perdida, pero él es lo suficientemente joven como para olvidarla paulatinamente, situación que ella prefiere. Alba «no podía ocultarle los escombros, pero quería que para él no fueran el derribo de un viejo mundo, sino los materiales con los que construirían uno nuevo» (217). Pedrolo sugiere en varios momentos de *Mecanoscrit* que Dídac había recibido una educación muy diferente a la recibida por Alba, indicando además que no había tenido suficiente tiempo para entender lo que le habían enseñado. Ella aprovecha esta inmadurez para reforzar su posición como maestra y para inculcar en la mente del chico sus propios valores. De tanto en tanto, Alba se pregunta si no está manipulando a su joven discípulo, pero nunca cuestiona sus roles como docente y alumno.

El único obstáculo que el Alba encuentra es la tendencia de Dídac a mostrarse supersticioso y unos sentimientos religiosos incipientes, que la atea Alba (otro legado de su padre), en seguida aplasta. Dídac, demasiado joven para cuestionar la visión del capellán local de una Benaura llena de pecadores, le pregunta a Alba si la catástrofe es un castigo de Dios; indignada y tozuda, ella le contesta que de ninguna manera, porque «no es posible que tú y yo seamos los únicos justos, Dídac» (197). La inclinación del chico por la religión, no obstante, aflora de nuevo cuando durante el viaje la pareja encuentra una colección de libros sobre ocultismo. Como todavía es un niño, Dídac pregunta con toda su inocencia a Alba si pueden invocar al diablo, oportunidad que ella aprovecha para enseñarle por qué hay que eliminar la religión:

—¿No te has fijado que dice que primero hay que creer en él? Y nosotros no creemos, ¿verdad?

—¿Quieres decir que no existe?

—Para los que creen en él, sí. Se lo crean ellos.

—No me lo explicaban así cuando era pequeño...

—Pero ahora ya no eres pequeño, Dídac. Todo eso era para darle miedo a la gente, para conseguir que obedeciera, para que se resignara...

—¿A qué?

—A muchas cosas. Los que eran muy pobres, por ejemplo, a que hubiera otros que eran muy ricos. Ahora eso ya no es necesario. Aquel mundo ha desaparecido y vivimos en otro donde, por ahora, no puede haber injusticia. ¿No te parece que vale la pena vivir sin supersticiones para no exponernos a transmitírselas a nuestros hijos? ¿Te gustaría que ellos creyesen en el diablo?

Dídac apenas se lo pensó:

—No; por supuesto que no. (299, elipsis originales)

Alba incluso se plantea quemar estos libros tan peligrosos, para preservar de esta manera la racionalidad humana y evitar la tentación de la religión, si bien finalmente consigue dominar este impulso: «De hecho, no tenía derecho a destruir nada, puesto que, si lo hacía, caería en aquella categoría de fanáticos, a menudo aludida por su padre, que quemaban todo lo que no les gustaba y contrariaba sus opiniones; una gente que no creía lo suficiente en sí misma como para respetar, a la hora de combatirlos, las ideas de los demás» (299). Como se puede ver, el difunto padre de Alba juega un papel principal al darle a su hija los valores libertarios que ella transmite a Dídac y que, en última instancia, llevan a una sociedad pospatriarcal e igualitaria radicalmente nueva. La chica tiene suerte de que Dídac se muestre siempre receptivo y que, lejos de cuestionar los valores de su maestra, sea su discípulo más fiel.

El legado de Dídac: la paternidad y el fin del sexismo patriarcal

Alba tiene diecisiete años cuando Mar nace, edad nada excepcional para ser madre. Dídac, en cambio, tiene solo doce años, edad extraordinaria por una primera paternidad en cualquier sociedad humana. De nuevo, esta circunstancia especial le ayuda a Alba a modelar la masculinidad de su compañero como ella desea porque él confía plenamente en las ideas de ella en torno al género.

Desde el inicio de su odisea, L'Alba es bien consciente de su feminidad, con la que se siente muy cómoda: lo mismo que quiere para el chico. Cuando él la contempla desnuda, estado en el que ambos se pasan buena parte del tiempo, Dídac le pregunta:

—¿Cómo es que las chicas sois distintas?

Alba le sonrió al darse cuenta de que sus propias palabras le turbaban y dijo:

—Si todos fuésemos iguales, no habría ni hombres ni mujeres.

—¿A ti te gusta ser chica?

Ella, entonces, se echó a reír.

—Sí, Dídac. Como a ti te gustará ser un hombre. (200)

Alba no solo afirma que Dídac disfrutará de su masculinidad, sino que además también decide por él que le agradará ser padre, sin dejarle ninguna opción. Una señal de la inmadurez de Dídac—y de su incapacidad de oponerse en nada a Alba—es su reacción al anuncio de la chica de que deben tener tantas criaturas como sea posible:

—Me gustará que haya otros niños...

Y ella reía:

—Entonces tú ya no serás un niño.

—Pero podré jugar con ellos, ¿no?

—Eso sí; como un padre.

El muchacho meditaba.

—Me resulta extraño pensar que seré padre... (218, elipsis originales)

La diferencia de cinco años de edad es, en este punto, crucial. Alba, extremadamente madura para su edad, empuja a Dídac a aceptar su futura paternidad cuando todavía es un niño; que el chico reaccione sin incomodidad es mérito de su compañera, pero también de su masculinidad serena y confiada.

El chico recibe la noticia del embarazo del Alba con «ansia y maravilla» (292). Pedrolo usa en este segmento del libro más de un cliché sexista, dejando que Dídac se entusiasme pensando que «ahora que es verdad, no puedo imaginarme que te haya hecho un hijo» (292), a pesar de saber perfectamente el papel primordial que la mujer tiene en la gestación. El chico también demuestra un notable orgullo al haber embarazado tan joven a Alba, una de las pocas señales de posesividad sexual que exhibe. En otro momento, cuando Alba le explica que no puede haber dos gallos en el mismo gallinero, un Dídac pensativo declara que «a mi también me gusta ser el único gallo» (320), otro indicio menor de los posibles celos sexual del chico.⁷ Este comentario un tanto inocente, por su parte, abre toda una serie de especulaciones en torno a los hijos de la pareja: ¿qué pasaría si Dídac sobreviviera pero Alba no consiguiera tener otro más hijo que Mar?, ¿aceptarían las posibles hijas el incesto con el hermano (o el padre)? Aunque la censura franquista no presentó ninguna objeción, lo cierto es que la necesidad de cometer incesto para que la humanidad sobreviva es evidente en *Mecanoscrit* (como, por otra parte, también lo es en el mito bíblico de Adán y Eva):

—(...) A hijo, digamos, cada año y medio, podemos tener una veintena. ¿Qué dices a eso?

Dídac se echó a reír.

—Digo que, cuando tengamos los últimos, los primeros ya habrán empezado por su cuenta... (307, segunda elipsis original)

Se espera de Dídac, como no se esperaba de los padres en los años 70, que comparta hasta allí donde pueda la experiencia del embarazo con Alba y, ciertamente, el chico se esfuerza mucho, en especial por prepararse a hacer de matrona. De nuevo, Pedrolo usa clichés en la presentación exagerada de los cambios de humor de Alba durante el embarazo, pero Dídac la apoya en todo momento, con paciencia y sin quejarse nunca. Lógicamente, al chico le preocupa dañar el cuerpo del Alba o incluso tener que practicar una cesárea; ella, en cambio, le transmite su seguridad de que el parto es algo natural que normalmente no presenta complicaciones. Cuando llega el momento, Dídac se comporta maravillosamente, ayudando a Alba a parir con calma y una sorprendente naturalidad. Pedrolo añade un toque tierno dejando que este nuevo padre arranque a llorar cuando ve llorar a su hijo, «como si tuviera envidia» (309) aunque lo cierto es que, a diferencia de muchos padres patriarcales, Dídac no es celoso. Su llanto se debe más a la tensión del momento y a que, no lo olvidemos, todavía es un niño de doce años.

⁷ La pareja encuentra en su periplo mediterráneo un trío de hombres decididos a asesinar al chico y violar a la chica; Alba no tiene otro remedio que matarlos. Queda implícito que Dídac es el único superviviente masculino en el que ella puede confiar, confianza que no extiende a las mujeres porque Alba asume que igualmente podrían encontrar supervivientes femeninas decididas a matarla a ella y violar al chico.

Es quizás tentador leer la actitud de Alba y Dídac hacia el embarazo, el parto y la crianza de Mar como parte de un retorno idealizado a un estadio más primitivo y sencillo de la vida humana. Esta es una lectura incorrecta: si la pareja gestiona estos eventos sin miedo y con confianza es porque se han informado exhaustivamente sobre la fisiología humana. La respuesta de Alba y Dídac ante la necesidad de procrear para regenerar la vida humana no es nunca meramente instintiva y biológica; se fundamenta, de hecho, en su decisión de rechazar temores infundados y prácticas antiguas correspondientes, además, a una visión de la maternidad y la paternidad que ya no tiene razón de estar en la nueva situación postapocalíptica. Dídac está peor informado de que Alba—por ejemplo, le prohíbe de manera absurda bañarse en el mar durante el embarazo—pero se esfuerza por aprender de ella todo lo que hay que saber, sin dudar nunca de su autoridad.

En cuanto a su relación amorosa, a lo largo de *Mecanoscrit* Alba y Dídac sufren por el hecho de que su felicidad personal se deriva de un desastre colosal. Ella en especial se pregunta a menudo qué y quién habría sido en un mundo normal, imaginando que Dídac habría sido «un pobre asalariado, a lo mejor un mecánico» (305). Nunca habla del tema con su compañero, pero Alba cree que en su vida anterior no habrían sido pareja; él, intuyendo este convencimiento, se preocupa porque «si no hubiera ocurrido todo esto, ahora no serías mi mujer» (317). Consternado porque se siente feliz con ella a pesar de saber que son pareja solo por culpa del horror vivido, Dídac le pregunta con timidez:

—Te debo de parecer un monstruo, ¿verdad?

—No, Dídac... O, en todo caso, lo somos los dos. (317, elipsis original)

Ella, pese a esta declaración, mantiene la duda sobre la extraña cotidianidad de su nueva vida, resistiéndose en el fondo a aceptar que la normalidad del pasado ha desaparecido. Tras el triste y grotesco episodio de la mujer italiana que quiere que Alba amamante a su hija muerta, ambos se preguntan si queda alguien normal:

—No, claro... Di entonces que, normales, solamente debemos de quedar nosotros.

La muchacha, que se sentía de un humor frágil, respondió:

—No, ni nosotros. ¿A ti te parece normal que, a los doce años, duermas con una mujer? ¿Y que yo quiera dormir contigo?

Dídac aseguró, sin la menor vacilación:

—¡Sí; absolutamente! No es la edad lo que cuenta, Alba.

Y la muchacha tuvo que darle la razón; al fin y al cabo, era la misma reflexión que se había hecho ella. (290, elipsis original)

Una vez que sus protagonistas han aceptado esta nueva normalidad y su peculiar felicidad personal, el autor decide, no obstante, imponer un final trágico, eliminando a Dídac en un accidente. La muerte es, por descontado, parte bien visible del mundo de la pareja, no solo porque están rodeados de millones de cadáveres sin enterrar, sino también porque los edificios derrumbados son una fuente de peligro constante. Alba salva a Dídac de sus perseguidores racistas, del ataque alienígena, e incluso del sarampión, pero no puede salvarlo del impacto de la pared que le cae encima mientras busca botellas de butano. Al menos, viendo el estado de su cuerpo, parece que la muerte es instantánea.

Cuando Alba salva a Dídac del ataque racista, su acto no tiene consecuencias emocionales; él no tiene ni tiempo de darle las gracias porque la devastación de Benaure los destroza. La relación entre ellos dos ya es completamente diferente en la etapa en la que él sufre el sarampión. Espantado porque sabe que puede morir, en medio del delirio provocado por la altísima fiebre, el chico le pide al Alba que no lo deje nunca; también le pregunta si lo ama. Ella le declara su amor incondicional, todavía fraternal, y le ruega «casi histérica» (229) que no se muera. La pareja encuentra más adelante el cuerpo de una mujer que se ha suicidado por incapacidad de soportar su soledad, tal y como narra en su diario (quizás el texto que inspira a Alba a escribir los cuadernos que componen *Mecanoscrit*). Alba no puede seguir este camino porque tiene al pequeño Mar, pero las terribles escenas en las que encuentra el cuerpo de Dídac y lo entierra anuncian con claridad el profundo duelo que tendrá que superar con la única compañía del niño. La tristeza que el lector comparte con ella es doble: por su pérdida y por su complicadísimo futuro como mujer y madre sola.

Conclusiones: un héroe menospreciado

No podemos saber con seguridad, como ya he observado, por qué Pedrolo decidió que Dídac debía morir, sobre todo después de tomarse tantas molestias para construir un modelo tan deseable de nueva masculinidad postapocalíptica. Podemos especular que el autor no vio ninguna necesidad de prolongar su presencia una vez Alba tiene el hijo con quien regenerar la especie humana, aunque en este caso no era necesario haber centrado el libro en su relación, sino en la supervivencia de ella. Pedrolo, siempre pesimista, quizás sencillamente pensó en cuál sería la dificultad más grande que la chica podría sufrir, o simplemente aplicó una singular crueldad autoral a su desdichado personaje masculino. La lectura de *Mecanoscrit* que he ofrecido aquí conduce a otra posibilidad: es necesario que Dídac muera, y que muera muy joven, para evitar toda tentación patriarcal por su parte una vez llegado a la edad adulta. Extrañamente, los lectores de *Mecanoscrit* acostumbran a expresar compasión por Alba ante esta muerte más que tristeza por Dídac. Como he querido demostrar aquí, esta falta de atención hacia este especialísimo personaje masculino está en total contradicción con su singular caracterización antipatriarcal y antirracista, y más aún si pensamos en la asfixiante Cataluña de los años 70 que lo vio nacer.

La ciencia ficción es un poderoso laboratorio de ideas que permite explorar nuevos caminos para el futuro de la humanidad. Como espero haber mostrado, lejos de ser una obra menor o trivial, Manuel de Pedrolo expresó en *Mecanoscrit del segon origen* preocupaciones esenciales, además de ofrecer a los lectores una emotiva reescritura del mito de Eva y Adán. Al escribir esta novela, Pedrolo rompió muchas barreras. Para empezar, dejó la responsabilidad de la supervivencia de la especie humana en manos de dos personajes situados en Cataluña, una nación muy lejos de los centros de poder mundiales en los años 70, y aún ahora. En segundo lugar, escogió a dos menores como protagonistas de su inquietante relato, a la vez distópico y utópico, dando a Alba el papel de salvadora y transformándola a ella y a Dídac en los progenitores de una nueva humanidad postracial. Es muy fácil ver por qué esta novela ha robado el corazón a tantos lectores catalanes: nos da una historia emocionante y chocante, además de la confianza de saber que, si un día el mundo se colapsa, y bien podría pasar, tenemos el «temple» que hace falta para reconstruirlo.

Sin duda, el Alba es la encarnación de este mensaje nacionalista (y feminista) central en el poderoso texto pedroliano. La presencia también imprescindible de Dídac sirve al autor para enviar un potente mensaje antirracista y antipatriarcal, aunque limitado por la decisión de no permitir la supervivencia del chico en el futuro que él mismo ayuda a crear. Aquí he analizado en detalle las estrategias seguidas por el autor y la protagonista para educar al Dídac en los ideales de la masculinidad futura. Como he sugerido, es posible que Pedrolo decidiera eliminar a Dídac por desconfianza sobre lo que un personaje como él podría hacer en el futuro. Quizás nunca llegó a creer que la educación fuera suficiente para poner freno al patriarcado.

Hay que preguntarse si la trágica pérdida de Dídac es una de las razones principales del éxito de *Mecanoscrit*, todavía hoy un ejemplo extraordinario de novela centrada en una relación romántica interracial. Es bien posible que la pena por la soledad de Alba domine la tristeza por la muerte de Dídac. Comparto con la mayoría de lectores la simpatía por la chica, pero pienso que ya es hora de valorar las cualidades del chico extraordinario de quien se enamora, sobre todo porque es una espléndida figura antipatriarcal. Esperamos que su recuerdo siga bien vivo entre los lectores de Pedrolo y que no sea nunca olvidado, a diferencia de lo que pasa en el mundo donde vive y muere.

Obras citadas

- Bensoussan, Mathilde. *Mecanoscrit del segon origen* de Manuel de Pedrolo: una nova interpretació del mite del recomençament. *Zeitschrift für Katalanistik* 1 (1988): 73-79. http://www.traces.uab.es/tracesbd/zfk/1988/zfk_a1988v1p73.pdf
- Borrell, Esther. *Les tres mares. Les arrels matriarcal dels pobles catalans*. Lleida: Pagès, 2006.
- Busquets, Gemma. La primera sèrie de TV3. *Avui Cultura*. 4 octubre 2015: 14. http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/2015/avui_a2015m10d4p14scultura.pdf
- _____. *Segon origen: Claqueta i acció! Presència #2183* (2 febrero 2014): 24-25. http://www.traces.uab.es/tracesbd/presencia/2014/presencia_a2014m2d2n2183p24.pdf
- Chavarria, Adrià. ¿Naixerà un nou Poros? Josep-Anton Fernàndez & Adrià Chavarria (eds.), *Calçasses, gallines i maricons: Homes contra la masculinitat hegemònica*. Barcelona: Angle Editorial, 2003. 24-33.
- Fernàndez, Josep-Anton & Adrià Chavarria (eds.). *Calçasses, gallines i maricons: Homes contra la masculinitat hegemònica*. Barcelona: Angle Editorial, 2003.
- Fernàndez, Josep-Anton. *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*. Londres: The Modern Humanities Research Association, 2000.
- Hernàndez Ripoll, J.M. El triomf de l'espècie. *Avui Cultura*. 18 enero 2001: 8. <http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/av00183.pdf>
- Hina, Horst. La imatge de l'home en l'actual literatura femenina catalana: L'ésser masculí vist per Maria-Antònia Oliver, Montserrat Roig i Carme Riera. Axel Schönberg (ed.), *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, Volum I*. Barcelona: Abadia de Montserrat, 1995. 121-135.
- Iszaevich, Abraham. Corporate Household and Ecocentric Kinship Group in Catalonia. *Ethnology* 20.4 (octubre 1981): 277-290.
- Kimmel, Michael S. *Manhood in America: A Cultural History*. Nova York: Oxford University Press, 2012 (1996).

- Martín Alegre, Sara. Los estudios de la masculinidad: Una nueva mirada al hombre a partir del feminismo. Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad: Estudios de género y sexualidad I*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007. 89-116. <http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/09/04.-Los-estudios-de-la-masculinidad.pdf>
- Moya, Bienve. Toreros, ballarines i homes/homes. Josep-Anton Fernàndez & Adrià Chavarria (eds.), *Calçasses, gallines i maricons: Homes contra la masculinitat hegemònica*. Barcelona: Angle Editorial, 2003. 118-133.
- Pedrolo, Manuel de. *Mecanoscrit del Segon Origen/ Mecanoscrito del Segundo Origen/ Typescript of the Second Origin*. Ed. Sara Martín Alegre. Lleida: Diputació de Lleida/Institut d'Estudis Ilerdencs, 2016.
- Resina, Joan Ramon. L'imaginari mascle i el mascle imaginari. Josep-Anton Fernàndez & Adrià Chavarria (eds.), *Calçasses, gallines i maricons: Homes contra la masculinitat hegemònica*. Barcelona: Angle Editorial, 2003. 58-77.
- Sagarra Trías, Eduard. *La legislación sobre extranjería e inmigración. Una lectura*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2002.
- Serra, Aina. Falcato: 'Sense les dones no es farien els castells de gamma extra que es fan'. *La Independent*. 25 enero 2011. <http://bit.ly/2FDPF6j>
- Serrahima, Xavier. 40 anys d'èxit. *Avui Cultura*. 4 octubre 2015: 43-44. http://www.traces.uab.es/tracesbd/avui/2015/avui_a2015m10d4p5scultura.pdf
- Theros, Xavier. *La sisena flota a Barcelona. Quan els nord-americans envaiïen la Rambla*. Barcelona: La Campana & Ajuntament de Barcelona, 2010.
- To Figueras, Lluís. Señorío y familia: los orígenes del 'hereu' catalán (s. X-XII). *Studia Histórica-Studia Medieval* XI (1993): 57-79. http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/69780/1/Senorio_y_familia_los_origenes_del_here.pdf

Obi-Wan Kenobi y el problema del mentor incapaz: la mayor perturbación en la Fuerza

Obi-Wan Kenobi es uno de los personajes más queridos de toda la saga *Star Wars*. Su importancia es reconocida en la mayoría de los análisis de este universo, aunque generalmente en relación con su mentoría de Luke o de Anakin Skywalker, en lugar de como un personaje por derecho propio.¹ Parte de la relativa falta de interés en explicar quién es Obi-Wan Kenobi podría atribuirse a la lectura bien establecida de *La guerra de las galaxias* como un monomito. Aunque la «ayuda sobrenatural», por usar el término de Joseph Campbell, que recibe el héroe tiende a provenir de una mujer, los ayudantes masculinos también son comunes bajo el disfraz de «algún pequeño compañero del bosque, algún mago, ermitaño, pastor o herrero, que parece suministrar los amuletos y los consejos que el héroe requiera» (Campbell 2008: 59). Sylvia McCosker ha observado que cuando conocemos por primera vez a Obi-Wan, en el Episodio IV *A New Hope* (1977), se asemeja a «un caballero medieval ermitaño, haciendo penitencia en el desierto por algún gran error» (citado en Henthorne 2004: 79). Aparentemente, se da por sentado que el papel de Obi-Wan como «ayudante místico», nombre que Campbell da a la figura que encarna, está suficientemente explicado.

A pesar de que generalmente se confía en el ayudante, como lo es Obi-Wan, Campbell nos advierte que se trata de una figura ambigua:

Protector y peligroso, maternal y paternal al mismo tiempo, este principio sobrenatural de tutela y orientación une en uno *todas las ambigüedades del inconsciente*, señalando el apoyo que nuestra personalidad consciente recibe de ese otro sistema mayor pero también la inescrutabilidad del guía que estamos siguiendo, arriesgando nuestros propios fines racionales. (Campbell 2008: 60, cursivas añadidas)

Obi-Wan es completamente humano y no un ser sobrenatural (al menos hasta que supera la muerte), sin embargo, las ambigüedades que Campbell percibe en todos los ayudantes son ciertamente parte de su personalidad, y ciertamente quedan subrayadas por el desarrollo desorganizado de la trama. Por ejemplo, aunque de modo accidental las alusiones de Obi-Wan al padre de Luke en *A New Hope* ocultan la verdad sobre Darth Vader de modo que, a medida que avanza la saga, Obi-Wan parece haber mentido sobre un punto crucial, situación que contribuye a su caracterización ambigua, incluso problemática.

Las ambigüedades Campbellianas son también, posiblemente, la razón por la cual la aparente buena voluntad del Obi-Wan original fue interpretada por los primeros reseñadores con manifiesta desconfianza. Arthur Lubow se preguntó incluso «¿Quién podría pedir un *Übermensch* mejor que Obi-Wan Kenobi?» (1977: 20). La Fuerza es,

¹ Esta situación podría variar según el éxito de la serie *Obi-Wan Kenobi* sobre el personaje que Disney+ está a punto de lanzar, prevista para la primavera 2022. Ewan McGregor retoma el papel de Obi-Wan Kenobi y Hayden Christensen el del joven Darth Vader. La serie cubrirá los años entre el fin del Episodio III y el inicio del Episodio IV.

según Lubow, «una versión del *élan vital* de Bergson y del inconsciente colectivo de Jung», pero también, más sospechosamente, «una expresión de un principio Nazi básico: la unidad fundamental de la naturaleza, las ‘interconexiones últimas’ de todos los seres vivos» (21). A pesar del crudo reduccionismo de esta interpretación, Lubow sugiere que hay algo fundamentalmente desacertado en la reverencia Jedi por la Fuerza, en la que Obi-Wan sobresale.

El joven Obi-Wan de los Episodios I-III y su problemática relación con Anakin Skywalker incrementan esta impresión. Esta segunda trilogía de películas narra la transformación de Anakin en Darth Vader pero apenas repara en la caracterización de los personajes principales, que recibe poco desarrollo. La serie animada de televisión *Star Wars: The Clone Wars/La Guerra de los Clones* (2008-15), afirma Lauren Davis, se esfuerza en «deshacer el daño hecho por las películas precuelas» al menos en tres frentes: Anakin se presenta como un «líder militar capaz» en lugar de un desagradable aprendiz Jedi, «se le devuelve a la Fuerza un sentido místico» y, lo más importante para mis propósitos, «se agrega profundidad al personaje del joven Obi-Wan Kenobi». Según añade Davis, es «representado no solo como una noble figura fraternal, sino también como un caballero en el molde clásico, incluso con un romance cortesano» (2016).

Aunque esta profundidad añadida podría ser menos honda de lo que sugiere el comentario entusiasta de Davis, la caracterización mejorada de Obi-Wan refleja la confluencia en su persona de los elementos claves de la saga: religión, militarismo, caballeridad y amor imposible. Obi-Wan logra equilibrar las exigencias opuestas de estos elementos demoledores sacrificando el amor, pero las mismas deficiencias emocionales que le permiten evitar el romance sin perder su estabilidad mental le impiden ver que Anakin es un tipo de hombre muy diferente. Dado que Obi-Wan se siente satisfecho en su papel como caballero Jedi, y con el apego personal a su *padawan*, no puede entender por qué Anakin se resiste a las restricciones impuestas por la Orden y busca el amor con Padmé Amidala. La incapacidad de Obi-Wan de empatizar con Anakin y su consiguiente mentoría defectuosa, y no solo la personalidad menoscabada de Anakin, son la raíz de la perturbación en la Fuerza que finalmente sume a Darth Vader en la esclavitud de Palpatine y a toda la galaxia en la tiranía.

El problema del celibato: los Templarios medievales y los Jedi de *Star Wars*

Obi-Wan y Anakin se encuentran en posiciones radicalmente irreconciliables con respecto al amor heterosexual, que enlazan con la forma en que perciben sus propios roles como caballeros de la Orden Jedi. Lo peculiar es que, aunque las ideas actuales sobre una masculinidad estadounidense (u occidental) plenamente realizada enfatizan la importancia de una sexualidad saludable (ver Tepper & Owens 2007), los episodios controlados directamente por Lucas en la saga *Star Wars* problematizan el deseo de Anakin por Padmé Amidala y parecen ponerse del lado de las rígidas opiniones de Obi-Wan sobre la caballeridad (*chivalry*) y la caballería (*knighthood*), incluido el celibato pseudo-medieval obligatorio entre los Jedi.

Aunque otros críticos se han centrado en los alusiones artúricas del despertar de Luke a la Fuerza en los Episodios IV-VI (ver Henthorne 2004), su celibato contrasta con la sexualidad de los Caballeros de la Mesa Redonda (con la excepción del casto Sir Galahad) de quienes no se esperaba que fueran célibes o castos, sino que fueran capaces de contener su lujuria. Esta es la razón por la que el adulterio de Sir Lancelot

con la reina Ginebra tiene efectos tan devastadores. El reciclaje del caballero artúrico en el caballero Victoriano (ver Girouard 1991) insistía en el mismo principio de moderación sexual, aunque el celibato era perfectamente aceptable en el soltero (*bachelor*) socialmente sancionado: Sherlock Holmes es el ejemplo ficticio más conocido. El celibato masculino, en resumen, se ha presentado tradicionalmente como una libre elección personal tanto para los caballeros (*gentlemen*) de la vida real como para los caballeros (*knights*) de la ficción fantástica, y solo se entiende como obligatorio en creencias religiosas específicas. En este contexto, una importante novedad introducida por la separación de las diversas facciones Protestantes del Catolicismo en el siglo XVI fue el fin del celibato para sus sacerdotes, a quienes se les permite casarse. La estricta adhesión de Obi-Wan como mentor al principio del celibato es, por lo tanto, más parecida a la doctrina de la Iglesia Católica Romana que a la de las órdenes de caballería.

Para comprender la dinámica de la personalidad de Obi-Wan es esencial buscar las raíces religiosas de la observancia Jedi del celibato. El credo de los caballeros Jedi ha sido visto como una mezcla de elementos cristianos, budistas y taoístas (Bowen & Wagner 2006), con algunos estudiosos destacando elementos específicos. María Jesús Alonso Seoane, por ejemplo, analiza la tarea del mentor Jedi a la luz del budismo Mahayana, en el que el verdadero maestro es capaz de mostrarle a su discípulo que él mismo es el verdadero maestro (2011: 2). Otros estudiosos han criticado la apropiación cultural de *Star Wars* de los elementos religiosos orientales (Wetmore 2000). Para mis propósitos es necesario explorar específicamente la conexión bien conocida entre la Orden Jedi y los Caballeros Templarios medievales, ya que los votos de celibato que juegan un papel importante en la relación entre Obi-Wan Kenobi y Anakin Skywalker están, posiblemente, inspirados en esta orden monástica de guerreros.

Los Caballeros Templarios propugnaban la castidad total porque deseaban mantener sus cuerpos tan puros como el cuerpo de su patrona, la Santísima Virgen María (Abbott 1999: 364). El celibato promovido por la caballería medieval fue el producto de un nuevo culto en torno a la inmaculada concepción de María (no, como se piensa popularmente, refiriéndose a la concepción de Cristo sino al propio nacimiento de María sin la mancha del pecado original), que surgió al mismo tiempo que se fundó la Orden del Templo de Salomón en 1119. El nuevo dogma mariano, derivado de los comentarios de San Agustín y de Santo Tomás de Aquino, cobró impulso en el siglo XI y se consolidó plenamente en el XII. El celibato de los Caballeros Templarios también fue producto de una misoginia generalizada, que atribuía a las mujeres un apetito sexual insaciable. Bernard de Clairvaux, el fundador de la Orden Benedictina y un hombre que se opuso firmemente a la celebración del nacimiento inmaculado de María (Reynolds 2012: 355), expresó sus propios puntos de vista misóginos en un documento fundamental. Clairvaux escribió a petición de su primo, Hugues de Payens, fundador de la Orden Templaria, la *Regla Latina*, el código que regula todos los aspectos del comportamiento de los caballeros, incluida su sexualidad. El artículo 70 argumenta que las mujeres no son bienvenidas en la Orden porque «la compañía de mujeres es algo peligroso, porque por ella el viejo diablo se ha llevado a muchos del camino recto al Paraíso»; de ahí la recomendación de que los hermanos mantengan siempre «la flor de la castidad». El artículo 71 va aún más lejos al prohibir a los hermanos «besar a una mujer, ya sea viuda, joven, madre, hermana, tía o cualquier otra», ordenándoles que «eviten a toda costa los abrazos de las mujeres, por los cuales los hombres han perecido muchas veces, para que puedan permanecer eternamente ante el rostro de Dios con

una conciencia pura y una vida segura». Como confirma Malcolm Barber, aunque otros delitos como la simonía, la desertión y la sodomía también podrían llevar al destierro, los Caballeros Templarios podrían ser expulsados de la orden por haber tenido «relaciones sexuales con mujeres» (2012: 220), una amenaza que encuentra eco en el amor ilícito de Anakin y Padmé Amidala.

El culto hipócrita del cuerpo puro de María y el código casto de Clairvaux ayudaron a los Caballeros Templarios a promover el celibato más allá del monasterio. El celibato (o su simulación) se convirtió en un mecanismo indispensable para el control social masculino en un momento violento en que los caballeros aristócratas y otros soldados de menor envidia eran libres de violar a cualquier mujer. Las mujeres contemporáneas, como la Reina Leonor de Aquitania (1122-1204), vieron las ventajas de la castidad y, por lo tanto, «establecieron las reglas de este juego», introduciendo «una fuerza civilizadora» en el código de caballería (Campbell & Moyers 2011: 240) a través de las convenciones del amor cortés. El caballero, sin embargo, nunca fue plenamente digno de confianza. Incluso Sir Walter Scott, el autor más directamente responsable de la supervivencia de la caballería idealizada en nuestros tiempos, expresó sus dudas en su «Essay on Chivalry» (1818). Scott celebra la fusión «perfecta» de la «caballería temporal y espiritual» (1834: 17) en los Caballeros Templarios, pero advierte que «a medida que la devoción de los caballeros (*knights of Chivalry*) degeneró en superstición, los refinamientos platónicos y las sutilezas de la pasión amorosa que profesaban, a menudo chocaban con el libertinaje grosero y burdo» (40).

Según *The Columbia Encyclopedia Online*, los «adornos externos de la caballerosidad y la caballería» dejaron de atraer a los hombres aristocráticos en el siglo XV, cuando «las guerras se libraron por la victoria y el valor individual [se volvió] irrelevante». Solo a principios del siglo XIX los romances históricos de Scott, como *Ivanhoe* (1822), rescatarían para la ficción popular el tropo del caballero aristocrático y artúrico que tanto fascinaba a los Victorianos. A pesar de la burla de Mark Twain en *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court* (1889), el cine de Hollywood más tarde llevaría la caballería al corazón de la cultura popular estadounidense del siglo XX y a nuestros tiempos. Sin ser conscientes de todo este trasfondo cultural, aunque solo sea indirectamente, películas como *Indiana Jones and the Last Crusade/Indiana Jones y la última Cruzada* (1989) de Steven Spielberg, escrita por Lucas y Menno Meyjes, serían incomprensibles para el público, al igual que los Caballeros Jedi.

A pesar de la introducción de los caballeros Jedi (un título que enfatiza los problemas de género en el corazón de *Star Wars* ya que nunca ha habido 'caballeras' en la vida real),² «En el universo ficticio de Lucas, el dominio masculino tradicional sigue siendo la expresión más poderosa de la masculinidad» (Callahan 2016: 86). Por el contrario, como explican los colaboradores de la *Wookieepedia*, el Código Jedi les prohíbe «formar apegos, como el matrimonio, y otros vínculos individuales específicos, como la familia y el amor romántico». Estas restricciones dan como resultado el mantra Jedi oximorónico (y bastante amenazante): «Emoción, pero paz./ Ignorancia, pero conocimiento./ Pasión, pero serenidad./ Caos, pero armonía./ Muerte, pero la Fuerza», más tarde modificado por el propio Luke Skywalker:

² El absurdo es tal que en inglés se habla de 'female Jedi Knights', es decir, 'caballeras Jedi', aunque es frecuente la etiqueta 'woman Jedi' sin más. Decir 'dama Jedi' por supuesto no tiene sentido.

Los Jedi son los guardianes de la paz en la galaxia.
Los Jedi usan sus poderes para defender y proteger.
Los Jedi respetan toda la vida, en cualquier forma.
Los Jedi sirven a los demás en lugar de gobernar sobre ellos, por el bien de la galaxia.
Los Jedi buscan mejorarse a sí mismos a través del conocimiento y el entrenamiento.

La *Wookieepedia* explica además que «los Jedi no se casan (con algunas excepciones), con el fin de evitar todo apego y, según [el agente Sith] Vergere, para no crear dinastías de aquellos fuertes en la Fuerza». Este no siempre ha sido el caso: «en muchos períodos de la historia de la Orden, como la era anterior a Exar Kun y en la Orden Jedi reformada de Luke Skywalker, el matrimonio no estaba prohibido». Dicho esto, el celibato se impuso en muchos períodos de la historia de la Orden, con raras excepciones, como la de Cerean Ki-Adi-Mundi debida a la baja tasa de natalidad de su especie. No es de extrañar que Luke revoque la regla contra el matrimonio, ya que debe haber sido consciente del efecto desastroso que la prohibición tuvo en las vidas de su padre y su madre.

Aunque los fans parecen haber prestado poca atención al asunto específico del celibato, su reescritura del Código Jedi resulta en una mezcla mucho más inteligente de caballerosidad al viejo estilo y masculinidad del siglo XXI que la que ofrece la saga. La Federación Jedi ofrece en su sitio web un segmento titulado «El viaje a la caballería» (*knighthood*) que incluye un «Juramento de caballería»:

Juro actuar con valentía e integridad en los hechos y en las palabras.
Buscaré el conocimiento y la comprensión.
Serviré a la Federación Jedi lo mejor que pueda.
Juro brindar asistencia a los necesitados.
Trabajaré por la justicia y aliviaré la angustia en el mundo.
Este juramento lo doy por mi propia voluntad.

El juramento va acompañado de «The Jedi Federation Knighthood Code» (una especie de respuesta secular del siglo XXI a la Regla Latina de Clairvaux), que aconseja a los caballeros sobre su bienestar emocional, un punto muy descuidado por Lucas:

1. Los Caballeros practicarán la autorreflexión regularmente para mantener un nivel apropiado de estabilidad emocional según su persona y sus circunstancias.
2. Los Caballeros mostrarán compasión y perspicacia hacia las motivaciones emocionales de los demás.
3. Los Caballeros mantendrán en un nivel de control emocional en público adecuado a la situación.

Mientras que Anakin no cumple con su voto Jedi de castidad al casarse en secreto con la mujer que ama, la tragedia de su caída se debe en realidad a la incapacidad de Obi-Wan Kenobi para, citando el código de la Federación Jedi, «mostrar compasión y perspicacia» hacia las motivaciones emocionales de su antiguo Padawan. Estas son mejor comprendidas por el mentor rival de Obi-Wan, Darth Sidious. Este se aprovecha como Palpatine no solo de la personalidad vulnerable de Anakin y de su miedo a perder a Amidala, sino también de las reglas inflexibles del Consejo Jedi, reemplazando fácilmente la influencia de Obi-Wan sobre Anakin por la suya propia. El desprecio de Anakin por el celibato Jedi, aunque mal gestionado, es fácil de perdonar sobre la base de la simpatía humana. Las películas sugieren, sin embargo, que si declara su matrimonio

secreto con Padmé Amidala, Anakin probablemente sería expulsado por el Consejo Jedi y Obi-Wan seguramente apoyaría la decisión de la Orden. La constante defensa que Obi-Wan hace de los principios medievales del Código Jedi, situándolo por encima de la comunicación directa con su antiguo aprendiz socava su autoridad como mentor y su sinceridad como amigo. Obi-Wan puede estar limitado por su propia experiencia personal y temperamento casto, pero esto no es excusa. La inflexibilidad de Obi-Wan Kenobi es, en resumen, la causa de toda la tragedia y no solo las debilidades demasiado humanas de Anakin Skywalker.

Obi-Wan Kenobi: una pedagogía peligrosamente limitada

La transformación de Anakin Skywalker en Darth Vader ha atraído mucha atención, con estudiosos que incluso invocan los principios de la psiquiatría contemporánea para explicar su comportamiento (Bui *et al.* 2011; Bui & Rodgers 2012; de Rocha *et al.* 2012; Tobia *et al.* 2015). Obi-Wan y Anakin están conectados por un vínculo maestro-aprendiz y sin duda la personalidad del discípulo condiciona el éxito de la pedagogía del maestro, por lo que es pertinente realizar un examen de los antecedentes biográficos de Anakin al analizar a Obi-Wan.

Algunos estudiosos critican directamente a Obi-Wan. Por ejemplo, John Shelton Lawrence declara que Obi-Wan «convierte su mentoría» de Anakin «en una chapuza» y «se pelea perpetuamente con él» (2006: 27), pero no aclara en qué se equivoca. Del mismo modo, Tony Vinci enfatiza que «en comparación con la mentoría de Obi-Wan sobre Luke en la trilogía original, que se centra en inspirar a Luke para que confíe en su intuición y cree una relación personal con la Fuerza, la tutela de Obi-Wan sobre Anakin es decididamente opresiva y resulta en una hostilidad abierta hacia el individualismo en desarrollo de Anakin» (2007: 22). De nuevo, son palabras que suenan a exoneración ya que, al parecer, Obi-Wan aprende a ser un mejor maestro la segunda vez, con Luke.

En línea similar, Paul McDonald señala que el joven Obi-Wan «trae consigo una cierta cantidad de impaciencia, una forma particular de ver que tal vez se ajusta más al código Jedi que a la Fuerza misma» (2013: 40). A pesar de ver el principal defecto de Obi-Wan, McDonald minimiza su propia crítica argumentando que después de su primera hazaña heroica como guerrero (al matar a Darth Maul), Obi-Wan madura. Una señal inicial de su nueva madurez es que Obi-Wan obedece el deseo de su moribundo maestro Qui-Gon Jinn de que entrene a Anakin, a pesar de los recelos del Consejo Jedi, y lleva a cabo esta ingrata tarea durante casi diez años prácticamente sin ayuda. Del mismo modo, aunque expresa serias reservas sobre la violenta misión de los Caballeros Jedi para mantener la paz, John McDowell destaca cómo su «disposición protectora» está «encarnada en el personaje de Obi-Wan», cuya «modesta visión de la violencia» corresponde a una «conflictividad más defensiva, limitada, emocionalmente controlada y restringida» (2010: 11). Si el joven Obi-Wan parece ser menos «capaz de ofrecer cuidado [y] menos alentador» que su yo de mayor edad, esto se debe a que está «muy preocupado por sus misiones» (Boyd 2012: 94). Esta reticencia a cuestionar los rasgos negativos que aparecen en la caracterización de Obi-Wan, enfatiza su función como un Jedi 'bueno' y un hombre moralmente intachable dejando poco margen para contrarrestarla.

Dado que la pedagogía de Obi-Wan no se debate abiertamente, se culpa a Anakin de su fracaso. John Lyden señala que la seducción de Anakin por Palpatine «no llega a

ser una tragedia genuina» porque su «libre albedrío está tan circunscrito que parece que no podría hacer nada de otra manera en ningún momento» (2007: 50). Lyden agrega que Anakin fue descubierto demasiado tarde y en posesión de «un poder tan grande que se vuelve caprichoso, desobediente y desdénoso hacia aquellos con menos poder» (50). Atribuyendo toda la culpa a Palpatine, Atkinson y Calafell presentan a Anakin como «al mismo tiempo privilegiado y sin privilegios» (2009: 9), pero lo castigan por esta radical ambigüedad puesto que esta le «permite a Anakin no asumir su responsabilidad ya que la corrupción y la depravación se naturalizan en la figura de Vader—el gran villano y gran Otro de la saga cinematográfica» (13).

Los defectos de Anakin colorean su relación personal y profesional con Obi-Wan, el hombre que se convierte en maestro, hermano mayor, padre y mejor amigo en uno. «Su resistencia a las enseñanzas de Obi-Wan», escribe Richard Dees, «convierte a su maestro paciente y amable en un tostón» (2005: 48). En el frente más personal, «por mucho que Anakin reverencie y se preocupe por Obi-Wan, su adolescencia y su ego llevan a una rebelión contra su padre figurativo» (Callahan 2016: 94), revuelta que acaba siendo desastrosa porque Anakin siente una mayor hostilidad contra Obi-Wan que Luke (quien, de hecho, nunca cuestiona su mentoría). Roger Kaufman, una vez más, minimiza la incapacidad de Obi-Wan para educar a Anakin porque «a pesar de su entrenamiento como un Caballero Jedi profundamente centrado, Obi-Wan, como tantos padres estadounidenses modernos, se exaspera fácilmente y pierde los papeles ante la volátil emotividad adolescente de su joven aprendiz» (2002: 33).

Esta limitación plantea la pregunta de si Palpatine entiende mejor las reglas de la paternidad, precisamente porque es un villano muy astuto y paciente. Obi-Wan, se nos dice, es derrotado en su misión como mentor de Anakin porque es imposible educar a su discípulo y también porque su figura paterna rival es la «gran *femme fatale* de la saga», unida a Anakin/Vader en un «matrimonio ilícito» que «supera en duración la unión del héroe con Padmé» (Wilson 2007: 150). Parece que no hay, en resumen, nada que Obi-Wan Kenobi pueda hacer para evitar que su discípulo caiga en el Lado Oscuro, mientras que él parece hacer todo lo posible en todas las circunstancias. Que estas incluyan mutilar a Anakin y abandonarlo para morir abrasado por la lava parece incluso aceptable.

Desequilibrando la Fuerza: el rechazo Jedi del afecto

Philip Simpson afirma que «la muerte de Padmé durante el parto es particularmente reveladora en relación a la tendencia de la serie a reducir los personajes femeninos centrales, inicialmente poderosos, a prisioneras desafortunadas de su biología y sexualidad» (2006: 123). Aunque la heteronormatividad patriarcal que finalmente mata a la antigua reina se expresa a través del turbio asalto de Anakin contra ella, él también está atrapado por sus restricciones. El Código Jedi es una formidable herramienta de represión sexual que vicia el matrimonio de la pareja, un vínculo que podría haber ayudado al bienestar psicológico de Anakin.

Anakin y Padmé se enamoran cuando Palpatine le encomienda su seguridad a Obi-Wan, y él decide que es hora de que Anakin haga su primera misión en solitario (mientras él investiga la fábrica de clones en el planeta Camino). Dado que Obi-Wan asume el entrenamiento de Anakin cuando este tiene solo nueve años, debemos suponer que cualquier educación sexual que haya recibido el chico proviene de su mentor. El enfoque mojigato de George Lucas hacia el sexo, sin embargo, excluye cualquier tipo de revelación en ese sentido, y el único intercambio explícito sobre el papel del amor en

la vida de Anakin se encuentra en el episodio «The Rise of Clovis» (E6T6, 2014) de la serie animada de televisión *The Clone Wars*. Irónicamente, a estas alturas de la saga, y aunque la serie de televisión no comenta la situación hasta esa poco vista sexta temporada final, Anakin y Amidala llevan casados unos tres años. Nunca se menciona cómo han logrado ocultar su relación a Obi-Wan, lo que hace que el siguiente intercambio sea aún más absurdo. Al ver que Anakin obviamente está mostrando sentimientos románticos por Amidala (y muchos celos de otro hombre), Obi-Wan trata de advertirle invocando su propia historia de amor fallida con la Duquesa Satine Kryze:

Obi-Wan: Anakin, entiendo hasta cierto punto lo que te está pasando. Ya has conocido a Satine. Sabes que una vez albergué sentimientos por ella. No es que no se nos permita tener estos sentimientos. Es natural.

Anakin: La Senadora Amidala y yo somos simplemente amigos.

Obi-Wan: Y amigos debéis permanecer. Como Jedi, es esencial que tomes la decisión correcta, Anakin, para la Orden.

Tanto la palabra «natural» como esta conversación se utilizan de una manera singularmente cínica en este episodio. En este punto, los espectadores han sido testigos del triste romance entre Obi-Wan y Satine y esperarían «naturalmente» que Obi-Wan animara a Anakin a declarar sus sentimientos; incluso a tomar la decisión, si es necesario, de abandonar la Orden, como él mismo se sintió tentado a hacer en el pasado. Eso no es, en absoluto, lo que sucede.

La historia romántica entre Obi-Wan y Satine Kryze, popularmente conocida entre los fans como 'Obitine', se cuenta en varios episodios de la serie (cronológicamente situados entre los Episodios II y III). En «The Mandalore Plot» (E12T2, 2010) Obi-Wan es enviado por el Consejo Jedi a controlar a Satine, la gobernante pacifista de su planeta natal y líder del Consejo de Sistemas Neutrales, que agrupa a otros 1.500 planetas. Ella encuentra su interferencia inaceptable y sus constantes combates verbales pone a Anakin en alerta. En el siguiente episodio, «Voyage of Temptation» (E13T2, 2010), el joven sondea a Obi-Wan sobre la tensión que percibe. Su mentor explica que la relación comenzó hace mucho tiempo, cuando pasó un año con el Maestro Qui-Gon protegiendo a Satine de la devastadora guerra civil que le enseñó a odiar la violencia tan apasionadamente. Anakin se sorprende al escuchar que Obi-Wan no se quedó para ayudar a Satine a reconstruir su planeta natal una vez que terminó la guerra:

Anakin: ¿No te quedaste para ayudarla?

Obi-Wan: Eso habría sido problemático. Mi deber como Jedi exigía que estuviera en otro lugar.

Anakin: ¿Exigía? Pero es obvio que tenías sentimientos por ella. Seguramente eso afectaría tu decisión.

Obi-Wan: Oh, sí que lo hizo. Vivo según el Código Jedi.

Anakin: Claro. Como dice el Maestro Yoda, «un Jedi no debe formar vínculos».

Obi-Wan: Sí. Pero por lo general olvida mencionar la honda corriente de remordimiento.

Que el constante enfado de Satine con Obi-Wan se debe a su frustración romántica y no solo a su aversión por su militarismo Jedi se hace evidente cuando en el mismo episodio, temiendo que la vayan a matar, Satine declara sus sentimientos: «Obi-Wan, parece que nunca te volveré a ver. No sé muy bien cómo decir esto, pero te he amado desde el

momento en que viniste en mi ayuda hace tantos años». Sorprendido, Obi-Wan duda antes de declarar que «Si me lo hubieras pedido, habría dejado la Orden Jedi». Anakin es testigo de esta extraordinaria declaración, sin embargo, dado que la saga es tan débil en continuidad, estas revelaciones no tienen impacto alguno. Obi-Wan incluso se recupera rápidamente del trauma de ver a Satine asesinada por su archienemigo Darth Maul, en un sorpresivo regreso de su aparente muerte. En «The Lawless» (2013), Maul no solo priva a Satine de su poder político, sino también de su vida simplemente para vengarse de Obi-Wan. Aparentemente en estado de *shock*, él ni siquiera responde a las últimas palabras de ella: «Recuerda, mi querido Obi-Wan, siempre te he amado. Siempre lo haré». La tragedia parece haber sido ya olvidada en el guión de «The Rise of Clovis». Además, Satine nunca se menciona en la trilogía precuela, que ya había sido estrenada.

La versión que Obi-Wan le da a Anakin de su relación con Satine es parcial y superficial, lo que demuestra que no son verdaderos amigos que puedan confiar el uno en el otro sus preocupaciones más profundas. En la novela de Ryder Windham, *The Rise and Fall of Darth Vader/El auge y caída de Darth Vader* (2007), Anakin pondera abandonar la Orden Jedi si Padmé le corresponde su amor. Se habría convertido en el vigésimo-primer Jedi en tomar tal decisión, como aprendemos de un personaje secundario, la Padawan Starstone, en la novela de James Luceno *Dark Lord: The Rise of Darth Vader/Señor Oscuro: El ascenso de Darth Vader* (2005). Sin embargo, como ella aclara, se trataba de aprendices, no de Caballeros Jedi (137). Cuando Padmé le dice a su esposo en la película *Revenge of the Sith/La venganza de los Sith* (Episodio III, 2005) que está embarazada, y le pregunta si Obi-Wan podría ayudarlos, quizás convenciendo al Consejo Jedi de que no expulse a Anakin, él responde con brusquedad: «No necesitamos su ayuda»; en la novela, Windham añade que Anakin «se sulfuraba imaginando la reprimenda de su Maestro» (2007: 114). La falta de confianza en su maestro no es una cuestión de valentía o autosuficiencia por parte de Anakin, sino una consecuencia de la inflexibilidad de Obi-Wan, que ni siquiera parece estar disponible como amigo.

Cuando Obi-Wan finalmente le pregunta a la visiblemente embarazada Padmé si Anakin es el padre de su hijo, Darth Vader ya está surgiendo de la creciente megalomanía de Anakin y de su miedo más profundo: que pueda perder el amor de Padmé. Atormentado por la visión de Anakin arrodillado ante Darth Sidious después de matar a los niños Padawan en el Templo Jedi, e indignado por su intento de estrangular a Padmé, Obi-Wan decide que debe matar a su antiguo alumno en un duelo en el planeta volcánico de Mustafar. Flotmann señala con razón que Obi-Wan solo entiende las categorías morales básicas de blanco y negro, por lo que ve a Anakin «como bueno o malo, ocupándose de esas categorías absolutas más que por dejar que una persona gravemente herida sufra lo que él sabe que será una muerte terrible». No actúa «con un sentido de justicia, sino con ira, odio y venganza, desobedeciendo así de un modo muy grave el Código Jedi» (Flotman 2015: 143).

La controversia sobre si Obi-Wan tiene razón al castigar a Anakin tan vilmente todavía colea. A muchos participantes les es imposible identificar al amable mentor de Luke con el brutal atacante de Anakin, ni pueden comprender cómo a la emotiva declaración de Obi-Wan—«Eras mi hermano, Anakin. Yo te amaba»—le sigue su mutilación ultraviolenta del cuerpo de Anakin y la negación de su propia culpa: «Te has hecho esto a ti mismo». La confusión y la rabia sobre esta fea escena se centran en por qué, una vez que realiza el terrible acto, Obi-Wan no remata a Anakin para evitarle una

terrible agonía. Gunderman (2017) sugiere cuatro posibles razones: una, «No se veía con ánimos»; dos, dado que el Código Jedi impide que los Caballeros maten a sus rivales despiadadamente, «la moralidad triunfa sobre el impulso»; tres, el entorno volcánico del planeta Mustafar «lo habría matado» igualmente; por último, la exigencia de Padmé de ver «pruebas de la traición de Anakin» lo distrae. Lucas aparentemente usó un enfoque más simple, ya que parece haberle indicado a Ewan McGregor que mostrara en esta escena crucial que «Te lo piensas. Tu primer impulso es salvarlo, pero luego te das cuenta de que no puedes» (citado en Rinzler 2005: 54). Windham, por otro lado, afirma que «cuando Obi-Wan se libera de su vínculo emocional, los Jedi empiezan a ganar la batalla» (2005: 60). Este aterrador diagnóstico significa que en este punto decisivo Obi-Wan se convierte en una entidad inhumana y Anakin en un objeto deshumanizado.

Esta visión oscura de Obi-Wan se vuelve aún más oscura si, como propone la persona que firma como Shootingnova un largo análisis del encuentro en Mustafar, se supone que Obi-Wan sabe muy bien que, lejos de ser iguales en la Fuerza, «el bloqueo emocional de Anakin [es] más severo» (2014) y el joven está en una posición mucho más débil que su mentor. La novelización de Matthew Stover de *Revenge of the Sith* incluso señala que Obi-Wan emplea contra Anakin el mismo truco que usó contra el General Grievous para desarmarlo: «aplicar la Fuerza para invertir la polaridad de los electroservos en la mano mecánica de Anakin» (2005: 429). Cuando Obi-Wan le advierte a Anakin que perderá la pelea ya que no puede tomar el terreno más alto que ocupa Obi-Wan, la advertencia es tan literal como metafórica. Como ya no queda un Consejo Jedi ante el que Obi-Wan pueda llevar a Anakin para ser juzgado, Obi-Wan asume los papeles de juez y verdugo Jedi.

Stover insiste en enfatizar lo personal por encima de lo político en el enfrentamiento entre los dos hombres, incluso rozando lo homoerótico: «Después de miles de horas en combate con sables de luz se conocían mejor que hermanos, más íntimamente que amantes; eran mitades completas de un único guerrero» (428). Cuando Obi-Wan pondera si debería infligir el golpe final contra Anakin, el joven se burla de su antiguo maestro:

«Dudas», dijo Anakin. «El defecto de la compasión—»
«No es compasión», dijo Obi-Wan con tristeza. «Es reverencia por la vida. Incluso la tuya. Es respeto por el hombre que fuiste». Suspiró. «Es compunción por el hombre que deberías haber sido». (429)

La novelización de Stover presenta la conclusión del duelo en Mustafar como la negación definitiva Jedi de lo que nos hace humanos, es decir, la capacidad de amar a nuestros semejantes:

Obi-Wan todavía lo amaba. Yoda lo había dejado bien claro: 'Permitir que tales apegos desaparezcan de la vida de uno, un Jedi debe', pero Obi-Wan nunca se había permitido entenderlo. Había defendido a Anakin, había presentado excusas, lo había encubierto una y otra y otra vez; mientras tanto, este apego que incluso negaba sentir lo había dejado ciego ante la presencia del oscuro camino que su mejor amigo recorría.

Obi-Wan sabía que, al final, solo había una respuesta para el apego...
Así que dejó que se esfumara. (434, elipsis original)

No sorprende, por consiguiente, que tanto en la película como en la novelización, mientras Anakin arde en Mustafar, se enfurezca con Obi-Wan, gritando «¡Te odio!» Después de haber cauterizado la herida dejada por su brutal exclusión de Anakin de sus sentimientos personales, Obi-Wan confía en que sea la Fuerza la que decida la muerte del joven y lo abandona a su suerte, apresurándose a «honrar la memoria del hombre que había amado, y la Orden desaparecida que ambos habían servido» (Stover 2005: 439) y corriendo a salvar a Padmé y sus bebés, Luke y Leia. Su súbita lealtad a la «memoria» de un hombre que aún no está muerto no es el acto caballeresco que parece ser, sino un abandono de sus responsabilidades como mentor, amigo y cruel atacante.

Más adelante, Obi-Wan se pregunta si tomó la decisión correcta al abandonar a Anakin y si su redención habría sido posible: «Eran preguntas que lo atormentaban y le dolían más profundamente de lo que nunca había creído posible» (Luceno 2006: 333). La novela de Luceno *Dark Lord* concluye, sin embargo, con un extraño episodio de autoexoneración. Las noticias de la primera aparición pública de Darth Vader le llegan a Obi-Wan mientras bebe en la taberna de Mos Eisley en Tatooine, y le afectan tanto que se tambalea; curiosamente, un hombre, presentado como un simple trabajador de un puerto espacial, lo apremia para que «recupere el control sobre sí mismo» (336) y guarde silencio para evitar atraer la ira de Vader. Luceno añade a este peculiar momento un mensaje sobrenatural del mentor muerto de Obi-Wan, Quin-Gon, asegurándole que Tatooine es el lugar más seguro para mantener oculto a Luke porque Vader nunca volverá a visitar el lugar donde nació y creció como un niño esclavo. Obi-Wan luego reflexiona que «me equivoqué al dejarlo en Mustafar. Debería haberme *asegurado* de que estuviera muerto» (338, cursivas originales). Sea esta la voz de Quin-Gon o solo la problemática conciencia de Obi-Wan, la presencia afirma que «La Fuerza determinará el futuro de Anakin», ordenándole a Obi-Wan que no revele su paternidad a Luke. Lógicamente, Obi-Wan se siente aliviado al escuchar que actuó correctamente y emprende de nuevo el camino Jedi al reconocer que «Entonces mi deber no ha cambiado. Pero por lo que Yoda me dijo, sé que tengo mucho que aprender, Maestro». A lo que este fantasmal Quin-Gon responde: «*Siempre has sido así, Obi-Wan*» (338, cursivas originales). No hay ni un momento de reflexión sobre lo poco que le cuesta a Obi-Wan dejar de querer al ya desaparecido Anakin Skywalker.

Conclusiones: el fallo oculto

Cuando Lucas filmó la escena de la pelea final de Obi-Wan con Darth Vader en la primera película de *Star Wars*, la escena de Mustafar estaba muy lejos de ser imaginada. Si el Episodio IV se hubiera escrito realmente después del Episodio III, este duelo sin duda habría incluido las acusaciones de Vader contra Obi-Wan sobre el maltrato recibido en Mustafar y, muy probablemente, la justificación por parte de este de sus acciones. En cambio, se nos ofreció un improbable acto de reconciliación póstuma en *The Return of the Jedi/El regreso del Jedi* (Episodio VI, 1983) cuando, después de su muerte como Darth Vader, Anakin Skywalker es redimido. Esta escena fue reeditada para la edición especial en DVD de 2006, en la que el actor que originalmente interpretaba a Darth Vader, Sebastian Shaw, fue reemplazado por imágenes de Hayden Christensen como Anakin antes de transformarse en Vader. Si bien este cambio pretendía borrar a Vader y confirmar la opinión de Padmé de que Anakin podía salvarse, hay un toque altamente incongruente, incluso indecoroso, al colocarlo cerca de Obi-Wan en este final feliz,

especialmente dado que los espectadores pueden recordar los hechos de Mustafar y sorprenderse de que no importen.

Si aceptamos que Obi-Wan Kenobi es la encarnación de la caballería y de la caballerosidad Jedi, también debemos aceptar que se trata de un ideal deslucido por la insistencia irracional en evitar el apego emocional. La vida de Obi-Wan demuestra no una, sino dos veces, que el mandato Jedi es incompatible con la felicidad y la realización personal: primero, su decisión de abandonar a Satine Kryze la hace profundamente infeliz (aunque él no parece igualmente afectado); segundo, la incapacidad de Obi-Wan para conectar con Anakin lleva al joven a su decisión de casarse con Padmé en secreto y así terminar cayendo en manos de Palpatine. Otros sufren por las decisiones de Obi-Wan mientras él permanece indemne, al menos relativamente libre de dolor y sufrimiento emocional, un estado que tal vez pueda explicarse en el caso de Satine, pero en absoluto en el de Anakin, especialmente después de Mustafar. Si Obi-Wan siente algún apego duradero es solo por el Código Jedi, que así queda expuesto como lo que es: un aberrante instrumento patriarcal de represión emocional, destinado a mejorar la eficiencia militar de sus miembros y desconectado de la bondad. Es un hecho que los Sith entienden muy bien pero que los admiradores de *Star Wars* han tardado demasiado en aceptar.

Obras citadas

- Abbott, Elizabeth. *A History of Celibacy*. Toronto: HarperCollins, 1999.
- Alonso Seoane, María Jesús. Un análisis de contenido sobre los elementos budistas en *La Guerra de las Galaxias*. *Aposta* 48 (2011): 114. <http://www.apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/mjalonso2.pdf>
- Atkinson, Joshua & Bernadette Calafell. 'Darth Vader Made Me Do It!': Anakin Skywalker's Avoidance of Responsibility and the Gray Areas of Hegemonic Masculinity in the *Star Wars* Universe. *Communication, Culture & Critique* 2.1 (2009): 1-20.
- Barber, Malcolm. *The New Knighthood: A History of the Order of the Temple*. Nueva York: Cambridge University Press, 2012.
- Bowen, Jonathan L. & Rachel Wagner. 'Hokey Religions and Ancient Weapons': The Force of Spirituality. Matthew Wilhem Kapell & John Shelton Lawrence (eds.), *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*. Nueva York: Peter Lang, 2006. 75-93.
- Boyd, Anne M. The Over-Soul of the Force: Emersonian Transcendentalism in the *Star Wars* Saga. Douglas Brode & Leah Deyneka (eds.), *Sex, Politics and Religion in Star Wars*. Lanham: Scarecrow Press, 2012. 89-104.
- Bui, Eric & Rachel Rodgers. Response to da Rocha *et al.*. *Psychiatry Research* 198.1 (2012): 180.
- Bui, Eric *et al.* Is Anakin Skywalker Suffering from Borderline Personality Disorder? *Psychiatry Research* 185.1-2 (2011): 299.
- Callahan, Erin C. Jedi Knights, Dark Lords and Space Cowboys: George Lucas's Reimagined and Redefined Masculine Identities. Peter W. Lee (ed.), *A Galaxy Here and Now: Historical and Cultural Readings of Star Wars*. Jefferson NC: McFarland, 2016. 84-105.

- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Novato CA: New World Library/Joseph Campbell Foundation, 2008.
- & Bill D. Moyers. *The Power of Myth*. Nueva York: Anchor, 2011.
- Chivalry. *The Columbia Encyclopedia*. Sin fecha. <http://www.encyclopedia.com/history/modern-europe/heraldry-knighthood-and-chivalry/chivalry>
- da Rocha, F.F. *et al.* Revisiting the Anakin Skywalker Diagnostic: Transcending the Diagnostic Criteria. *Psychiatry Research* 198.1 (2012): 180.
- Davis, Lauren. Why Ahsoka Tano is the Best Thing to Happen to *Star Wars* in 20 Years. *io9*. 2016. <http://io9.gizmodo.com/how-clone-wars-ahsoka-tano-made-the-star-wars-franchis-1537984315>
- Dees, Richard H. 'Moral Ambiguity in a Black-and-white Universe. Kevin S. Decker & Jason T. Eberl (eds.), *Star Wars and Philosophy: More Powerful Than You Can Possibly Imagine*. Chicago: Open Court Publishing, 2005. 39-53.
- Flotmann, Christina. 2015. Political Rhetoric as a Structural and Ideological Instrument in *Star Wars* and *Harry Potter*. Gerold Sedlmayr & Nicole Waller (eds.), *Politics in Fantasy Media: Essays on Ideology and Gender in Fiction, Film, Television and Games*. Jefferson NC: McFarland, 2015. 137-49.
- Girouard, Mark. *The Return to Camelot: Chivalry and the English Gentleman*. New Haven y Londres: Yale University Press, 1981.
- Gunderman, Dan. We Examine the Potential Reasons Obi-Wan Kenobi Failed to Kill Off Darth Vader in *Revenge of the Sith*. *New York Daily News*. 21 mayo 2017. <http://www.nydailynews.com/entertainment/movies/reasons-obi-wan-failed-kill-vader-revenge-sith-article-1.3173735>
- Henthorne, Tom. Boys to Men: Medievalism and Masculinity in *Star Wars* and *E. T.: The Extra Terrestrial*. Martha W. Driver & Sid Ray (eds.), *The Medieval Hero on Screen: Representations from Beowulf to Buffy*. Jefferson NC: McFarland, 2004. 73-89.
- Jedi Code (Canon version). *Wookieepedia*. Sin fecha. http://starwars.wikia.com/wiki/Jedi_Code.
- The Jedi Federation Knighthood Code of Conduct. *Jedi Federation*. Sin fecha. <http://www.jedifederation.org/images/Knighthood/Knighthood-Code-of-Conduct.pdf>
- The Journey to Knighthood. *Jedi Federation*. Sin fecha. <http://www.jedifederation.org/index.php/about-us/knighthood>
- Kaufman, Roger. High Camp in a Galaxy Far Away. *The Gay & Lesbian Review Worldwide* 9.5 (2002): 33.
- Lawrence, John Shelton. Joseph Campbell, George Lucas, and the Monomyth. Matthew Wilhelm Kapell & John Shelton Lawrence (eds.), *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*. Nueva York: Peter Lang, 2006. 21-33.
- Lubow, Arthur. A Space *Iliad*: The *Star Wars* I. *Film Comment* 13.4 (1977): 20-21, 64.
- Luceno, James. *Dark Lord: The Rise of Darth Vader*. Nueva York: Ballantine Books, 2006.
- Lyden, John. Apocalyptic Determinism and *Star Wars*. Carl Silvio & Tony M. Vinci (eds.), *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*. Jefferson NC: McFarland, 2007. 34-52.
- McDonald, Paul F. *The Star Wars Heresies: Interpreting the Themes, Symbols and Philosophies of Episodes I, II and III*. Jefferson NC: McFarland, 2013.

- McDowell, John C. 'Wars Not Make One Great': Redeeming the *Star Wars* Mythos from Redemptive Violence without Amusing Ourselves to Death. *Journal of Religion and Popular Culture* 22.1 (2010): 1-29.
- The Primitive Rule of the Templars. *Projet Beaucéant*. Sin fecha. <http://www.templiers.org/regle1-eng.php>
- Reynolds, Brian. *Gateway to Heaven: Marian Doctrine and Devotion Image and Typology in the Patristic and Medieval Periods, Vol. 1: Doctrine and Devotion*. Nueva York: New City Press, 2012.
- Rinzler, J.W. *The Making of Star Wars: Revenge of the Sith*. Nueva York: Del Rey, 2005.
- Scott, Walter. *Miscellaneous Prose Works, Vol. VI*. Edimburgo: Robert Cadell, 1834. <https://archive.org/details/miscellaneouspr36scotgoog>
- Simpson, Philip L. Thawing the Ice Princess. Matthew Wilhelm Kapell & John Shelton Lawrence (eds.), *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*. Nueva York: Peter Lang, 2006. 115-130.
- Shootingnova. Misconceptions: Obi-Wan vs. Anakin. *Comicvine*. 21 may 2014. <https://comicvine.gamespot.com/profile/shootingnova/blog/battle-misconceptions-obi-wan-vs-anakin/96986/>
- Stover, Matthew. *Star Wars Episode III: Revenge of the Sith*. Londres: Arrow, 2005.
- Tepper, Mitchell & Annette F. Owens. *Sexual Health*. Westport CT: Praeger, 2007.
- Tobia, Anthony *et al.* Darth Vulcan? In Support of Anakin Skywalker Suffering from Borderline Personality Disorder. *Psychiatry Research* 229.1-2 (2015): 625-26.
- Vinci, Tony M. The Fall of the Rebellion, or Defiant and Obedient Heroes in a Galaxy Far, Far Away: Individualism and Intertextuality in the *Star Wars* Trilogies. Carl Silvio & Tony M. Vinci (eds.), *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*. Jefferson NC: McFarland, 2007. 11-33.
- Wetmore, Kevin J. jr. The Tao of *Star Wars*, or, Cultural Appropriation in a Galaxy Far, Far Away. *Studies in Popular Culture* 23.1 (2000): 91-106.
- Wilson, Veronica A. Seduced by the Dark Side of the Force: Gender, Sexuality, and Moral Agency in George Lucas's *Star Wars* Universe. Carl Silvio & Tony M. Vinci (eds.), *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*. Jefferson NC: McFarland, 2007. 134-52.
- Windham, Ryder. *The Rise and Fall of Darth Vader*. Nueva York: Scholastic, 2007.
- _____. *Star Wars: The Ultimate Visual Guide*. Nueva York: Dark Horse, 2005.

La piel del diablo: Darth Vader y la construcción del villano patriarcal blanco en la saga *Star Wars*

El hombre blanco vestido de negro y su peligrosa doble racialización

En la película de Kevin Smith *Chasing Amy/Buscando a Amy* (1997), un autor de comics afroamericano, Hooper X, que participa en un panel llamado Voces Minoritarias en los Comics, se queja amargamente del trato vejatorio que sus colegas blancos dan a los personajes negros. Dos de estos autores blancos, sentados entre el público—Holden (el protagonista) y su amigo y compañero artístico, Banky—en seguida arremeten contra Hooper X. En su opinión, más allá de los comics, la ciencia ficción y la fantasía ofrecen modelos positivos para los afroamericanos. La consiguiente disputa, una escena típica de las películas de Smith, se centra en la saga *Star Wars* (la cita es larga pero jugosa):

HOLDEN (...) Lando Calrissian es un modelo negro positivo dentro del terreno de la ciencia ficción/fantasía.

HOOPER ¡Que follen a Lando Calrissian! ¡Tío Tom negrata! ¡Siempre sale algún chaval blanco invocando la ‘sagrada trilogía’! A la mierda: esas pelis van sobre cómo el hombre blanco domina al hermano negro, incluso en una galaxia muy, muy lejana. Fíjate en la mierda esta. Tienes al granjero muerto de hambre Luke Skywalker, con pinta de Nazi ideal total—rubio, ojos azules. Y tienes también a Darth Vader: el hermano más negro de la galaxia. Dios nubio.

BANKY ¿Qué es un nubio?

HOOPER ¡Cállate la puta boca! Este Vader es un hermano espiritual, con la Fuerza y toda esa mierda. Y va entonces y el muerto de hambre Skywalker consigue un sable de luz, y el chaval decide que va a dominar el puto universo—junta todo un Klan de blancos, y van a cargarse el barrio de Vader, la Estrella de la Muerte. ¿Cómo coño llamas eso?

BANKY ¡Guerra civil intergaláctica!

HOOPER Gentrificación. Van a expulsar al elemento negro para hacer la galaxia, y cito, ‘segura’ para la gente blanca.

HOLDEN Pero Vader resulta ser el padre de Luke. Y en *Jedi* se hacen amigos.

HOOPER ¡No me obligues a reventarte el culo, tú! *Jedi* es la parte más insultante porque el precioso rostro negro de Vader queda manchado cuando se quita la máscara para revelar que es un tipo blanco blandengue y ¡con malas pulgas! ¡Están intentando decirnos que, en el fondo, todos queremos ser blancos!

BANKY ¡Eso no es verdad!¹

Llegados a este punto, Hooper saca una pistola—cargada con balas de fogueo—y le pega un tiro a Banky, en lo que resulta ser el clímax de una actuación que ha representado en convenciones varias por todo Estados Unidos. Una vez acaba, Hooper le cuenta a Holden y Banky (sus amigos), que su publicista insiste en que mantenga el

¹ Le agradezco a Gonzalo García del Río que me llamara la atención sobre la escena.

espectáculo, ya que el público no aceptaría «el ángulo de la ‘Ira Negra’» si supieran que Hooper es gay. De este modo, la fantasmada de Hooper revela no solo las tensiones raciales soterradas en la saga de Lucas (y en Estados Unidos en general) sino también otras tensiones homófobas relacionadas con la inestable posición de los gays dentro de la comunidad negra de fans del fantástico, dominada por los heterosexuales.

Dejando este tema tan controvertido a un lado, me intereso aquí por la racialización contradictoria del villano Darth Vader en la saga de Lucas, en concreto en las dos primeras trilogías.² Lo que parece ser una broma en el discurso de Hooper, la lectura del blanco Vader como negro, resulta ser un motivo que se repite en debates bastante más serios en torno a este malvado. La lista elaborada en 2009 por Peter Marin de los diez personajes afroamericanos más interesantes dentro de la ciencia ficción audiovisual (que habría irritado a Hooper sobremanera, ya que todos proceden de artistas blancos), sitúa a Vader en el número tres.³ Calrissian está ausente de esa lista pese a que su presencia, «como el hipócrita líder de una operación minera aérea en la cinta de Irvin Keshner *The Empire Strikes Back* (Episodio V, 1980), cambió el estatus y la posición de la negritud en el cine americano de ciencia ficción» (Nama 2009: 159). Pese a ser ninguneado como mero «secuaz» o por su «posición simbólica», el papel de Lando Calrissian «como personaje negro que consigue mejorar su situación personal y que tiene que combinar su lealtad hacia Darth Vader, los miles de ciudadanos bajo su mando, y su amistad personal con Han Solo (Harrison Ford), refleja la cambiante situación de los afroamericanos en los primeros años 80» (Nama: 160).

Volviendo a la lista de Marin, este aclara que se refiere a Vader como afroamericano a causa de su voz, prestada por el actor negro James Earl Jones:⁴

¡Que nadie me diga que pensó que Darth Vader era blanco después de ver la película original y de oír los inmortales tonos de barítono de James Earl Jones retumbar a través del espacio y el tiempo! Me sentí traicionado cuando Luke abrió el casco de su padre en el Episodio IV para mostrar una cara blanca mortecina. No me importa lo que digan los demás: Darth Vader era afroamericano. (Marin 2009).

Como es evidente, el rol jugado por James Earl Jones en esta controversia queda anulado en el entorno castellano-parlante por la mala costumbre del doblaje; el añorado Constatino Romero hizo un magnífico trabajo al cederle su rica voz a Vader, pero de este

² No tengo en cuenta otros textos asociados con ellas, como comics, series de TV de dibujos animados, novelas, juegos de ordenador, *fan fiction* y *fan films*. Mi análisis se refiere, así pues, a los siguientes episodios de *Stars Wars/La guerra de las galaxias: Episodio IV: A New Hope* (1977), *Episodio V: The Empire Strikes Back* (1980), *Episodio VI: The Return of the Jedi* (1983), *Episodio I: The Phantom Menace* (1999), *Episodio II: Attack of the Clones* (2002) y *Episodio III: Revenge of the Sith* (2005).

³ La lista incluye a Laurence Fishburne como Morpheus en *Matrix*, Tina Turner como Entity en *Mad Max: Beyond the Thunderdome/Mad Max: más allá de la Cúpula del Trueno*, Joe Morton como el Hermano en *The Brother from Another Planet/El hermano de otro planeta*, Will Smith como el Capitán Steven Hiller en *Independence Day*, Nichelle Nichols como la Teniente Uhura en *Star Trek*, Wesley Snipes como el criminal Simon Phoenix en *Demolition Man*, Yaphet Kotto como Parker en *Alien*, Isaac Hayes como el Duque en *Escape from New York*, Keith David como Childs en *The Thing/La cosa* (1982) y Halle Berry como Tormenta en *X-Men 2*.

⁴ La larga lista de actores que han dado vida a Darth Vader se puede ver aquí: <http://www.imdb.com/character/ch0000005/>.

modo se privó al personaje de connotaciones que son cruciales en su entorno original estadounidense. El caso es que los comentarios de tono racial en torno al uso de la voz de Jones se suceden, normalmente en el mismo sentido categórico: Vader es negro. David Prowse, el alto actor inglés oculto dentro del traje de cibernético de Vader, y el también inglés Sebastian Shaw, cuyo rostro blanco es el que vemos al abrirse al casco, son considerados factores irrelevantes en esta construcción de Darth Vader como hombre negro.

La doble adscripción racial del villano Vader como blanco pero también negro ha captado el interés de críticos académicos dedicados a analizar temas de raza, que seguramente ni se pararían a pensar en Calrissian, ni en el Caballero Jedi negro Mace Windu (Samuel Jackson). Christopher Dees, por ejemplo, explica que

al reinterpretar y re-enmarcar el significado y la intención, la imaginación popular negra transforma a Vader en un tipo de héroe que trasciende el mero estatus de anti-héroe. Pese a que Vader no es literalmente negro, se transforma en un representante del público negro como el personaje 'fuerte' que lidera el Imperio en su guerra contra la tradicional, blanca y homogénea Alianza Rebelde. (Dees 2007: 93)

Un comentarista anterior, citado también por Dees, Mitchell, había alabado ya cómo «el vigor intimidatorio de la presencia vocal de James Earl Jones» le presta «una malevolencia elegante» a Vader; añade Mitchell que «dado que Vader era lo más *cool* de la primera *Star Wars* [el Episodio IV], la posibilidad de que fuera negro se hizo perfectamente aceptable» (2007: 78). No hay duda de que esta visión del personaje como *cool* es crucial para comprender la extraña reivindicación de Vader como figura de empoderamiento afroamericano, ya que además ofrece lo que ni Calrissian ni Windu pueden ofrecer: una fantasía de poder total.

Mi preocupación principal, y la raíz de este trabajo, es que esta reivindicación lejos de presentar una alternativa es, de hecho, un complemento de los valores blancos patriarcales defendidos por Lucas en el enfrentamiento galáctico entre los buenos Jedi y los malos Sith. En lugar de simplemente aceptar la presencia minoritaria de los afroamericanos en la saga, Dees toma prestado de Leilani Nishime el concepto del cibernético futuro como mulato híbrido multicultural para presentar a Vader como tal, y, por lo tanto, como «el antagonista natural del héroe de ojos azules y rubio» (93). Dees señala también que «con un sutil guiño al tabú del sexo interracial, el 'negro' Vader pretende poseer a la doncella blanca, y rubia» (93), comentario harto incongruente si pensamos que, aunque blancas, ni la Princesa Leia ni Padmé Amidala son rubias, ya dejando de lado que Vader no tiene en mente el incesto con su hija Leia y que ya ha 'poseído' como Anakin Skywalker a Amidala, su esposa. Encuentro esta insistente lectura de Vader como hombre negro extremadamente peligrosa ya que no parece en absoluto denunciar el racismo de Lucas sino celebrar la posibilidad de que un *hombre* negro pudiera subyugar el patriarcado blanco y finalmente reclamar a la *mujer* blanca—si un crítico blanco ofreciera tal lectura, en seguida se le acusaría de reutilizar el venenoso estereotipo del violador negro. Lo que Dees y otros analistas están diciendo en el fondo es que, dado que los hombres negros no tienen el papel de héroes en *Star Wars*, el público negro (más bien dicho el público *masculino* negro), encuentra un (sospechoso...) consuelo patriarcal en leer al villano como un anti-héroe negro carismático. Como *mujer* (blanca)

encuentro esta lectura, en vista de la larga lista de muertes que causa Vader, muy preocupante.

En mi opinión, re-imaginar a Vader como negro, simbólica o literalmente, es mucho menos productivo que desenmascararlo como villano patriarcal *blanco*. Para empezar, como ya he comentado, aunque esta visión de un Vader negro tiene sentido en el contexto anglófono, los críticos americanos ignoran totalmente las distintas voces del personaje en cada doblaje. Ni tiene sentido sugerir que Vader es español cuando tiene la voz de Constantino Romero, ni el doblaje de James Earl Jones basta para hacer de él un personaje negro. Sobre todo, por un dato básico. No solo los ya mencionados David Prowse y Sebastian Shaw son blancos, sino también los actores que interpretan a Anakin Skywalker, el joven rubio de ojos claros que se convierte en Darth Vader: Jake Lloyd (el niño del Episodio I) y Hayden Christensen (el adolescente y adulto joven de los Episodios II y III, respectivamente).

Esta obstinada lectura racial—o racialización—de Vader ignora también otros códigos de color subyacentes en la saga. No es cierto que «El universo moral de *Star Wars* tiene dos colores: blanco y negro (...) Es un mundo con pocos tonos de gris, menos aún de colores morales más intensos e interesantes» (Richard Dees: 39). Lo que comentarios como este ignoran es que la representación física de Vader, aún con mayor obviedad la de su amo el Emperador Palpatine (de hecho, el Sith Darth Sidious), responde a los códigos de la ficción gótica clásica británica, en la que sus villanos—con frecuencias monjes católicos—vestían amplios ropajes negros. El propio Catolicismo pre-cisma Protestante se encargó de alentar la asociación entre el color negro y la maldad, una de las bases del racismo, y un punto al que volveré más adelante. El caso es que la pertenencia de Vader a la raza *blanca* jamás debe dejarse de lado, y mucho menos usar el color negro de su ropa, y su voz afro-americana para negar que es *blanco*.

Como persona *blanca* deseo subrayar el hecho incontestable de que Anakin/Vader es un hombre patriarcal *blanco* que usa con los Rebeldes el desdén y la arrogancia propios de los blancos euro-americanos imperialistas en tiempos coloniales (y aún hoy). Vader encarna un tipo de tiranía específicamente *blanca* y occidental, aún más intensa en Palpatine. Es entre penoso y gracioso constatar que, aunque Sidious también lleva ropajes negros y tiene un rostro macilento, a nadie se le ha ocurrido reivindicarlo como un anti-héroe carismático, secretamente afroamericano. No me consta que los nacionalistas escoceses se hayan dedicado a reivindicarlo, tampoco, con la excusa de que el actor que lo interpreta, Ian McDiarmid, es escocés. Vader es, pura y llanamente, una figura que encara la maldad y como catalano/española tristemente familiarizada con la tiranía de otro hombre blanco—el dictador Francisco Franco—así es como deseo presentarlo: como un monstruo patriarcal sediento de poder, enemigo de cualquier ser humano y en absoluto una figura heroica, ni siquiera anti-heroica.

El villano y los Estudios Críticos de la Raza Blanca: la sociología y la problemática del poder patriarcal blanco

Sin menospreciar el indudable interés de Darth Vader como personaje central en el imaginario actual de los Estados Unidos y del mundo entero, su caso debería servir de aliciente para introducir una visión de mucho mayor calado sobre la blancura⁵ y lo que

⁵ Soy muy consciente de que estoy forzando el uso de la palabra 'blancura' en castellano, como traducción del inglés *whiteness* pero me parece un uso válido, a falta de un término mejor.

en inglés se llama Critical White Studies (o Estudios Críticos de la Raza Blanca).⁶ Aunque se han hecho notables esfuerzos en este sentido, la absurda noción de raza persiste entre la intelectualidad académica; ni siquiera hay un consenso claro sobre la raza blanca ni en los Estados Unidos ni en Europa (ver Bonnett 2000). Sin ir más lejos yo misma soy poseedora de una piel blanca bastante pálida que se quema con facilidad en la playa, pero dado que también tengo el cabello oscuro y los ojos pardos y, sobre todo, por mi nacionalidad española, muchos europeos del norte posiblemente me encuentren solo relativamente blanca. Me sorprende siempre la frecuencia con la que se usa en inglés el adjetivo *olive-skinned* (aceitunado) para describir el tono de piel mediterráneo, tono que no consigo ver entre los blancos españoles que me rodean.⁷

Mi posición, subrayo, es muy distinta de la de cualquier académico anglo-americano blanco también porque la mezcla interracial es relativamente pobre en España. Barcelona, la ciudad en la que vivo, tiene numerosos emigrantes, pero sus minorías étnicas y raciales no-blancas apenas son el 10% de la población. El campus en el que enseño—el de la Universitat Autònoma de Barcelona—es aún más blanco, ya que los hijos de las oleadas migratorias de los años 90 de Sudamérica, África y Asia aún no han llegado masivamente a nuestras aulas. Aún a riesgo de sonar políticamente incorrecta, quizás me encuentro como persona mediterránea blanca y no-blanca, mejor situada que mis colegas anglo-americanos blancos para debatir la construcción de la raza blanca. Cuando leo sus trabajos, no puedo evitar pensar que parecen estar redactados usando un espejo distorsionador que impide ver con claridad la identidad que pretenden analizar.

Los Critical White Studies son originarios de Estados Unidos, donde aparecieron en los años 90, inspirados por la Teoría Crítica de la Raza, a su vez una rama surgida a finales de los 70 de los Estudios Críticos Legales nacidos del Movimiento por los Derechos Civiles de los años 50. El libro pionero de la activista negra bell hooks (en minúsculas), *Representing Whiteness in the Black Imagination* (1970) fue un ejemplo temprano de un tipo de ensayo que se multiplicaría en los años 90 con volúmenes tales como los de David Roediger, *The Wages of Whiteness* (1991); Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992); Ruth Frankenberg, *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness* (1993) o Theodore Allen, *The Invention of the White Race* (vol. 1, 1994, vol. 2 1997). El crítico cultural británico Richard Dyer sentó con su provocador libro *White* (1997) un nuevo modelo basado en los Estudios Culturales para la exploración de la raza blanca (el que uso aquí), distinto del habitual en los Estados Unidos, que suele mezclar Sociología e Historiografía. Todos estos autores indican que el problema en relación a la identidad blanca es que:

Al contrario de lo que sucede con aquellos cuya identidad se define por su estatus clasificatorio como miembro de un grupo concreto, los blancos son percibidos como agentes históricos individuales cuya inclasificable diferencia uno del otro es su rasgo más prominente. La propia blancura se atomiza hasta resultar invisible a través de la individualización de los sujetos blancos. (Chambers 1997: 192)

⁶ Ver, por ejemplo, la entrada de Wikipedia sobre «Whiteness Studies» (https://en.wikipedia.org/wiki/Whiteness_studies#Critical_whiteness_studies).

⁷ Sobre este punto, ver también Fra-Molinero, «The Suspect Whiteness of Spain» (2009).

Volviendo a mi tema de estudio, por esta misma razón es más fácil clasificar a Vader entre las personas negras, categoría racial que comprendemos de inmediato, que entre las blancas, categoría que nos causa extrañeza por su limitado uso incluso entre los blancos.⁸ La práctica de los Estudios Críticos de la Raza Blanca consiste, así pues, no solo en nombrar a ciertos individuos y personajes como elementos esenciales en la ideología de la blancura—mi objetivo en relación a Vader—sino también examinar el papel de todas las personas blancas en la institucionalización de la invasión colonial, la esclavitud, la definiciones de ciudadanía basadas en la sangre y, sobre todo, el privilegio blanco. El propósito final de esta disciplina intelectual sería, en su formulación más extrema, la ‘abolición’ de la raza blanca, tal como defienden John Garvey y Noel Ignatiev, editores de la revista académica *Race Traitor*, o ‘traidor de raza’.⁹

Garvey e Ignatiev deseaban animar a todos los blancos a responder «a cada manifestación de supremacía blanca como si estuviera dirigida contra ellos» (1997: 349), invitación más que loable como estrategia para acabar con la intolerancia. En todo caso, su uso de los términos ‘abolición’ y ‘traidor de raza’ generó una amplia controversia e incluso un llamamiento a dismantelar los Estudios Críticos de la Raza Blanca. Por ejemplo, el crítico social conservador David Horowitz (blanco), adujo que «Los Estudios Negros ensalzan la negritud, los Estudios Chicanos exaltan a los Chicanos, los Estudios de la Mujer aplauden a las mujeres, y los Estudios Blancos atacan a la gente blanca por su maldad» (citado en Fears 2003). Esta queja no es banal. Puede ser cierto que «los Estudios Blancos te enseñan que si eres blanco, estás marcado, literalmente en la carne, con evidencia de algo así como un pecado original. Puedes intentar mitigar tu maldad, pero no puedes eliminarla» (Kay 2006); sin embargo, la cuestión es que la raza blanca ha hecho un daño incalculable a las demás y hay que reconocer nuestra culpa para así poder expiarla, de un modo u otro.

Parte de la maldad blanca se manifestó en la coexistencia, en concreto en los Estados Unidos, del discurso revolucionario independentista con la esclavitud más abyecta—coexistencia personificada en los seis hijos esclavos que el admirado Presidente Thomas Jefferson engendró con su esclava Sally Hemmings. Y aunque pueda parecer una figura muy alejada, Darth Vader es una encarnación más de esa maldad blanca que está hoy, además, glamorizada (solo hay que pensar en qué ocurriría si Hannibal Lecter fuera negro). Sacando a la luz de manera crítica «la tozuda persistencia de lo blanco como norma cultural en muchas de las prácticas culturales oficiales y oficiosas del mundo post-colonial» (2005: 4), Alfred J. López subraya que «Para que desaparezca la blancura como maligna ideología colonial no basta con mostrar cómo se deconstruye, del mismo modo que la idea del sujeto resiste este tipo de maniobra» (13).¹⁰ Siguiendo los postulados de Dyer, López llama la atención sobre «el mecanismo distanciador» gracias al cual los blancos se alejan de la blancura

⁸ De hecho, la palabra preferida en entornos judiciales y policiales es ‘caucásico’, herencia de la antropología del s. XIX. *Wikipedia*, entre muchas otras fuentes, aclara que está muy lejos de significar ‘blanco’ («Caucasian race», https://en.wikipedia.org/wiki/Caucasian_race).

⁹ El título completo es *Race Traitor: The Journal of Nueva Abolitionism*, <http://racetraitor.org/>. La revista se mantuvo activa entre 1993 y 2005, publicando dieciséis números.

¹⁰ Entre otros, el trabajo de Boucher, Carey y Ellinghaus es una muestra de cómo se está tratando la otra queja que formula López: poco se ha hecho para explorar «cómo el poder representacional de la raza blanca ha funcionado históricamente al servicio de regímenes coloniales y post-coloniales para dominar a los otros no-blancos» (2009: 4).

«extrema», por ejemplo en «películas autocomplacientes como *Schindler's List*, en la que vemos a un noble hombre blanco combatir la maldad de la blancura 'extrema'. De esto modo, la blancura cotidiana se aleja de sus manifestaciones más virulentas *mientras mantiene sus privilegios culturales*» (23, cursivas originales).

En mi opinión, *Star Wars*, al igual que la mayoría de narraciones épicas escritas por blancos, usa también ese «mecanismo distanciador» y, por lo tanto, contribuye a mantener el privilegio blanco. Esto se consigue en primer lugar transformando al blanco Darth Vader de villano en anti-héroe en la segunda trilogía (Episodios I-III), de modo que se gana nuestras simpatías, y, en segundo lugar, haciendo que Vader elimine a Darth Sidious, el ejemplo 'insidioso' de blancura 'extrema' (o 'extremista') en la saga. Muy sibilínicamente, Lucas evita así examinar de cerca la ideología supremacista blanca que Sidious representa, para celebrar en cambio la redención de Vader y el ascenso de su hijo Luke, por supuesto un hombre blanco, al estatus de héroe.

¿Se puede desactivar de algún modo este «mecanismo distanciador»? ¿Por qué cuesta tanto, en suma, ver que los villanos blancos son representantes de una ideología blanca (y patriarcal) de poder? ¿Por qué se empeñan algunos afroamericanos en ensalzar figuras malignas claramente blancas como símbolo de empoderamiento alternativo? Parece evidente que hallar respuesta a estas preguntas no es posible sin desembrollar la confusión que afecta al solapamiento entre los cuerpos y las ideologías. Al fin y al cabo, ¿en qué consiste la blancura?:

Los fenotipos, en especial el color de la piel, alrededor de los que se organizó la noción de 'raza', actuaron como útil medio para naturalizar lo que de hecho eran relaciones políticas y económicas, dando apoyo a la ficción de que las desigualdades que daban estructura a estas relaciones eran el resultado de desigualdades entre las 'razas', posiblemente endógenas o genéticas. La blancura es el espacio social compartido en el que las dimensiones psicológicas, culturales, políticas y económicas de este posicionamiento privilegiado se normalizan y se presentan como ordinarias. (Steyn 2005: 121)

A quienes practicamos los Estudios de Género, y en especial los Estudios de las Masculinidades, el problema del 'privilegio normalizado' nos es bien conocido: aunque sabemos que es necesario distinguir entre los hombres que dan apoyo al patriarcado y quienes se resisten al mismo, lo cierto es que el patriarcado privilegia a todos los hombres (sobe todo a los heterosexuales). A menudo nos preguntamos si *todos* los hombres, incluyendo los supuestamente subordinados al patriarcado son cómplices de la masculinidad hegemónica que mantiene a los patriarcas en el poder. Del mismo modo, cabe preguntarse si no somos *todos* los blancos cómplices de la persistencia del racismo porque, sencillamente, no queremos abandonar el privilegio que nos da el mero hecho de tener la piel clara.

Las mujeres blancas feministas, en especial, tenemos serias dificultades para enfrentarnos a estas preguntas ya que al mismo tiempo que denunciarnos nuestra subordinación patriarcal, muchas feministas de otras razas nos han hecho ver que ignoramos nuestra participación en su propia subordinación racista. Es posible que nos sintamos sorprendidas ante tal queja, ya que nos vemos más cerca de la desamparada Amidala del Episodio III, que pasa de poderosa figura pública a acosada esposa tras aceptar un matrimonio secreto con Anakin Skywalker, que de Vader. Debemos, no obstante, reconocer, como hace Peggy McIntosh (1997: 291), que cuando nos negamos

a ver las ventajas de ser blancas gracias a los privilegios raciales, actuamos como los hombres que se niegan a admitir las prerrogativas de la masculinidad en el régimen patriarcal. Mientras unos proponen la teorización de la feminidad blanca «como una institución al servicio del control blanco y de la supremacía al igual que la heterosexualidad se ha usado como institución al servicio del patriarcado» (Davy 1997: 213), otras culpan principalmente a los hombres por la maldad asociada a la raza blanca:

dadas las construcciones de género en las culturas blancas anglo-americanas desde el siglo XVII hasta el XIX, queda claro que fueron los hombres blancos quienes diseñaron el colonialismo, el imperialismo y la esclavitud. No trato de negar la complicidad y participación de las mujeres blancas: simplemente, es mi intención observar que el poder (cómplice con la inversión masculina en las tecnologías y el conocimiento instrumental) para crear tales instituciones históricas ha estado en manos blancas masculinas. (Kaplan 1997: 324)

La de Kaplan me parece una postura demasiado cómoda. Como mujer blanca sería hipócrita no reconocer que el color de mi piel me da ventajas fruto del racismo, aunque personalmente no lo apoye. Como mujer feminista y antipatriarcal, debo manifestar la complicidad de las mujeres de todas las razas con los hombres patriarcales de todas las razas, a pesar de (o por culpa de) su subordinación. Sobre todo, es importante comprender que el racismo es parte del patriarcado, y que ambos son regímenes universales (aunque no naturales sino culturales).

No me hago ilusiones de que con el final de la ideología supremacista blanca se acabe el supremacismo racial en el mundo, por razones puramente patriarcales. Como ejemplo de patriarcado no-blanco extremadamente racista se puede nombrar el Imperio Japonés, tal como lo conocimos hasta su derrota militar en la Segunda Guerra Mundial. Por supuesto, deseo contribuir tanto a la eliminación del patriarcado como del racismo, pero debo advertir que ni la Teoría Racial Crítica ni los Estudios Críticos de la Raza Blanca servirán de nada si se deja de lado el objetivo de eliminar el mal mayor, que es el patriarcado. Admito sin ambages que los hombres blancos patriarcales (con complicidad de muchas mujeres blancas) han causado un terrible sufrimiento humano a lo largo de la Historia, aunque siempre hay que subrayar la presencia entre sus filas de ‘traidores de raza’ (como el británico Joseph Wilberforce, que consolidó el movimiento abolicionista). Del mismo modo, subrayo que mientras persista el patriarcado, persistirá el racismo—ese es el auténtico corazón de las tinieblas. Como mujer, no me preocupa el color de piel que pueda tener el patriarcado en el futuro, sino que pueda seguir vigente. Por ello señalo aquí que el poder está actualmente en manos de monstruosos villanos blancos, tales como Anakin/Vader, para que así se vea la correlación presente entre maldad patriarcal y raza. Por si pudiera parecer que la villanía con otro color de piel es no solo menos maligna, sino incluso deseable.

La representación de la villanía blanca y el problema de la individualización: los peligros de aceptar la redención

Entiendo por el ejemplo del manga y el anime japonés que los autores de esta nacionalidad no tienen problemas para representar a villanos también japoneses. El caso es que, aunque los autores blancos han creados villanos de otras razas en abundantes textos racistas (por ejemplo, el famoso Dr. Fu Manchú del inglés Sax Rohmer)—

tendencia hoy muy criticada—la gran mayoría de villanos son blancos, tema sobre el que no se comenta. Esta situación es más que peculiar y afecta incluso a la crítica de textos muy conocidos, con un claro componente racial. Así pues, en su conocidísima y crucial crítica de la obra maestra de Joseph Conrad, *Heart of Darkness/El corazón de las tinieblas* (1898), publicada en 1975, el autor nigeriano Chinua Achebe se quejó amargamente del respeto canónico que recibe esta novela pese al evidente racismo en la representación de los africanos negros del Congo (1-13). Extrañamente, Achebe pasa por alto la oportunidad para subrayar que el villano Kurtz pertenece a la raza blanca y que encarna, como pocos otros personajes, la maldad patriarcal del proyecto colonial e imperialista. Sería como si una feminista hiciera una lectura del cuento sobre Barba Azul quejándose de la representación misógina de sus esposas en lugar de criticar la maldad patriarcal del villano. Subrayar el racismo de Conrad—que de hecho es moderado incluso en relación al contexto tardo-Victoriano en el que escribe—es pasar por alto el mensaje fundamental de su fábula: el imperialismo blanco convierte en villanos monstruosos a los hombres blancos.¹¹

Un villano es un personaje de ficción que encarna el mal y cuya psicología se limita a su persecución implacable del poder a través de la realización de actos de maldad egoísta que causan sufrimiento en los demás.¹² A los actores les encanta interpretar a villanos por la misma razón que el público los admira: su conducta está totalmente fuera de control, todo lo contrario que la nuestra. Palpatine/Sidious es, según el actor que le da vida, Ian McDiarmid, «peor que el Diablo» pero también «divertido» ya que «no se consigue un papel así todos los días. Me gusta el hecho de que no tenga ningún mecanismo psicológico. Parece que fue engendrado en el Infierno, como todos los Sith» (en Brett 2005a). Como buen escocés, McDiarmid exalta la caracterización de Palpatine como un hombre al estilo Jekyll/Hyde, dado que en su papel como Senador, más tarde Canciller, se trata de «todo un político—encantador, sonriente, defensor del bien en el universo. Sin embargo, debajo oculta un monstruo. Así pues, fue muy sencillo construir el personaje: me bastó con mirar los periódicos» (en Brett). Sin duda abundan los testimonios sobre la villanía blanca en nuestro entorno cotidiano, si bien esta permanece oculta—como la personalidad de Sidious bajo Palpatine—porque le atribuimos al villano una naturaleza excepcional en lugar de la representación ideológica que es parte innegable de su construcción.

No es casualidad que McDiarmid conecte a Palpatine con el Diablo y el Infierno ya que la moralidad cristiana moldea la figura del villano, figura laica que representa la maldad lo mismo que Satán. El cristianismo es también una fuente de confusión en relación a la simbología asociada al color y el tema de la raza. Siguiendo el trabajo pionero de Winthrop Jordan, Jones argumenta que «la asociación en Europa del color negro con la oscuridad y la maldad precede en mucho tiempo a su aplicación a los

¹¹ En mis clases sobre Literatura Victoriana siempre aprovecho para explicar que Kurtz es una especie de proto-Darth Vader, y Marlow una mezcla de Luke y Anakin Skywalker, tentado por el Lado Oscuro. Orson Welles tuvo un proyecto para llevar la obra de Conrad al cine, pero quien lo consiguió finalmente fue Francis Ford Coppola, con *Apocalypse Now!* (1979), que traslada la tragedia del Congo a Vietnam. El guion de John Milius estuvo inicialmente en manos de George Lucas, quien prefirió rodar *Star Wars*, pasándole el timón a Coppola, originalmente su productor. No me queda duda de que hay una cierta conexión entre Conrad y Lucas, aún por explorar.

¹² Ver mi propio volumen sobre la figura del villano (2019) para un estudio más extenso de este personaje.

negros africanos» (1997: 60). Jones añade que tanto los historiadores como los antropólogos han demostrado que las diferencias entre la noche y el día son la base para el desarrollo de una simbología universal en torno a la oscuridad tenebrosa y la luz reconfortante. Jordan, no obstante, y otros comentaristas, señalan que «la percepción de los negros africanos como extremadamente primitivos, llevó a asociar la etiqueta 'negro' con retraso en la civilización de un modo que nunca había ocurrido en el mundo pre-moderno» (61). Según la autora afroamericana Toni Morrison, este (supuesto) corazón de las tinieblas, ese primitivismo, pasó por una profundización durante la etapa esclavista, convirtiéndose, por citar a Lucas, en la amenaza fantasma para la imaginación blanca: «A través de omisiones significativas y bien subrayadas, de contradicciones sorprendentes, de conflictos muy matizados, a través del modo en que los escritores poblaron sus obras con los signos y cuerpos de esta presencia—se puede apreciar como una presencia africanista, real o inventada, se convirtió en crucial para la construcción de la identidad americana» (1992: 6), a la que dio forma por contraste negativo. Nama, a quien ya he citado en relación a Lando Calrissian, sugiere que la voz de James Earl Jones como Darth Vader renueva «la ausencia estructural de los negros» dentro de la tradición de la temprana ciencia ficción americana, y aunque se esfuerza por subrayar que la «fachada maniquea» (2009: 159) de la saga, no se puede explicar solo en base a esa ausencia, uniendo su comentario y el de Morrison una fea verdad emerge: la voz afroamericana del villano apela al miedo del público blanco al corazón de las tinieblas, inventado para justificar hipócritamente la villanía blanca en África y la esclavitud. Es, en suma, un insulto racista darle un voz afroamericana a un poderoso villano blanco y para nada un acto de empoderamiento a favor de una minoría.

El propio Richard Dyer se muestra perplejo ante la persistencia del vocabulario moral racista, en blanco y negro, en el cine americano:

Cualquier mapeado básico de tono, piel y símbolo resultará en un solapamiento inexacto. La gente blanca, por ejemplo, está muy lejos de ser siempre representada como buena. Sin embargo, me doy cuenta de que la convergencia entre los tres es más invasiva de lo que pensé inicialmente, hasta el punto de que posiblemente subyace a toda representación de una persona blanca. Un individuo blanco que es malo fracasa en su empeño de ser 'blanco', mientras que una persona negra que sea buena es una sorpresa; una que es mala simplemente cumple con las expectativas. (1997: 63)

Esta situación puede haber ido variando desde los 90 por culpa de la corrección política (la misma que facilitó el casting de Samuel Jackson como el Jedi negro Mace Windu). No obstante, permanece en la simbología de la saga: cuando el atribulado Jedi blanco Anakin Skywalker, acepta la oferta del malvado Darth Sidious para que se pase al Lado Oscuro, y se convierta en su esbirro, Anakin recibe un castigo ejemplar: su maestro Obi-Wan Kenobi lo mutila y él solo puede sobrevivir en su traje *negro*, convertido en cibernético, y con su rostro *blanco* cubierto hasta su muerte por una máscara. La lectura racial es tentadora (el castigo para un mal hombre blanco es pasar a ser negro), pero prefiero subrayar el color blanco de la piel de Sidious y de Anakin. Me interesa mucho más mostrarlos como ejemplos de terror gótico, en concreto de la rama norteamericana, que tan contaminada está por una culpa blanca genocida oculta.

El insigne crítico americano Leslie Fiedler fue el primero en observar la base histórica del gótico americano:

Un sueño de inocencia había enviado a los europeos a cruzar el océano para construir una nueva sociedad inmune a la maldad heterogénea del pasado, de la que nadie en Europa podría librarse jamás. Pero la matanza de los Indios, que no querían ceder sus tierras a los transmisores de la utopía, y las abominaciones del comercio esclavista—en el que el hombre negro, el ron, y el dinero se vieron enredados en un nudo de culpabilidad—proporcionaron nuevas pruebas de que el mal no quedó atrás, en el mundo que había sido abandonado. (143)

Esta maldad constante sale a la superficie una y otra vez en los relatos escritos por autores estadounidenses que tratan, básicamente, de exculpar a los blancos americanos. En los Episodios IV-VI (1977-83) el discurso es transparente: el Emperador Palpatine es la encarnación de esa maldad radical que mantiene presa a la América blanca, Darth Vader es su sumiso servidor y el Rebelde Luke, el héroe americano que lucha por deshacerse de ambos. Lógicamente, la tragedia de Luke es el descubrimiento de que su mayor enemigo es también su padre. Lucas, sin embargo, tenía algo más que narrar: el problema de cómo Vader cayó en el Lado Oscuro, es decir, el problema de cómo la inocencia americana se convirtió en maldad. En la segunda trilogía (Episodios I-III, 1999-2005), que narra en esencia la transformación de Anakin Skywalker, Lucas acaba culpando a Palpatine y presentando a Anakin/Vader como su *víctima*. Si queremos concederles importancia a las voces, en este caso la voz británica de Palpatine/Sidious aporta también una idea clara: la maldad americana es un residuo del imperialismo británico. Se hace así necesario dividir al villano Darth Vader en dos mitades: una blanca, que se puede redimir, y una negra, que debe ser destruida (quizás así se entienda mejor porque creo que es un insulto racista haber usado una voz afroamericana para el villano que encarna el colonialismo del Imperio y la maldad de los Sith).

Se ha comentado hasta la saciedad cómo el famoso ensayo sobre el mito antiguo de Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces/El héroe de las mil caras* (1949) inspiró a Lucas. Es el propio Campbell, con todo, quien mejor parece comprender que *Star Wars* trata de miedos patriarcales muy presentes: «Darth Vader no ha desarrollado su propia humanidad. Es un robot. Es un burócrata que no vive según sus propios términos, sino según los de un sistema impuesto. Esa es la amenaza contra nuestras vidas a la que todos nos enfrentamos hoy» (Campbell & Moyers 1991: 178). En consonancia con esta opinión, Rushing y Frenz usan su propio esquema mitológico americano—basado en el triplete cazador Indio, cazador de la frontera, y cazador tecnológico—para explicar la caída de Anakin: «Darth Vader es la sombra oscura generada por el orgullo del héroe cazador en su búsqueda implacable del poder» (1995: 3). Efectivamente, las palabras 'orgullo' y 'poder' son fundamentales para comprender la conducta de Anakin, basada en la premisa masculinista de que su orgullo le garantiza el derecho a acumular poder (premisa que el resto de Jedis deniegan). Su caída y su condena a permanecer prisionero de su traje cibernético son parte de una fábula admonitoria dirigida a los hombres (si te excedes en tu ambición de poder, serás castigado). Son también una crítica, como Campbell sugiere, de la dominación tiránica de los hombres por parte de un sistema patriarcal jerárquico y, literalmente, deshumanizador.

El pacto fáustico que Anakin firma con Palpatine/Sidious es también un mecanismo de compensación que aparentemente pone punto y final a la esclavitud en la que nació, pero que es de hecho una entrada en otro tipo de esclavitud. Sorprende la ausencia de crítica contra la apropiación blanca de la esclavitud en la historia de los orígenes de

Anakin (los comentaristas parecen más preocupados por la ausencia de su padre). Como nos recuerda Gwendolyn Foster, «como regla general», tanto en el cine como en la sociedad estadounidense, «los hombres blancos malvados, o bien han nacido malos o bien han sido criados mal. De este modo la maldad blanca masculina se conecta claramente con la maternidad blanca inadecuada» (2003: 117). La madre de Anakin, Shmi, parece tener en cuenta solo el bien de su hijo cuando decide aceptar la petición de los Jedi Qui-Gon Jinn y Obi-Wan Kenobi para llevarse al niño, entonces de solo nueve años, y formarlo. Por supuesto, la acción puede leerse como un abandono maternal, si así se quiere. El caso es que, pese a que ni menciona a Shmi durante largo tiempo, su madre representa para Anakin una fuerte carga emocional, sobre todo en ausencia de un padre. En un giro argumental completamente absurdo, se nos obliga a aceptar que los misteriosos ‘midiclorianos’, los elementos sanguíneos en los que reside la mística Fuerza, deciden crear por su cuenta a Anakin (más tarde, Sidious le sugiere que fue él quien manipuló el cuerpo de Shmi). Aunque elemento común en muchos mitos heroicos, incluyendo el de Jesús, este nacimiento virginal corresponde más bien a la incapacidad de Lucas de tratar el tema del sexo, y a una misoginia latente. Se presente a Shmi como la creadora única del monstruo Darth Vader, o como víctima pasiva de las estrategias eugenicistas de Darth Sidious, la lectura es similar.

Como Perlich, opino que «Lucas tropieza con sus propios cordones en la intersección de estos dos temas—la visión metafísica y la genética» (2008: 22). Según Kapell observa, los poderes de héroes y villanos en la saga, según su grado de participación en la Fuerza, dependen, además, de «su propia biología elitista» (2003: 160); mientras Harry Potter lucha contra Lord Voldemort y su obsesión por la pureza de sangre, Anakin recibe como Jedi principiante constantes alabanzas por el alto contenido de midiclorianos en su sangre. Pese a los débiles esfuerzos de Lucas por diversificar a los Jedi en la segunda trilogía, su saga se centra en última instancia en un tipo blanco cuyo componente (o manipulación) genética resulta en la superioridad de su sangre.

Ser el elegido aparente, no obstante, no es sencillo, como Anakin descubre, ya que la cumbre del patriarcado ya está muy poblada, tanto en el lado Jedi como en el Sith. El paciente y flexible niño del Episodio I, pronto se vuelve bajo custodia de Qui-Gon y, sobre todo, de su mentor directo, Obi-Wan Kenobi, en un adolescente malcarado y en un joven aún más arisco. El cambio se relaciona estrechamente con la naturaleza contradictoria de la América blanca capitalista—de la cual los Jedi son el frente místico—dado que favorece el individualismo y la excepcionalidad masculina al tiempo que exige la implicación en el esfuerzo colectivo de su reproducción. A Anakin se le ha dicho que es un individuo único, razón por la cual ha sido separado de su madre. En cambio, ha sido invitado a unirse a lo que es, básicamente, una hermandad de hombres célibes totalmente incapaces de gestionar la emoción. Ante la larga lista de agravios que Anakin acarrea consigo, como antiguo esclavo, y ante su impaciencia para alcanzar los poderes prometidos por los Jedi, Obi-Wan fracasa, como ya he argumentado en el capítulo anterior, en su tarea como mentor. Curiosamente, el ensayo de Campbell sobre el héroe ofrece una explicación aplicable al caso de Anakin que ayuda a entender el fracaso de su iniciación Jedi:

El mistagogo (padre o sustituto del padre) solo debe confiarle los símbolos del oficio a un hijo que ha sido purgado con eficiencia de todas las catexis infantiles inapropiadas—alguien cuyo ejercicio justo e impersonal de sus poderes no esté imposibilitado por motivos inconscientes (o quizás incluso conscientes y

racionalizados) de auto-exaltación, preferencia personal, o resentimiento. Idealmente, el investido ha sido desprovisto de su mera humanidad y es el representante de una fuerza cósmica universal. Ha nacido dos veces: él mismo es su propio padre. (2008: 136)

He aquí el problema: Anakin es demasiado humano y vulnerable como para cumplir las exigencias de la vida limitada de los Jedi. Por su parte, los Jedi se muestran poco humanos y, pese a la Fuerza, muy malos psicólogos. Hay un concepto básico patriarcal que no parecen comprender: si le prometes poder a un hombre debes cumplir con tu promesa o enfrentarte a su ira. El alcance de esta ira estará en relación directa con el poder prometido y más aún si, como sucede con Anakin, se le ha explicado que su caso es único. Para no perder de vista el tema racial, añadiré aquí que solo un hombre blanco tendría tal confianza ciega en su derecho al poder; uno de otra raza estaría, de entrada, sorprendido (y agradecido) de tener poder alguno en el entorno patriarcal de Jedis y Siths.

Lógicamente, hay mucha controversia sobre hasta qué punto Anakin es responsable de sus actos, ya que no parece que Lucas tenga interés en criticar a los Jedi en su saga. ¿Son las deficiencias morales del joven producto de una mala formación Jedi o es Anakin intrínsecamente deficiente y por ello imposible de moldear? ¿Qué hace que sea vulnerable a las artimañas seductoras de Palpatine? Los críticos se muestran divididos. Lyden, a quien ya he citado en el capítulo anterior, asume que Anakin fue descubierto demasiado tarde para que su potencial fluyera por los canales apropiados, de modo que «pasa a mostrarse obstinado, desobediente y despectivo ante los que tienen menos poder, tales como los miembros del Consejo Jedi. Es difícil ver cómo podría ser de otro modo» (2007: 50). Compartiendo este pesimismo, Brown afirma que no importa si Vader mata finalmente al Emperador, dado que «habrá siempre muchos Anakin Skywalkers en el mundo—personas de gran talento y potencial que podrían en cualquier momento perder su dignidad y ceder a la tentación del Lado Oscuro y a la creencia de que el poder es más importante que la pureza moral» (2005: 79). Entre quienes se preguntan por qué el público perdona los actos de Anakin y acepta el discurso de salvación moral que propone su hijo Luke, a Atkinson y Calafell les preocupa que esto se deba a que el área gris que permite evitar la responsabilidad moral es «un importante componente de la masculinidad hegemónica prevalente en la cultura contemporánea» (2009: 4). Ellos atribuyen este perdón al ambiguo estatus de Vader como ex-esclavo y patriarca privilegiado; también observan que la división del villano entre sus dos rostros (Anakin y Darth Vader) ayuda a perdonarlo.

Ryan y Kellner argumentan por su parte que la saga muestra cómo «el proceso de reproducción patriarcal descansa sobre una ansiedad irreprimible. Esa ansiedad depende del miedo a la sexualidad femenina y de la amenaza que esta supone para la identidad masculina» (1990: 233). Dado que esta sexualidad está representada por las mujeres blancas relacionadas con Anakin—su madre Shmi, su esposa Padmé Amidala y su hija en común Leia—sí se ha hablado del vínculo entre género y raza en la amenaza que Vader encarna. Absurdamente, en esta sexualización del villano, se pasa por alto su piel blanca; extrañamente, se llega a codificarlo como negro, y de modo homófobo, incluso como afeminado y gay. Ejemplo de esta lectura ofuscada, Gabriel S. Estrada (Nahuatl) ve a Amidala como «la buena esposa blanca que debe morir antes que sucumbir a la ‘oscura’ libido sexual de Anakin, con sus connotaciones racistas» (2008: 70); Estrada incluso presenta a Obi-Wan como el defensor de la pureza blanca de Padmé

Amidala contra Anakin, su violador negro. Este disparate no tiene en cuenta que los tres personajes son blancos y que Anakin no intenta violar, sino asesinar a su esposa—estando ella embarazada de él mismo. En castigo por esta agresión—propiciada por el manipulador Darth Sidious, quien ha hecho creer a Anakin que ella lo ha traicionado—Obi-Wan lucha con su *padawan* y este acaba, Estrada insiste, «literalmente trasplantado a un cuerpo negro de cibernético, completando así su transformación en un hombre ‘oscuro’» (72). Por si no hemos prestado bastante atención, Estrada nos dice que «el traje de reluciente cuero negro de Darth Vader, la rejilla que cubre su boca, y su amplio casco fállico personifican la obsesión de Lucas por la fetichización del falo negro» (80). El villano se convierte, en suma, en un gigantesco consolador negro, transformación que compensa su incapacidad de poseer sexualmente (y de controlar) a su esposa y a su madre, ambas blancas.

Siguiendo esta línea, Estrada, quizás con más ironía de la que asumo, nos dice que el horror que siente Luke al descubrir que Vader es su padre no se debe a su maldad, sino a que siente que su sangre está contaminada. A Lucas le inspira terror la mezcla racial, y por ello no queda duda de que la maldad de Vader «emana de la mezcla genética entre su oscuro padre Sith y su madre blanca esclava» (80). El secuestro de Shmi—una vez casada con el granjero Cliegg Lars, quien de hecho la había comprado como esclava—su tortura y muerte a manos del Pueblo Nómada de las Arenas (trasunto del miedo blanco a la vida tribal de otras razas), precipitan así el estallido de ira incontrolable que lleva a Anakin a masacrar la tribu entera. La muerte de Shmi Skywalker Lars, Estrada insiste, «evita el horror de la mezcla racial Indio-blanca (o de tipo coyote) como resultado de su posible violación o de su adopción como esposa y madre por parte de la tribu» (79). En esta lectura delirante, Anakin tiene un padre oscuro (aunque Sidious, el supuesto padre, es blanco), es él mismo el padre mestizo de un racista Luke y el posible violador negro de su esposa y madre, aunque siente también terror por la posibilidad de que Shmi le de hermanos mestizos fruto de su ‘posible’ violación tribal. Para acabar de redondear su arrebatado análisis, Estrada comenta que cuando Luke pierde un brazo en combate con Vader, pierde la virilidad y deseo sexual asociado con la espada fállica, «símbolo del guerrero asiático»; cuando Vader ‘castra’ simbólicamente a Luke, esto se corresponde, «a cierto nivel, con la castración de la masculinidad asiática» (81).

Claramente, todo este embrollo no ayuda a desentrañar la ideología patriarcal blanca de la saga de Lucas. De hecho, la blancura de Anakin/Vader y de los demás personajes desaparece al pintarla con todos estos otros colores, que el público blanco no percibe en absoluto. Estrada y otros se quejan, por supuesto, de que ese es el problema—su invisibilidad—cuando el problema real es su incapacidad de criticar lo que sí está muy presente en pantalla: la piel blanca del villano. El problema es, como puede verse, patriarcal: lo que críticas como las de Estrada traslucen es el anhelo por parte de hombres no-blancos de detentar el enorme poder de Vader, aunque sea a costa de ignorar su maldad. Y su piel.

Igualmente preocupante desde un punto de vista feminista y anti-homófobo es la caracterización de la relación entre Anakin y su amo Palpatine como homoerótica—es incluso complicado comprender dónde acaba la misoginia y homofobia de Lucas, y dónde empieza la de los comentaristas. Estoy muy de acuerdo con la impresión de que Lucas tiene serias dificultades para tratar la sexualidad, siendo incapaz de retratar el deseo de manera convincente, y aún más el amor. Su saga volvería loco al propio Freud, ya que incluye una subtrama (claramente improvisada) por la cual Luke se enamora de

su gemela Leia, siendo ella además torturada por el padre de ambos, Darth Vader. No parece que la Fuerza y la intuición sobre quién es quién en la propia familia vayan bien emparejadas. Estrada, quien merece ser citado de nuevo, no duda en escribir que Palpatine «prefiere actuar tras los pliegues vaginales de su capucha, tras los sables de luz de otros hombres que lo defienden como si fuera una damisela en apuros» (73). Otros comentaristas que, a diferencia de Estrada, ignoran el tema racial, sí se muestran obsesionados por el miedo a la castración que inunda la saga (Gordon 1986: 202). La escena en la que el Emperador acaricia el sable de luz de Luke mientras se ofrece para sustituir a Vader como su padre no deja lugar a dudas sobre el verdadero centro de la saga: «Como sirviente del Emperador, Vader es finalmente percibido como un padre feminizado, y Luke teme que se volverá como él» (Gordon: 204). Irónicamente, «La gran *femme fatale* de la saga no es de hecho Padmé Amidala sino Palpatine, cuyo ‘matrimonio’ ilícito con Vader dura veinte años más que el de Anakin con ella» (Wilson 2007: 150). Presentar a Darth Sidious como un «villano reinona» es una estrategia que hay que rechazar por su homofobia, recordando que «incluso hoy los héroes de las películas de Hollywood casi *nunca* son abiertamente gays, ni siquiera en *Star Wars*» (Kaufman 2006: 146; cursivas originales). Insisto: caracterizar a Palpatine/Sidious como un hombre repulsivo muy posiblemente homosexual es una acción deplorable, venga de Lucas o de los analistas.

¿En qué se concreta, en suma, la esencia de la raza blanca que encarnan estos dos hombres de negro, Vader y Palpatine? Sin duda, en el discurso sobre el poder patriarcal. *Star Wars* (al menos hasta 2005) es, como todas las historias patriarcales sobre héroes y villanos, una fantasía sobre el oximorónico buen patriarca. Pese a la presencia de humanos de otros géneros y razas, de humanoides, y de alienígenas, Lucas narra la lucha de tres hombres blancos—Anakin, Luke y Palpatine—no tanto por el equilibrio universal de la Fuerza, sino por el gobierno patriarcal de la galaxia. Lucas ha llegado a declarar en una entrevista, al criticar cómo los medios de comunicación suelen atacar al Presidente americano, que «probablemente no hay mejor forma de gobierno que un buen déspota» (en Schell 1999). La violenta transformación de la República Federal interplanetaria en «el monstruo que es el Imperio Galáctico» demuestra que no hay déspota bueno posible, ya que Palpatine resulta ser «todo ego sin espíritu, atrapado en un fortín de odio y agresión. Con aspecto de ser la Parca, la personificación misma de la muerte», el villano «transforma el mundo que lo rodea en un erial, en peligro de ser tan solo una gigantesca máquina» (Henderson 1997: 101). Los Episodios I-III se pueden leer, y se leen a menudo, pese al aprecio que Lucas tiene a la idea del buen déspota, como advertencia contra la acumulación de poder en las manos de una sola persona (McVeigh 2006: 35-58). Al mismo tiempo, incluyen un cierto lamento en torno al fracaso de Anakin/Vader a la hora de demostrar todo su potencial. Vader despierta admiración, tal como constató el actor Hayden Christensen al ponerse por primera vez el famoso traje de ciborg:

Eso era lo apasionante: ver cómo se acercaba cada persona a Vader por primera vez. Gente con la que había pasado mucho tiempo, que sabían que yo estaba en el traje, lo veían y al mismo tiempo que había emoción y un poco de asombro, había un cierto miedo y respeto. A medida que yo pasaba por su lado, se iluminaban sus ojos, bajaban un poco la cabeza y retrocedían un par de pasos. Me hacía sentir que tenía mucho poder. (en Brett 2005b)

La posibilidad de que Anakin pudiera convertirse en el buen déspota blanco se tuerce por culpa de su pasión sexual juvenil por la Reina (más tarde Senadora) Amidala. Es en esta encrucijada donde género y raza blanca convergen. Los comentaristas feministas de la saga, tanto hombres como mujeres, han objetado que pese a su poder político público, tanto Amidala como su hija Leia «deben sufrir una abyección sexual que subvierte cualquier poder que manifiesten» (Simpson 2006: 116). Leia, creada en los 70, tiene más poder que su madre, creada en los 90, aunque también está más sexualizada. En relación a Leia se ha cuestionado, sobre todo, su presentación erótica como esclava del monstruo Jabba (al que por cierto mata con sus cadenas), y, en menor medida, su implicación amorosa que el muy poco amoroso, pero sexi, Han Solo. Pocos, en cambio, han prestado la atención debida a la espantosa historia de amor entre Amidala y Anakin, basada en una enfermiza dependencia mutua y amenazada por el rígido celibato Jedi.

El director de cine Kevin Smith, a quien ya he citado al inicio de este trabajo, no tiene dudas de que la persecución inexorable a la que el adolescente Anakin somete a Amidala (ocho años mayor que él), es un reflejo de la típica vida americana, en la que tantas «tías buenas» en el instituto de secundaria se decantan por «tipos totalmente jodidos» (2002: 29) sin saber bien por qué. El amor de Anakin es, no cabe duda, pasión sexual adolescente pero se basa no solo en la obvia belleza de Amidala sino también en su poder político: el pequeño esclavo que conoce a la Reina cuando ella viste las ropas de su otro yo clandestino (como Padmé), cumple su sueño de poseerla y consigue incluso hacerla totalmente dependiente: «Cuando más violenta, posesiva y algo demente es la conducta de Anakin, más se siente Padmé atraída por él, hasta que el público acaba preguntándose si es que es víctima de algún tipo de sugestionamiento psíquico o del uso persuasivo de la Fuerza por parte de Skywalker» (Wilson 2007: 138). Aunque ella no hace nada por alentarla, la dependencia es mutua y, como tal, astutamente explotada por Palpatine. Sintiendo que su mayor temor es la muerte de su esposa, Palpatine tienta a Anakin al Lado Oscuro presentándose como un maestro Sith capaz de enseñarle a prevenir sus peores pesadillas. Con esta estrategia Palpatine/Sidious abona el terreno para que suceda lo inevitable: que Amidala, pese a su generoso amor por Anakin, decida rechazarlo en cuanto él anuncie su paso al Lado Oscuro, como así ocurre.

Pese a que Lucas casi con toda seguridad no tenía esta preocupación en mente, otros han visto que, teniendo en cuenta su dependencia emocional de Anakin, Padmé resulta ser «un triste símbolo de las estadísticas al alza en torno al abuso doméstico y en el seno de la pareja entre las jóvenes» (Domínguez 2007: 125) de Estados Unidos (y del mundo, añadiría). Lo peor del caso, señala la propia Diana Domínguez, fue comprobar cómo en dos de los foros online más populares dedicados a *Star Wars*, muchas chicas entre los dieciocho y los veinticinco años veían el final del Episodio III, «como muy romántico porque mostraba lo mucho que Padmé amaba a Anakin» (125). Este final tan supuestamente romántico narra, hay que recordar, la muerte de Amidala, tras dar a luz prematuramente a Leia y a Luke, como resultado de su literal corazón roto. Tal como Palpatine planeó, Amidala rechaza horrorizada la oferta que Anakin le hace de compartir todo su poder junto al Emperador. «Como muchos otros maridos violentos», narra Domínguez, «y en una explosión totalmente ordinaria de violencia doméstica, Anakin amenaza a su esposa embarazada, a quien juró proteger y salvar a toda costa, y la estrangula. Solo la perspectiva aún más atractiva de destruir a Kenobi desvía su atención del asesinato de Padmé en su furia irracional» (141). Como ya he comentado, la lucha entre Obi-Wan y su discípulo Anakin, en la que el maestro mantiene una posición moral

y literal superior, acaba con la amputación por parte de Kenobi de las extremidades de Skywalker. Kenobi lo abandona sobre el ardiente campo de batalla en el volcánico planeta Mustafar, un infierno del que el satánico Palpatine rescata a Anakin para transformarlo en el Sith Darth Vader.

Conclusiones: una retórica totalmente blanca

De nuevo cabe preguntarse ¿qué hay de específicamente blanco en esta tragedia? ¿Se puede filmar la misma historia con un reparto distinto, que mezcle actores de razas distintas, sin tocar su significado? ¿O con un reparto íntegramente negro? Diría que solo con grandes dificultades. La respuesta depende quizás en parte de si leemos los temas fundamentales de la saga—la búsqueda de poder absoluto de los Sith, la hipocresía sexual y deficiencias emocionales de los Jedi—cómo tan solo blancos o comunes a todas las formas del patriarcado. Tal como es la saga, y siendo sus personajes principales exclusivamente blancos, su enfrentamiento debe leerse con códigos que den prioridad a la representación de la raza blanca en los textos estadounidenses. Con sumo cuidado. La muerte de Amidala no es una nueva versión del suicidio de la doncella blanca que huye del violador negro: es más bien el trágico resultado de los códigos perversos del caballero blanco, que destruye a quienes debe proteger porque no le son sumisos. Palpatine, conocedor de estas debilidades, convierte al Caballero blanco Jedi en su opuesto negro Sith hasta que su hijo Luke (no su hija Leia) lo redime. Si los hombres afroamericanos, guiados por la voz de James Earl Jones, ven a Vader como figura de empoderamiento esto es porque son patriarcas frustrados que quieren para sí el poder patriarcal blanco y no la eliminación de todo patriarcado.

Palpatine representa claramente los excesos del poder patriarcal pero su opuesto Obi-Wan Kenobi encarna igualmente algo muy peligroso: la necesidad de mantener el privilegio blanco (léase Jedi), enmascarado como heroico sacrificio. Se trata de una retórica totalmente blanca: la democracia defendida por los Rebeldes de la generación de Leia y Luke—y tímidamente ampliada a otros individuos de otras razas y especies—pasa por exonerar a Anakin (al padre) de toda culpa patriarcal. Insisto en que, pese a que cualquier individuo de la enorme galaxia podía haber estado oculto en el traje negro de Darth Vader, Lucas escogió a un *hombre blanco*, para que sintiéramos pena, en lugar de repugnancia, por su caída en el Lado Oscuro. Contando con la complicidad de un público mayormente blanco, Lucas dedicó tres episodios a contar que si este hombre se volvió un monstruo fue por amor a una mujer, haciendo su caso aún más trágico pero sin criticar jamás a Anakin. Cuando oímos al terriblemente desfigurado Anakin, antes un hermoso joven, gritar un desesperado ‘¡no!’ al ser encajado en el traje-prisión que llevará durante veinte largos años, no sentimos que ha recibido un castigo justo por masacrar toda una tribu y a los niños aprendices Jedi, e incluso intentar matar a su esposa y a sus propios hijos—sentimos pena. Esta es la retórica clásica patriarcal blanca: el villano se convierte en un anti-héroe por quien hay que sentir compasión, ya que es culpable de sus crímenes, pero también una víctima; en cambio, se nos invita a sentir odio irracional por el satánico, viejo, repugnante, afeminado Darth Sidious, sin hacer nada para comprenderlo y así evitar que surja otro como él. El mal, se nos dice, es ineludible.

Presten atención el lector y la lectora, en suma, a cómo estos hombres patriarcales blancos son presentados como casos individuales en el teatro moral que es la potente saga galáctica de Lucas, tal como lo son en el imaginario colectivo occidental, sin comentario alguno sobre la ideología racista que encarnan. Si pese a todos los avisos,

aún alguien insiste en ver a Darth Vader como figura de empoderamiento, que lo haga—pero que examine a fondo antes su propia ideología patriarcal. Y sus ansias de poder.

Obras citadas

- Achebe, Chinua. *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness. Hopes and Impediments: Selected Essays 1965-87*. Londres: Heinemann, 1988 (1975). 1-13.
- Allen, Theodore W. *The Invention of the White Race: Vol. 1, Racial Oppression and Social Control*. Nueva York y Londres: Verso, 1994.
- _____. *The Invention of the White Race, Vol. 2: The Origin of Social Oppression in Anglo-America*. Nueva York y Londres: Verso, 1997.
- Atkinson, Joshua & Bernadette Calafell. 'Darth Vader Made Me Do It!': Anakin Skywalker's Avoidance of Responsibility and the Gray Areas of Hegemonic Masculinity in the *Star Wars* Universe. *Communication, Culture & Critique*. 2:1 (2009): 1-20.
- Bonnett, Alastair. *White Identities: Historical and International Perspectives*. Harlow: Prentice Hall, 2000.
- Boucher, Leigh, Jane Carey & Katherine Ellinghaus (eds.). *Re-orienting Whiteness*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Brett, Anwar. Ian McDiarmid – *Star Wars: Episode III. BBC Movies*. 18 mayo 2005a. http://www.bbc.co.uk/films/2005/05/18/ian_mcdiarmid_star_wars_episode_iii_interview.shtml.
- _____. Hayden Christensen – *Star Wars: Episode III. BBC Movies*. 18 mayo 2005b. http://www.bbc.co.uk/films/2005/05/18/hayden_christensen_star_wars_episode_iii_interview.shtml.
- Brown, Christopher M. 'A Wretched Hive of Scum and Villainy': *Star Wars* and the Problem of Evil. Kevin S. Decker & Jason T. Eberl (eds.), *Star Wars and Philosophy: More Powerful Than You Can Possibly Imagine*. Chicago: Open Court Publishing, 2005. 69-79.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces* (1949). Londres: Fontana, 1993.
- & Bill D. Moyers. *The Power of Myth*. Nueva York: Anchor, 1991.
- Chambers, Ross. The Unexamined. Mike Hill (ed.), *Whiteness: A Critical Reader*. Nueva York: New York University Press, 1997. 187-203.
- Davy, Kate. Outing Whiteness: A Feminist/Lesbian Project. Mike Hill (ed.), *Whiteness: A Critical Reader*. Nueva York: New York University Press, 1997. 204-225.
- Dees, Richard H. Moral Ambiguity in a Black-and-white Universe. Kevin S. Decker & Jason T. Eberl (eds.), *Star Wars and Philosophy: More Powerful Than You Can Possibly Imagine*. Chicago: Open Court Publishing, 2005. 39-53.
- Dees, Christopher. May the Force (Not) Be with You: 'Race Critical' Readings and the *Star Wars* Universe. Carl Silvio & Tony M. Vinci (eds.), *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*. Jefferson, NC: McFarland, 2007. 77-108.
- Dominguez, Diana. Feminism and the Force: Empowerment and Disillusionment in a Galaxy Far, Far Away. Carl Silvio & Tony M. Vinci (eds.), *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*. Jefferson, NC: McFarland, 2007. 109-133.
- Dyer, Richard. *White*. Londres y Nueva York: Routledge, 1997.

- Estrada, Gabriel S. (Nahuatl). *Star Wars* Episodes I-VI: Coyote and the Force of White Narrative. Daniel Bernardi (ed.), *The Persistence of Whiteness: Race and Contemporary Hollywood Cinema*. Londres: Routledge, 2008. 69-90.
- Fears, Darryl. Hue and Cry on 'Whiteness Studies'. *The Washington Post*. 20 junio 2003. <http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn/A14386-2003Jun19?language=printer>.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel* (1966). Nueva York: Stein and Day, 1973.
- Foster, Gwendolyn A. *Performing Whiteness: Postmodern Re/constructions in the Cinema*. Albany: State University of New York Press, 2003.
- Fra-Moliner, Baltasar. The Suspect Whiteness of Spain. La Vinia Delois Jennings (ed.), *At Home and Abroad: Historicizing Twentieth-Century Whiteness in Literature and Performance*. Knoxville: University of Tennessee Press, 2009. 147-170.
- Frankenberg, Ruth. *White Women, Race Matters: The Social Construction of Whiteness*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Garvey, John & Noel Ignatiev. Toward a Nueva Abolitionism: A *Race Traitor* Manifesto. Mike Hill (ed.), *Whiteness: A Critical Reader*. Nueva York: New York University Press, 1997. 346-350.
- Gordon, Andrew. The Power of the Force: Sex in the *Star Wars* Trilogy. Donald Palumbo (ed.), *Eros in the Mind's Eye*. Nueva York: Greenwood, 1986. 193-207.
- Henderson, Mary. *Star Wars: The Magic of Myth*. Nueva York: Spectra, 1997.
- hooks, bell. *Representing Whiteness in the Black Imagination*. Nueva York: Routledge, 1970.
- Jones, Marvin D. Darkness Made Visible: Law, Metaphor and the Racial Self. Richard Delgado & Jean Stefancic (eds.), *Critical White Studies: Looking Behind the Mirror*. Philadelphia: Temple University Press, 1997. 66-78.
- Kapell, Matthew Wilhelm. Eugenics, Racism, and the Jedi Gene Pool. Matthew Wilhelm Kapell & John Shelton Lawrence (eds.), *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*. Nueva York: Peter Lang, 2006. 159-173.
- Kaplan, A. Ann. The 'Look' Returned: Knowledge Production and Constructions of 'Whiteness' in Humanities Scholarship and Independent Film. Mike Hill (ed.), *Whiteness: A Critical Reader*. Nueva York: New York University Press, 1997. 216-328.
- Kaufman, Roger. How the *Star Wars* Saga Evokes the Creative Promise of Homosexual Love: A Gay-Centered Psychological Perspective. Matthew Wilhelm Kapell & John Shelton Lawrence (eds.), *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*. Nueva York: Peter Lang, 2006. 131-156.
- Kay, Barbara. Blaming Whitey. *National Post*. 13 septiembre 2006. <http://www.nationalpost.com/scripts/story.html?id=a28834ad-2dfe-4833-9be4-b33f3d034424&k=23788>.
- López, Alfred J. Introduction: Whiteness after Empire. Alfred J. López (ed.), *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*. Albany: State University of Nueva York Press, 2005. 1-30.
- Lyden, John. Apocalyptic Determinism and *Star Wars*. Carl Silvio & Tony M. Vinci (eds.), *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*. Jefferson NC: McFarland, 2007. 34-52.

- Marin, Peter. Top Ten African American Sci-fi Characters. *Scifisquad.com*. 9 noviembre 2009. <http://www.scifisquad.com/2009/09/10/the-top-ten-african-american-sci-fi-characters/>
- Martín, Sara. *Masculinity and Patriarchal Villainy in British Fiction: From Hitler to Voldemort*. Nueva York y Londres: Routledge, 2019.
- McIntosh, Peggy. White Privilege and Male Privilege: A Personal Account of Coming to See Correspondences through Work in Women's Studies. Richard Delgado & Jean Stefancic (eds.), *Critical White Studies: Looking Behind the Mirror*. Philadelphia: Temple University Press, 1997. 291-299.
- McVeigh, Stephen P. The Galactic Way of Warfare. Matthew Wilhelm Kapell & John Shelton Lawrence (eds.), *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*. Nueva York: Peter Lang, 2006. 35-58.
- Mitchell, Elvis. Works Every Time. Glenn Kenny (ed.), *A Galaxy not so Far Away: Writers and Artists on Twenty-five Years of Star Wars*. Nueva York: H. Holt, 2002. 77-85.
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992.
- Nama, Adilifu. R Is for Race, Not Rocket: Black Representation in American Science Fiction Cinema. *Quarterly Review of Film and Video* 26.2 (2009): 155-166.
- Perlich, John. 'I've got a bad feeling about this': Lucas Gets Lost on the Path of Mythos. John Perlich & David Whitt (eds.), *Siths, Slayers, Stargates & Cyborgs: Modern Mythology in the Nueva Millennium*. Bern: Peter Lang, 2008. 9-29.
- Roediger, David R. *The Wages of Whiteness: Race and the Making of the American Working Class*. Londres y Nueva York: Verso, 1991.
- Rushing, Janice Hocker & Thomas S. Frenz. *Projecting the Shadow: The Cyborg Hero in American Film*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Ryan, Michael & Douglas Kellner. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1990.
- Schell, Orville. I'm a Cynic Who has Hope for the Human Race. *The Nueva York Times*. 21 marzo 1999. <http://www.nytimes.com/1999/03/21/movies/film-i-m-a-cynic-who-has-hope-for-the-human-race.html>.
- Simpson, Philip L. Thawing the Ice Princess. Matthew Wilhelm Kapell & John Shelton Lawrence (eds.), *Finding the Force of the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise, & Critics*. Nueva York: Peter Lang, 2006. 115-130.
- Smith, Kevin. Rebel Without a Cause: Darth Vader's Low Self-Esteem Problem. *Film Comment* 38:4 (julio-agosto 2002): 27, 29.
- Steyn, Melissa. 'White Talk': White South Africans and the Management of Diasporic Whiteness. Alfred J. López (ed.), *Postcolonial Whiteness: A Critical Reader on Race and Empire*. Albany: State University of Nueva York Press, 2005. 119-138.
- Whiteness Studies: Deconstructing (the) Race*, <https://pantherfile.uwm.edu/gjay/www/Whiteness/index.html>.
- Wilson, Veronica A. Seduced by the Dark Side of the Force: Gender, Sexuality, and Moral Agency in George Lucas's *Star Wars* Universe. Carl Silvio & Tony M. Vinci (eds.), *Culture, Identities and Technology in the Star Wars Films: Essays on the Two Trilogies*. Jefferson NC: McFarland, 2007. 134-52.

En los brazos amorosos de Mary Shelley: *Frankenstein Unbound* de Brian Aldiss

En 1973 Brian Aldiss publicó dos volúmenes con interesantes vínculos. Uno es su conocida historia de la ciencia ficción *Billion Year Spree*, aún por traducir al castellano; el otro, tal vez un libro menos popular, es la novela *Frankenstein Unbound*/*Frankenstein desencadenado*. Ambos libros coinciden no solo en su año de publicación sino también al señalar la novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley como origen de la ciencia ficción moderna. La tesis principal de *Billion Year Spree*, anunciada en su introducción, es que la generación de Mary Shelley (1797-1851) fue «la primera en disfrutar de esa visión ampliada del tiempo—aún hoy en expansión—sin la cual la ciencia ficción carece de perspectiva, y de entidad propia». Aldiss dedica el primer capítulo de *Billion Year Spree*, «The Origins of the Species: Mary Shelley», no solo a analizar la influyente obra maestra de esta autora sino también a explorar los lazos entre los moldes narrativos góticos y postgóticos en los que según él se forja la ciencia ficción. *Frankenstein* es para Aldiss el texto que mejor articula las conexiones entre la idea del pasado del que no hay escape, introducida por la novela gótica, y la idea del futuro perturbador introducida por la ciencia ficción.

No sorprende pues que Joseph Bodenland, protagonista y también narrador de *Frankenstein Unbound* mantenga la opinión en 2020 de que «a pesar de lo que pudieran pensar generaciones anteriores, en el siglo XXI *Frankenstein* de Mary Shelley era considerada la primera novela de la Revolución Científica e, incidentalmente, la primera novela de ciencia ficción» (67). Es un texto que él admira profundamente. Un salto en el tiempo lleva a este consejero presidencial retirado del New Houston americano de 2020 a la Suiza de 1816. El salto, uno entre muchos de los que afectan la vida en la Tierra, es causado por la ruptura de la barrera espacio-temporal, efecto secundario del uso de armas nucleares en una devastadora guerra entre los tres grupos raciales que se enfrentan por la supremacía mundial: Occidente, Sudamérica y el Tercer Mundo. Curiosamente, la vieja Suiza de Bodenland es residencia tanto de Mary Shelley como de Victor Frankenstein si bien ellos no se conocen personalmente. Tras vérselas con la brutal criatura y su arisco creador, Bodenland busca la ayuda de Mary, ocupada entonces en escribir *Frankenstein*, para que Victor no cree a la compañera del monstruo. Al darse cuenta de que poco puede hacer Mary, Bodenland se enfrenta directamente con Frankenstein para intentar destruir sus creaciones.

Tanto *Billion Year Spree* como *Frankenstein desencadenado* son sin duda importantes contribuciones al creciente interés en la vida y obra de Mary Shelley despertado a finales del siglo XX. A través de su ensayo y de su novela Aldiss conecta con astucia uno de los géneros contemporáneos de mayor popularidad (la ciencia ficción) con su género progenitor (la ficción gótica) y a esta con el valioso legado del Romanticismo. Aldiss ocupa un lugar preeminente entre quienes desde los años 70 han estado difundiendo la idea hoy plenamente aceptada de que lejos de ser una autora marginal Mary Shelley es una figura literaria importante por sí misma, y no tan solo un reflejo del impresionante talento de su esposo, el poeta Percy Bysshe Shelley, o de sus ilustres padre y madre, el filósofo William Godwin y la pedagoga feminista Mary

Wollstonecraft. En *Billion Year Spree*, Aldiss señala como fuentes para su retrato de Mary Shelley la biografía de R. Glynn Grills, *Mary Shelley: A Biography* (1938) y el libro de Eileen Bigland *Mary Shelley* (1959), aparte de las memorias del singular Capitán Edward Trelawney, miembro ocasional del círculo de amigos de los Shelley. Entre las monografías académicas dedicadas a Mary, Aldiss cita la de Christopher Small *Ariel like a Harpy: Shelley, Mary and Frankenstein* (1972) en relación a la opinión de Small según la cual Victor Frankenstein es un retrato de lo mejor y lo peor de Percy Shelley. Extrañamente, Aldiss no menciona *Child of Light: A Reassessment of Mary Shelley* (1951), un sólido estudio escrito por la prestigiosa novelista Muriel Spark ni otras fuentes contemporáneas como la biografía de William Walling *Mary Shelley* (1972).

La tesis que Aldiss defiende respecto a la contribución crucial de Mary Shelley a la historia de la ciencia ficción ha recibido, pese a su interés, menos atención que el trabajo puramente académico en torno a su figura por dos razones principales: primero, Aldiss es un hombre y por ello su juicio sobre la obra de Mary es automáticamente sospechoso para los defensores académicos de Mary, principalmente mujeres enmarcadas dentro del feminismo; en segundo lugar, para la mayoría de ellas es más urgente prestar atención al contenido antipatriarcal y anti-Romántico de sus obras, del que *Frankenstein* ofrece un amplio muestrario, que a su posible importancia para el desarrollo de la ciencia ficción. La entrada del feminismo en el estudio académico de Mary Shelley es, en todo caso, posterior a la publicación de los dos libros de Aldiss y empieza posiblemente con el análisis de su obra en *Literary Women* (1976) de Ellen Moers. Robert Scholes y Eric S. Rabkin continuaron la senda abierta por Aldiss en *Science Fiction: History, Science, Vision* (1977), senda también explorada en el volumen misceláneo editado por George Levine y U.C. Knoepfelmacher, *The Endurance of Frankenstein* (1979). La marea feminista, sin embargo, arrastró a Mary Shelley lejos de esta corriente con el capítulo dedicado a *Frankenstein* en el monumental estudio de las autoras decimonónicas escrito por Susan Gilbert y Sandra Gubar *The Madwoman in the Attic* (1979) y con la atención prestada a Mary y su madre en el libro de Mary Poovey *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen* (1984). Los años 80 trajeron innumerables estudios académicos entre los que destacan *Mary Shelley: Her Life, her Fiction, her Monsters* (1988) de Anne K. Mellor y *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-century Writing* (1987) de Chris Baldick.

Hay que señalar que Mellor tan solo menciona *Billion Year Spree* en una nota que reconoce el mérito de Aldiss, y del dúo Scholes y Rabkin, al ser los primeros en defender el trabajo pionero de Mary en el campo de la ciencia ficción pero que rechaza al mismo tiempo las lecturas de *Frankenstein* defendidas por los críticos masculinos como incorrectas (1988: 241). Mellor cita como alternativa un artículo de Judith A. Spector, «Science Fiction and the Sex War: A Womb of One's Own» (1981). El libro de Debra Benita Shaw *Women, Science and Fiction: The Frankenstein Inheritance* (2000) recoge una de las escaramuzas más recientes en la guerra entre académicas feministas y críticos masculinos fuera y dentro del mundo universitario por el control o la apropiación de la imagen de Mary Shelley. Aldiss ocupa un lugar peculiar en el campo de batalla al haber propuesto ideas que incluso las feministas defienden pero que él ha usado también para escribir una novela, la propia *Frankenstein Unbound*, poco menos que insultante desde un punto de vista feminista. Como veremos, Aldiss homenajea a Mary a base de implicarla en una aventura sexual con Bodenland, a quien podemos definir

como su *alter ego* o representante en el texto. Por si esto no fuera suficiente para antagonizar a las feministas, y al menos Aldiss tiene la excusa de que en 1973 el feminismo académico estaba en pañales, la versión cinematográfica de Roger Corman rodada en 1990 es aún más políticamente incorrecta, ignorando olímpicamente todo el trabajo académico en torno a Mary Shelley. Mientras el mundo intelectual se interesa por Mary como *mujer* escritora, de ahí la relevancia del feminismo, novelistas y directores prefieren, incluso en el caso de Aldiss, fijarse en la identidad masculina de Victor Frankenstein y de su monstruo, de ahí su desinterés por los estudios académicos, ya sin mencionar la habitual desconexión entre el mundo universitario y el mundo de la creación artística.

El sueño del fan: conocer a Mary

Atraído como muchos lectores y estudiosos del Romanticismo por los acontecimientos del verano de 1816 en la casa de Byron cerca de Ginebra, Villa Diodati, donde Mary tuvo la famosa pesadilla en la que vio por primera vez a Victor y su monstruo,¹ Aldiss desarrolla en *Frankenstein Unbound* una fantasía en la que muchos otros mitómanos se recrean: ¿no sería apasionante poder conocer a Byron, Shelley y Mary justo en el momento en que ella concibió su novela incitada por ellos? Otra novela, *Haunted Summer* (1972, filmada en 1988) de Anne Edwards, ya había reflejado el mismo episodio literario antes que Aldiss y lo mismo hicieron en los 80 películas como la extravagante *Gothic* (1986) de Ken Russell y la más plácida *Remando al viento* (1988) de Gonzalo Suárez con Hugh Grant como Byron. En *Frankenstein Unbound* dos capítulos completos (7 y 8) de un total de 27 se centran exclusivamente en la visita de Bodenland a Villa Diodati, donde conoce además de a Mary, a su esposo Shelley y a Byron. El médico de este, el Dr. Polidori, autor del primer relato vampírico en inglés («The Vampyre» de 1819, inspirado por su resentimiento contra Byron) aparece retratado como un loco. La presencia de Claire Clairmont, hermanastra de Mary y amante embarazada de Byron, es prácticamente ignorada.

Por un instante, Bodenland piensa presentarse como insigne poeta Romántico americano pero no se le ocurre ningún nombre de envergadura bajo el que camuflarse, recordando que en 1816 el Romántico-gótico Edgar Allan Poe (1809-1849) era solo un niño.² Al tanto de la argumentación de Christopher Small sobre los grandes paralelismos entre Victor y Percy Shelley, Bodenland subraya las notables afinidades entre ambos hombres: «Veía en Shelley algunos de los manierismos nerviosos de Victor. Shelley tenía el aspecto de un hombre visionario» (79). La conversación—un auténtico *tour de force* que recrea de modo plausible una velada en Villa Diodati—pone de manifiesto el cinismo

¹ Ver en este mismo volumen el artículo sobre los orígenes de *Frankenstein* y su lectura como texto posthumano.

² Es tentador pensar que la frustración que siente Bodenland ante tal vacío podría haber inspirado la creación de William Ashbless, el poeta Romántico americano de la excelente novela de Tim Powers *The Anubis Gates/Las puertas de Anubis* (1983) en la que los poetas Románticos Lord Byron y Samuel Coleridge también tienen un papel relevante. La incitante novela de vampiros del propio Powers *The Stress of her Regard/La fuerza de su mirada* (1989) también cuenta con apariciones estelares por parte de Shelley y Mary Shelley, Byron y el Romántico de segunda generación John Keats.

decadente de Byron y su actitud desdeñosa hacia la utopía de un futuro socialista y vegetariano que defienden Mary y Shelley. Conocedor de la apocalíptica realidad que le espera a esa utopía, Bodenland reflexiona con tristeza sobre el infeliz destino que aguarda a las expectativas del poeta y elude toda pregunta comprometedoras sobre su propia visión del futuro. Mary, curiosamente, tiene muy poco que decir a lo largo de este intelectual encuentro pero, por otra parte, esto no contradice su propia versión de la velada real registrada en su diario.

Aldiss no explica con claridad las razones del viaje de Bodenland, de entre todos los países y momentos posibles, a Suiza en 1816. La justificación implícita se entiende mejor en la película de Corman, quien subraya las analogías entre el trabajo de Frankenstein y el de Bodenland (rebautizado como Buchanan), inventor del arma de rayos láser cuyas implosiones son la causa de los saltos en el tiempo. Bodenland tiene especial interés en la idea de cómo su encuentro con Mary le obliga a reconsiderar los conocimientos sobre la naturaleza del tiempo, y es que los saltos han alterado no solo su propia vida sino el sentido del tiempo de la humanidad, amenazando con dejar a inocentes ciudadanos atrapados en momentos históricos distintos al de su vida ordinaria. «En 2020», Bodenland le musita a la grabadora que recoge toda su narración, «se había alcanzado el punto en que cualquiera que creyera que el Tiempo era algo distinto de la dimensión fielmente registrada por los cronómetros era considerado un excéntrico» (81). Sin embargo, iluminado por su viaje a 1816, Bodenland cambia de opinión y, enlazando sus dos temas favoritos, afirma que el tiempo es «como el crecimiento de la reputación de Mary, engañoso y ambiguo» y no «la línea recta, moviéndose hacia adelante sin dudar, que el pensamiento occidental ha impuesto como imagen del Tiempo.» (80)

Como es bien sabido la novela de H.G. Wells *The Time Machine/La máquina del tiempo* (1895), una pesimista narración distópica, introdujo el tema de los viajes temporales en la ciencia ficción. A diferencia de su colega británico viajero en el tiempo, el americano Bodenland se siente encantado de viajar al pasado en lugar de al futuro: «Es mucho más agradable retroceder. ¡El pasado era seguro! ¡Había regresado a la Historia!» (34), dice Bodenland entusiasmado tras recordar las negras visiones del viajero de Wells. Y razón no le falta para temer el futuro, ya que cuando otro salto temporal lo deposita en él lo que descubre no es muy distinto de lo que Wells ya imaginó. El invernial, postapocalíptico, postnuclear futuro desolado que imagina Aldiss sitúa a su novela en la vertiente entre la tradición tecnofóbica inaugurada por la propia Mary Shelley y la tradición distópica inaugurada por Wells. Los autores de novelas distópicas tienden a oponerse a la ciencia más que a la tecnología. Como escribe Alexandra Aldridge, «A ellos les preocupa la intrusión de valores científicos—objetividad, neutralidad, instrumentalismo—en la imaginación social. Estos autores critican la sustitución de un conjunto de valores humanistas por valores científico-tecnológicos; su ficción ataca la transformación científica de la sociedad» (1984: ix). *Frankenstein Unbound* se aleja mucho de la celebración de la tecnología propia de la ciencia ficción *hard* para asumir postulados humanistas propios de la *cf soft*, de la que es un ejemplo típico. Aldiss usa la tecnología como excusa para desarrollar una fantasía para la que la magia sería igualmente válida—lo mismo ocurre en *Frankenstein*—y en la que lo verdaderamente interesante es la confusión entre el tiempo histórico en el que vivió Mary y el ficticio tanto de Victor Frankenstein como de Bodenland, siempre con el propósito final de lanzar una advertencia humanista sobre la decadencia inevitable de toda sociedad futura que ignore los peligros de la ciencia.

La ficción y el pensamiento postmodernos llevan ya tiempo dirimiendo la cuestión de si la Historia es un texto más, una ficción de amplio consenso como sugirió el libro de Hayden White, *Metahistory*, también de 1973. White explica que

Se dice a menudo que el objetivo del historiador debe ser explicar el pasado 'encontrando', 'identificando' o 'descubriendo' las 'historias' que yacen enterradas en las crónicas; y que la diferencia entre 'historia' y 'ficción' reside en el hecho de que el historiador 'halla' sus historias mientras que el autor de ficción 'inventa' las suyas. Esta visión de la misión del historiador, sin embargo, da una idea incorrecta de hasta qué punto la 'invención' juega también un papel en las operaciones del historiador. (342)

Los inicios del postmodernismo, sean en ficción, o en nuevas corrientes filosóficas e incluso arquitectónicas, no pueden fecharse con precisión; se puede decir, pese a ello, que esta incertidumbre entre verdad e invención que White describió a principios de los 70 es una característica clara de lo postmoderno. Según Norman K. Denzin, el postmodernismo se define con los siguientes términos, rasgos todos ellos presentes en *Frankenstein Unbound*:

una añoranza nostálgica y conservadora del pasado, acompañada de la pérdida de las barreras entre pasado y presente; una intensa preocupación por lo real y sus representaciones; una pornografía de lo visible; la mercantilización de la sexualidad y el deseo; experiencias emocionales muy intensas definidas por la ansiedad, la alienación, el resentimiento, y la distancia de los demás. (vii)

Por qué precisamente en ese momento de la historia occidental se dispararon las dudas sobre nuestros conceptos de la verdad y el tiempo, es decir, del concepto hegeliano y positivista de Historia, tiene mucho que ver con nuestra complicada relación con la ciencia y la tecnología, que daban entonces las primeras señales de su insostenibilidad a largo plazo. Los primeros años 70, marcados por la importantísima crisis del petróleo originada en Oriente Medio reveló la total dependencia de Occidente de una tecnología destructiva, de ahí el renovado atractivo de la fábula admonitoria escrita por Mary Shelley. Al mismo tiempo Fredric Jameson, tal vez el mayor teórico de la postmodernidad junto a Jean Baudrillard, argumenta en relación a ficciones distópicas de los años 80 como *Mad Max/Mad Max: El guerrero de la carretera* o *Blade Runner* que

lo que esas películas quieren representar (o intentan simbolizar) no es el colapso de la alta tecnología en un tiempo futuro en apuros, sino su conquista inicial (...) Lo que películas como estas nos hacen consumir no son sus propios diagnósticos insignificantes y sus boletines meteorológicos distópicos sobre el futuro sino la celebración de la alta tecnología a través de sus efectos especiales. J.G. Ballard, uno de los más grandes autores distópicos de lo post-contemporáneo, tiene un modo contundente de describir este tipo de proyecciones estéticas: han alcanzado un nivel tecnológico tan elevado que se pueden permitir representar la decadencia de la alta tecnología. (1991: 384)

En un punto anterior del mismo volumen Jameson razona que lo que está en juego en la ciencia ficción distópica sobre el futuro cercano no es exactamente la equivalencia que White apunta entre ficción e historia sino nuestra incapacidad «para imaginar el futuro en cualquier forma—sea utópica o catastrófica» (284). Por ello, Jameson añade que la

ficción histórica y la ciencia ficción se hallan en relación dialéctica, ya que una corresponde al surgimiento en el siglo XVIII de la noción de historicidad (la posibilidad de conocer la verdad sobre la historia) y la otra a su colapso en el siglo XX. Precisamente, la primera novela interesada en imaginar el pasado histórico desde el punto de vista del siglo XVIII, en este caso el pasado medieval, fue la obra de Horace Walpole *The Castle of Otranto/El castillo de Otranto* (1764), conocida por ser el origen de la ficción gótica. En resumen, la novela histórica y la ciencia ficción están, según mantiene Jameson, en contacto mutuo directo porque ambas son ejemplos de narración gótica. El gótico florece en tiempos en que el paradigma conceptual asociado a la historia cambia y también cuando la cultura dominante que lo produce llega a una encrucijada en su propio devenir histórico, tal como los primeros años 70 lo fueron para Occidente y especialmente para la cultura en inglés o anglo-americana de la que surge la novela de Aldiss.

Desde una perspectiva Jamesiana, *Frankenstein Unbound* es una auténtica novela gótica postmoderna por su fusión de historia novelizada y ciencia ficción historicizada, a lo cual Aldiss añade la idea de que toda la ficción sobre el pasado, en este caso el del período Romántico, es implícitamente un viaje en el tiempo. Esta novela y su correspondiente adaptación cinematográfica son vehículos en los que visitamos un lugar y un momento anclados ahora entre la historia y la ficción gracias a la creciente popularidad de *Frankenstein* de Mary Shelley, tomado por más de un ignorante como leyenda y no como novela. En *Frankenstein Unbound* se emprenden, pues, dos viajes: el de Aldiss al futuro visto por Bodenland en 2020 y el de Aldiss/Bodenland al 1816 de Mary Shelley. El primero es distópico; el segundo considera el momento histórico en que la utopía y la distopía tecnológica tomaron caminos distintos. Además, este viaje al pasado borra aún más si cabe las fronteras entre historia y ficción, como si Aldiss estuviera al tanto de las ideas de White, al negarse a hacer una distinción ontológica entre Mary y sus creaciones de ficción: por lo que se refiere a Aldiss, todos forman parte del mismo pasado. Ella, de hecho, ni siquiera está enterada de la existencia cerca de Villa Diodati del científico y el monstruo sobre los que va a escribir. Al fin y al cabo, ella misma es parte de las fantasías de Bodenland (es decir, de Aldiss) y es él quien controla cómo viven los personajes en ese pasado.

Como ha observado Chris Baldick «la historia de Frankenstein y su monstruo disfruta de un estatus mítico que le parece anómalo e incluso escandaloso a la crítica literaria: es un mito moderno» (1987: 1). Cuando Bodenland se topa con el buen doctor y su criatura su impresión es que está entrando en tierra mítica: «Me sentí en presencia del mito y, por asociación, *acepté mi propia entidad mítica!*» (40, cursivas originales). Según *Frankenstein Unbound* la propia Mary ha pasado a ser parte del mito de Frankenstein mientras que *Frankenstein*, la novela, ha pasado a ser parte de las míticas vidas de los ocupantes de Villa Diodati en aquel mítico verano de 1816. Así pues la arriesgada decisión de hacer coexistir a la autora y sus personajes en el mismo entorno se justifica, como apunta Bodenland, por una cuestión de creer o no en el mito:

Yo había aceptado la existencia paralela de Mary Shelley y su creación, Victor Frankenstein, del mismo modo que había aceptado la existencia paralela de Victor y su monstruo. En mi opinión, no había dificultad alguna en aceptar estos supuestos ya que ellos habían aceptado mi existencia y yo era una criatura tan mítica en su mundo como ellos lo eran en el mío. (94)

El Frankenstein original de Mary vive presumiblemente a finales del siglo XVIII. Ella seguía en este punto la convención gótica de situar las narraciones en puntos más o menos alejados del pasado más que en el presente del autor. El territorio por el que se mueve el Victor de Mary es mucho más extenso que el que Aldiss retrata en su novela; solo hay que recordar que Victor se retira a una remota isla escocesa para crear a la compañera de su monstruo. Con todo estas desviaciones del original de Mary son irrelevantes ya que lo que hace Aldiss es privar a Mary del control sobre su propia creación. Al ponerla al mismo nivel mítico que su personaje Aldiss subraya la manifiesta desconexión para un gran número de espectadores de cine entre Mary y Victor, espectadores que hasta la película de Kenneth Branagh de 1994, *Mary Shelley's Frankenstein*, posiblemente ni siquiera sabían de la existencia de ella. Han sido las películas las que más han contribuido a cimentar esa desconexión confundiendo además el nombre del creador con el de la criatura, que en el texto original no tiene nombre. Los personajes han tomado vida propia generando además cientos de imitaciones ya sin relación alguna con Mary por lo cual tiene cierto sentido que ella carezca de poder para convencer a Victor, como le pide Bodenland, de que no cree una mujer para el monstruo. Por así decirlo, Mary controla a Victor tan poco como este controla al monstruo, o dicho de otra manera, Victor es el monstruo de Mary.

El breve encuentro sexual entre Bodenland y Mary se produce porque ella se deja seducir por la idea de que él es una criatura mítica surgida de una extraña región de la imaginación, en este caso el futuro. Según Aldiss, Mary acepta a Bodenland no en nombre del amor libre que defendían los Románticos, como sucede en la película de Corman, sino porque le atrae la idea de hacer el amor con una criatura tan fantástica como Bodenland lo es para ella. Venir del futuro parece darle a Bodenland un cierto *sex appeal*. El episodio de la seducción es una fantasía sexual cándida y explícita que parece complacer a Aldiss aún más que al feliz Bodenland, una especie de culminación de las fantasías del Aldiss fan de su adorada autora. Es fácil deducir esto si comprobamos que Bodenland tiene más o menos la edad que Aldiss tenía al escribir el libro (48 años) cosa que le haría poco atractivo a la jovencísima Mary (dieciocho años) y menos si tenemos en cuenta quién era su esposo. El problema es que la prosa de Bodenland (¿o de Aldiss?) no está a la altura de las circunstancias. El lenguaje que Bodenland usa para describir la naciente atracción entre Mary y él está lleno de clichés románticos más que de poesía Romántica: «Existía una unión, una conexión química, entre nosotros, que la naturaleza parecía reconocer y con la que conspiraba, ya que el viento se calmó y el sol brilló con fuerza, y las magníficas colinas con sus cumbres nevadas lucían majestuosas. Sin ser plenamente consciente, la tomé en mis brazos y la besé» (100). En la versión de Corman el contraste entre las abundantísimas arrugas del rostro del actor británico John Hurt (Buchanan) y el terso rostro de la guapa Bridget Fonda (Mary) acentúan aún más la improbabilidad del *affair*. Pero, en fin, estas son las licencias que permite la ficción.

Pese a su pasión amorosa por Mary irónicamente Bodenland no es muy buen lector de *Frankenstein*. De hecho, tiene dificultades para recordar la trama ya que dice que leyó la novela de niño. «Los recuerdos que pudiera tener», dice Bodenland «se mezclaban con las absurdas versiones que había visto en 4-D en el cine, la televisión y en CircC» (57). El Buchanan de Corman es, en cambio, un lector tan apasionado como Aldiss hasta el punto de que usa el ordenador de su futurista coche, que también se desplaza con él hasta 1816, para ofrecerle a Mary una copia impresa completa de la

novela que ella está entonces escribiendo. Este bucle temporal, a primera vista gracioso, incide de hecho en la apropiación que Aldiss hace de Mary y de su obra sugiriendo que sin la ayuda masculina de Buchanan la pobre chica no habría sabido acabar su obra maestra. No hay que asombrarse en vista de esto que las feministas se muestren recelosas ante las interpretaciones o fantasías masculinas sobre Mary y su novela.

Bebiendo de otras fuentes: el trasfondo de *Frankenstein*

La conversación postcoital entre Bodenland y Mary incluye el tema de qué la inspiró a escribir su novela. Mary le narra a Bodenland—o más bien al lector peor informado que él, al que se le puede escapar por qué el encuentro ocurre en Villa Diodati —la famosa velada que dio pie a *Frankenstein*, cuando para matar el tedio de una noche lluviosa Mary, Polidori, Byron y Shelley leyeron un volumen de historias de terror alemanas y apostaron para ver quién era capaz de escribir algo aún más terrorífico. Solo ella y Polidori con la ya mencionada «The Vampyre» completaron sus historias. Las fuentes que Mary cita como inspiración adicional son prácticamente las mismas que Aldiss menciona en *Billion Year Spree: Zoonomia* del científico abuelo de Darwin, Erasmus Darwin; la intensa novela política *Caleb Williams* del padre de Mary, William Godwin; y sus propias pesadillas, fuentes a las que habría que añadir el poema épico de John Milton *Paradise Lost/Paraíso perdido*. Mary por supuesto corrobora las tesis de Aldiss en *Billion Year Spree* al mencionar su pasión por la ficción gótica.

En *Frankenstein Unbound* también hay ecos de *Caleb Williams*, una clásica novela de persecución protagonizada por un inocente sobre el que cae el peso de la injusticia de los poderosos. Los ecos se oyen con claridad en el capítulo en que tras la aventura con Mary Bodenland es encarcelado bajo la acusación de haber matado a Frankenstein, desaparecido como sabe Bodenland porque está ocupado fabricando a la hembra monstruosa. Pese a saber de su situación, el egoísta Victor no hace nada para aclarar el malentendido. Desde la cárcel Bodenland le escribe una extensa carta a Mary en la cual reconsidera su propia tecnofobia y la de ella, concluyendo finalmente que los progresos sociales, en especial el respeto a los derechos humanos básicos, son el resultado de una re-educación moral general y de «la aparición de una consciencia social entre la masa general de la gente» (122). Bodenland pasa a reivindicar el papel de novelistas como la misma Mary y, sobre todo, Charles Dickens por su denuncia de los defectos del sistema: ellos son los auténticos legisladores del mundo y no los poetas, como dijo Percy Shelley en su *A Defence of Poetry* (1821). Bodenland acepta, sin embargo, que la plusvalía generada por la tecnología ha posibilitado muchas mejoras sociales, teniendo que reconocer que una postura moderada a favor de la tecnología es preferible a la primitiva prisión en la que permanece enterrado en vida. Como le dice a Mary: «Gracias a la acción de tus fuerzas morales, impulsadas por el cambio social que solo emerge gracias a la innovación tecnológica, el futuro del que vengo no es totalmente inhabitable» (124).

La problemática relación de Bodenland con Frankenstein y su monstruo refleja la lectura de la novela de Mary del propio Aldiss y, seguramente, su deseo de apropiársela como narrador, tal vez la forma más pasional de homenaje que le pueda rendir a Mary. En *Frankenstein Unbound* Bodenland acaba matando a Frankenstein cuando comprende no solo que Victor siente la más completa indiferencia por la injusta ejecución de Justine—la criada acusada de matar a William, el hermano menor de Victor al que el monstruo ha asesinado—sino también que es lo bastante desalmado como para crear a la novia del monstruo sin pensárselo dos veces. El tema de la creación del

monstruo hembra es crucial en la novela de Aldiss ya que cuando Bodenland conoce a Victor el monstruo ya le ha pedido una compañera a cambio de alejarse de él para siempre. Las motivaciones de Frankenstein para crear nueva vida se atribuyen a su deseo de detener los estragos que el tiempo y la muerte hacen en las personas. Presentado como un ateo totalmente convencido, Victor no sabe lo que es el remordimiento ni el pecado. Sí que siente, sin embargo, culpabilidad, cosa que asocia con la sexualidad ya que, como le explica a Bodenland, «ese intenso placer que la procreación proporciona es el momento en el que los seres humanos se desprenden de su humanidad para transformarse en animales estúpidos dedicados a olisquear, lamer, gruñir, copular... Mi nueva creación no acarreará este peso. Sin origen animal no habrá culpabilidad...» (60, cursivas originales). Estas palabras aclaran no solo por qué crea a su monstruo sino también por qué se mantiene tan distante de su novia Elizabeth, en esta versión una dama fría y poco compasiva.

En opinión de Bodenland, las actividades de Frankenstein prefiguran la sociedad de 2020 que él conoce: «Vi la sociedad tecnológica en la que nací como un cuerpo frankensteiniano que carecía de espíritu» (167). Lejos de sustituir la religión y cubrir las necesidades espirituales de la humanidad «la ciencia se había aliado con los Grandes Negocios y el Gobierno; no le interesaba el individuo—¡su sustento eran las estadísticas! ¡Era la muerte del espíritu!» (167). En su prefacio a *Jurassic Park* su autor Michael Crichton, heredero directo de los postulados de Mary Shelley, apoya estas palabras al señalar que los científicos prosiguen sus actividades sin pensar en las consecuencias por el simple placer de usar el poder en sus manos y señala que «gran parte de la investigación no tiene sentido o es frívola» (ix), cosa que se puede decir sin duda alguna de la de Frankenstein: ¿para qué crear personas hechas de pedazos de cadáveres existiendo la reproducción natural? Para Frankenstein eso importa menos que el placer que siente al crear, placer que le lleva a crear la compañera del monstruo por perfeccionar su propio método científico más que para complacer a la criatura.

La idea de que la mujer es una versión perfeccionada del hombre y, por lo tanto, la culminación de la obra de Frankenstein (o de Dios) es un tema que Mary soslaya. En su novela Victor destruye a su Eva aún a medio hacer por miedo a que ella y su macho engendren una raza de seres monstruosos, si bien otras mujeres artificiales dominan diversas narraciones decimonónicas. La Coppelia del cuento de E.T.A. Hoffman «Das elixir des teufels/El elixir del Diablo» (1815) parece ser la primera pero tal vez la más contundente es la sofisticada Hadali—una autómatas como Coppelia—protagonista de *L'Eve future/La Eva futura* (1885) de Villiers de L'Isle Adam. Entre 1815 y 1885 la heroína virtuosa perseguida en las ficciones góticas, de la que la Elizabeth de *Frankenstein* es hermana, deja paso a los ídolos de perversidad. Así se refiere Bram Dijkstra en su libro del mismo título (1986) a las mujeres fatales que aparecen a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX cuando, como también explica Mario Praz en *The Romantic Agony* (1933), el arte y la literatura europeos empezaron a expresar oscuras fantasías sexuales sobre la mujer. En la época en que Mary escribió su novela el mito erótico central era el Don Juan según Lord Byron, un héroe rebelde que dominaba a las damas con su atractivo sexual, en suma un hombre fatal. A finales del siglo XIX coincidiendo con el desarrollo del feminismo incipiente aparece la mujer fatal y el hombre se representa en múltiples narraciones a sí mismo como víctima inocente de esta mujer monstruosa que debe ser destruida. Solo hay que pensar, por ejemplo, en la vampiresa Lucy de *Drácula* (Bram Stoker, 1898).

Las imágenes gemelas de la mujer como ángel y demonio se suman a la del científico loco heredero de Frankenstein en la película de Fritz Lang *Metrópolis* (1926), escrita por su entonces esposa Thea von Harbou. En esta película muda un siniestro robot femenino concebido por un científico a sueldo de un capitalista que monopoliza el negocio en Metrópolis es usado para controlar todo conato de rebelión. Esta mujer metálica es la réplica fatal de la angélica María, la heroína sacrificada que lleva al héroe por el buen camino y logra desenmascarar a su temible gemela. Como es bien sabido, la primera película en tratar directamente el tema de la hembra monstruosa casi creada en *Frankenstein* es la secuela de la famosa versión de James Whale de 1931 *Bride of Frankenstein/La novia de Frankenstein* (1935), también de Whale. Es interesante señalar que la misma actriz, Elsa Lanchester, da vida a Mary Shelley en el prólogo en el que les narra a Byron y a Shelley cómo continuó la historia y a la novia que rechaza horrorizada al compañero al que se la destina, prefiriendo a Victor y siendo relativamente inconsciente de su propia monstruosidad. En películas como la fracasada *The Bride/La novia* (1985) de Frank Roddam y la soberbia *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott la nueva Eva es muy superior al nuevo Adán, incluso es posible que sea inmortal como sugiere la película de Scott. En referencia a la bella replicante Rachel de *Blade Runner* William Slade escribe que

la razón por la que odiamos y amamos la tecnología es tan humana como deshumanizadora y es que definimos nuestro sentido de lo humano tanto al rebelarnos contra los sistemas de control que hemos creado como al aceptar nuestra identidad con lo que hemos creado: todo lo que es mejor en nosotros mismos es tanto producto del artificio como de la naturaleza. (1990: 17)

La bella mujer artificial simboliza ese conflicto entre naturaleza y tecnología mucho mejor que el monstruoso hombre artificial ya que a ella se la puede amar u odiar pero él es simplemente odioso.

El monstruo visto de cerca: la masculinidad aberrante

Haciendo oídos sordos a la exploración de la delgada línea divisoria entre el artificio de la belleza y la monstruosidad del artificio, en *Frankenstein Unbound* la segunda creación de Victor es aún más monstruosa que la primera. Para empezar, Bodenland le enmienda la plana a Mary observando que su descripción del monstruo no es correcta ya que no es tan horripilante como ella escribió:

En su ira, era hermoso. Uso la palabra 'hermoso' a sabiendas de que es inexacta y a falta de una palabra mejor para contrarrestar el mito que ha circulado durante doscientos años según el cual el rostro del monstruo de Frankenstein era una odiosa amalgama de rasgos de segunda mano.

No era así. Quizás la mentira se nutrió de la añoranza humana por esos escalofríos terroríficos que sienten los que desconocen el sobrecogimiento religioso. Y debo admitir que Mary Shelley inició el rumor si bien lo hizo llevada por la necesidad de impresionar a un público poco cultivado. Yo solo puedo declarar que el rostro frente a mi tenía una belleza terrible. (167)

En contraste, la mujer es un esperpento. La novia está hecha principalmente del cuerpo de la desgraciada Justine 'mejorado' por Victor: la ogresa puede respirar bajo el agua

gracias a unos orificios detrás de las orejas y tiene una piel—o pellejo—tan grueso que resiste cualquier temperatura extrema. Bodenland se fija en que «el área vaginal servía exclusivamente para la procreación; una especie de falso pene rudimentario en el muslo servía para expulsar la orina» (161). No sé sabe bien por qué la nueva Eva tiene musculatura prominente, piernas peludas y «una enorme caja torácica, coronada por dos pechos gigantescos pero flácidos, lo bastante poderosos como para amamantar todo un tropel de niños monstruosos» (167). Bodenland observa que estas aberraciones subrayan la sexualidad anormal de Victor pero hay que preguntarse qué revelan sobre Aldiss.

El voyeurismo de Bodenland alcanza su cumbre en la novela y en todo el mito frankensteiniano cuando Bodenland es testigo de la «cópula breve y brutal» (186) de la pareja de monstruos. Contradiendo la absurda idea de Frankenstein en el sentido de que sus criaturas no se verán contaminadas por el sexo y el consiguiente sentido de culpabilidad, el monstruo y su novia se lanzan a copular tan pronto como pueden. La fantasía que inspira la seducción de Mary por parte de Bodenland tiene pues un correspondiente lado oscuro: el deseo de ver a los dos gigantones fornicando, escena que paraliza al voyeur Bodenland. Por supuesto este es el momento de puro terror que Mary evita en su novela al hacer que Victor destruya a su Eva y es al mismo tiempo una clara muestra del creciente disgusto que Mary sentía hacia el sexo, cosa poco sorprendente si pensamos que cuando enviudó a los veintiséis años ya había tenido cuatro hijos, tres de los cuales murieron antes de cumplir tres años. Es casi cómico pensar que Mary podía haber cerrado su historia haciendo que Victor creara una mujer sin aparato reproductor ya que el monstruo pide compañía y nunca explícitamente ser padre. Al destruir a la novia Mary nos conduce a un final más sombrío en el que el airado monstruo mata (¿tal vez viola?) a la novia de Victor, Elizabeth, ante la perspectiva de una vida en total soledad.

El escenario post-apocalíptico al final de *Frankenstein Unbound* es su aspecto menos convincente pese a que Aldiss tiene cosas interesantes que decir sobre el posible nacimiento de una raza superior a la humana a partir de los monstruos. Después de matar a Frankenstein y quemar su laboratorio, Bodenland asume el papel de perseguidor en una persecución que irónicamente los monstruos controlan. Cuando esta empieza la Europa de 1816 se ve afligida por misteriosas inundaciones que han anegado ya territorios extensos. Esta catástrofe y la muerte de Frankenstein llevan a Bodenland a la conclusión de que:

En algún lugar, podría haber un año 2020 en el cual solo existo como personaje en una novela sobre Frankenstein y Mary.

No había alterado el futuro, ni el pasado, tan solo me había diseminado entre diversos compartimentos temporales.

No había futuro, ni pasado. Tan solo el cielo lleno de infinitos estados presentes. (194)

Los dos monstruos conducen a Bodenland a una vasta extensión helada donde hay una imponente ciudad futurista. Los edificios, dice Bodenland, son impresionantes, «pero las visiones distópicas de los edificios se acercan tanto a las celestiales que ya no sé si su visión me llenó de consuelo o de aprensión» (212). La ciudad está habitada, como sospecha Bodenland, por criaturas semejantes a los monstruos, que han sustituido a la humanidad después de que esta causara su propia extinción en un holocausto nuclear.

Finalmente Bodenland mata a la pareja pese a las protestas del macho en el sentido de que lo hace porque odia que sean humanos. Como escribe Marie-Hélène Huet, «la génesis del monstruo de Victor no ofrece una nueva visión radical de lo que es la imaginación o la reproducción pero el tema del parecido asume una nueva urgencia ya que la novela demuestra que las similitudes y no las diferencias son lo que condiciona el mayor grado de monstruosidad» (1993: 130). Como también sugiere *Blade Runner*, no nos aterroriza la diferencia sino la superioridad del monstruo que tanto se parece a nosotros.

Aldiss según Corman: méritos suficientes

La versión cinematográfica de *Frankenstein Unbound* que el conocido director y productor de bajo presupuesto Roger Corman rodó en 1990 es la única película basada en una obra de Aldiss y tiene méritos suficientes (o insuficientes) como para considerarla igual en calidad a la novela que adapta bastante libremente. Corman llevaba veinte años apartado de la dirección de películas dedicado a producirlas con su compañía New World Pictures cuando Universal lo tentó con un presupuesto de nueve millones de dólares, todo un lujo para los estándares habituales de Corman. Por alguna razón Universal creyó que la inversión sería rentable pero Corman se resistió, declarándose admirador de la versión de James Whale: «Me gustaba en especial», Corman ha declarado, «que Whale dotó al monstruo de humanidad. Uno veía al monstruo haciendo esas cosas terribles pero también comprendía su tormento interior» (en Feeney 1995). Finalmente Corman aceptó la oferta de Universal por dinero pero también por el reto de poder dar un nuevo giro al mito; acordándose de la novela de Aldiss, leída hacía ya tiempo, decidió que ese era el punto de vista original que necesitaba (en Silverman 1995).

Tal como su sucesor de alto presupuesto, *Mary Shelley's Frankenstein* (1994), *Frankenstein Unbound* de Corman fracasó en taquilla pero tuvo posiblemente una mejor recepción que la obra de Branagh por parte de críticos y festivales especializados en terror. Ese fracaso comercial tiene posiblemente mucho que ver por la indefinición de la película respecto al público que busca, ya que no puede satisfacer ni al comedor de palomitas de multi-sala, poco interesado en Mary Shelley y compañía, ni a la pequeña minoría que la considera autora de culto. Por otra parte el guión del propio Corman y de F.X. Feeney entabla un interesante diálogo con la novela de Aldiss al desviarse de ella en dos puntos comprometidos. Por una parte, como ya se ha dicho, Buchanan no es un mero espectador del holocausto que amenaza al mundo sino su causante directo al haber inventado el arma que produce los saltos temporales. Con este cambio se refuerza la afinidad entre Buchanan y Frankenstein como inventores irresponsables situados en momentos históricos decisivos y se enlaza la Revolución Industrial que posibilita la ciencia de Victor con la tecnociencia del presente que posibilita la de Buchanan en el futuro. El segundo cambio tiene que ver con el hecho de que la novia se construye a partir del cuerpo de Elizabeth (como ocurre en la versión de Branagh) y no del de Justine. Lo que le falta a la versión de Corman, sin embargo, es un mayor énfasis en los episodios de Villa Diodati. Byron y Shelley tienen apariciones tan breves que cuesta ver qué papel juegan en la vida de Mary. Vista hoy la película resulta premonitoria en el sentido de que Shelley es encarnado por el cantante de INXS Michael Hutchence en su única aparición en la pantalla de cine. Podríamos decir que Hutchence, quien se suicidó a los 37 años en pleno éxito, se acerca en mucho a la figura del artista Romántico que quizás Shelley,

ahogado a los 27, personificó mejor que nadie junto a Byron, muerto a los 36 de unas fiebres.

En lo que se refiere a la presentación de Mary Shelley hay pequeñas variantes entre la novela y la película que quizás vale la pena reseñar sobre todo porque, en comparación, el Victor de Corman es muy distinto al de Aldiss. Buchanan se presenta a Mary durante el juicio contra Justine al que ella no asiste en la novela. El ordenador a bordo del espléndido coche de Buchanan le informa de que Mary está inmersa en un *menage à trois* con Byron y Shelley, aunque en realidad se sospecha que era su hermanastra Claire la que estaba en esa situación. Al presentarse, Buchanan pretende que Mary lo ayude a exculpar a Justine de la muerte de William Frankenstein pero sus buenos propósitos le cuestan una paliza que le da la muchedumbre de Ginebra, gentío que parece directamente sacado de la película de Whale. La escena de amor entre Bodenland y Mary se justifica como ya se ha dicho en base a la creencia Romántica en el amor libre pero lo cierto es que mientras Byron y Shelley sí lo practicaban la Mary real fue siempre muy reacia a relacionarse con otros hombres. La impresión que da la película es que Mary cae rendida a los pies de Buchanan por su caballerosidad hacia la condenada Justine y no es hasta que él la lleva a dar un paseo en su espectacular coche que ella se convence de que viene del futuro. Mary es lo bastante perceptiva como para percatarse de que Buchanan quiere detener a Frankenstein para así poner fin a su propia alocada carrera hacia el apocalipsis final pero no hay en la película reflexión alguna sobre las posibilidades que en la novela abre la interacción entre mito, historia y ficción literaria.

Buchanan, adscrito al Instituto Hawkins de Nuevo Los Angeles, proviene del año 2031 y se presenta ante Victor como científico, esperando cimentar su amistad con él sobre la base de su amor compartido a la ciencia, objetivo que no consigue alcanzar. El Frankenstein de Corman (interpretado por un Raúl Julia en la cuarentena) tiene muy poco que ver con el Victor Shelleyano bastante más joven de Aldiss. La edad parece haberlo hecho aún más egomaniaco y obsesivo; puede carecer de la pasión de la juventud pero el Frankenstein de Julia tiene la determinación del científico plenamente establecido en su campo. Victor ha creado al monstruo para librar al hombre «de un Dios cruel y ficticio» y cree que está libre de pecado no porque sea ateo sino porque es un científico. La impresión que la película transmite especialmente en las escenas de la creación de la novia es que el Frankenstein de Corman está más cerca del habitual en el cine—el científico loco de Whale—que del personaje Romántico de Aldiss, por su parte no tan lejano del Victor de Mary Shelley, o del de Branagh.

Donde más difieren Aldiss y Corman es en su visualización del monstruo y de los estragos que causa, ya que Corman insiste en mostrar lo más detalladamente posible todos los actos violentos de la criatura. Ninguno de los monstruos de Frankenstein del cine reproduce la imagen de la que Mary lo dotó en la novela original, en la que ella se centró sobre todo en la incongruencia que los rasgos de la criatura, que son bellos por separado, producen al intentar encajar en un rostro mal armonizado. En el caso particular de *Frankenstein Unbound*, película, Nick Dudman diseñó un maquillaje que hace referencia a las palabras con las que Aldiss describe el rostro del monstruo: una escultura de hueso. Dudman le dio al monstruo pómulos muy marcados y mejillas cartilaginosas además de unas piezas curvas de metal que fijan la piel de la frente y los lados de la cara. Esas piezas le dan al monstruo el aspecto de una escultura futurista y aparecen también en el rostro bastante más bello de su compañera. En consonancia con el realismo de las películas de terror modernas en lo que se refiere a la representación

de la violencia contra el cuerpo humano Dudman y Corman no se limitan en absoluto al mostrar, por ejemplo, cómo el monstruo abre a Elizabeth en canal, escena que recuerda sospechosamente a la de la versión de Branagh en que la criatura le arranca el corazón a Elizabeth. Al menos Corman se molesta en explicar que el monstruo, hecho de pedazos de carne muerta, no comprende el dolor que causa, ni entiende el papel de Dios en la creación pensando que Victor ha creado a todas las personas con las que se cruza.

La película de Corman subraya la idea de que sin la intervención de Buchanan y en particular la de su coche ni Mary Shelley habría terminado su novela ni la novia habría cobrado vida. Mientras que ella recibe una copia de su propia novela, como ya se ha mencionado, la novia vive gracias al motor nuclear del deportivo de Buchanan. Este coche, pariente bastante lejano del Felder de la novela de Aldiss, está bastante más cercano en su función casi como personaje secundario al De Lorean de la trilogía *Back to the Future/Regreso al futuro* salvo en su estética muy superior. El coche, una preciosa escultura móvil diseñada por el afamado carrocerero italiano Giorgetto Giugiaro, compite de hecho por la atención del espectador con los monstruos y acaba ganando la partida, demostrando de paso que el problema de Victor es que no tienen sentido de la estética. Los ingenieros del futuro y Giugiaro mismo comprenden perfectamente que una buena imagen es la mejor baza con la que la ciencia y la tecnología cuentan para hacerse imprescindibles en nuestras vidas. Mary Shelley claramente fuerza la moraleja de su fábula tecnofóbica al hacer que Victor sea un pésimo artista incapaz de crear un ser bello; si el monstruo no fuera tal sino un hombre bello Victor Frankenstein no sería condenado sino tal vez aplaudido.

Como observa Marie-Helène Huet en su versión del mito del artista Romántico como «progenitor temeroso de su propia creación» Mary Shelley interpreta «el arte como teratología» (1993: 8), es decir, como un proceso generador de monstruos. Para Mary el arte es un territorio masculino que pugna con el territorio femenino de lo natural por el control sobre la capacidad de crear. El artista masculino desacredita lo natural aduciendo que no hay ningún mérito particular en la capacidad femenina de producir bebés y predica la idea de que el arte es superior; sin embargo siente envidia, que canaliza en la creación del monstruo. Por su parte, la mujer teme como usurpación y denuncia como aberración el intento masculino de crear vida sin intervención femenina, algo que solo puede producir monstruos. Al responsabilizar al padre del nacimiento de hijos monstruosos Mary asume una posición muy nueva ya que tradicionalmente la ciencia consideraba que la función de la mujer en la reproducción se limitaba a copiar de la semilla paterna, de manera que el nacimiento de niñas se consideraba un error en este proceso de regeneración masculina. Los hijos monstruosos o ‘terata’ se atribuían a la imaginación desbocada de las mujeres y a su susceptibilidad ante impresiones fuertes como las que podría causar un accidente o la visión de algo impactante. Mary le da la vuelta a este absurdo al sugerir en su novela que es el hombre quien no puede controlar su imaginación, como demuestra el caso de Victor y su terrible hijo. Por otra parte la fealdad del monstruo le sirve a Mary para expresar el temor femenino a engendrar monstruos y también el no menos femenino temor a que los hijos de la ciencia masculina pudieran ser superiores a los de la naturaleza femenina.

Tal vez por ello quien se lleva la peor parte en la película de Corman es la mujer destinada a tener hijos con Victor: Elizabeth. Tanto en *Frankenstein Unbound* como en la película de Branagh Elizabeth muere de manera similar y se convierte además en la materia prima para la construcción de la hembra, cosa que no ocurre en la novela original

de Mary Shelley, donde ella muere a consecuencia de la negativa de Victor de crear una compañera para su 'hijo'. En ambas películas la nueva novia se convierte en el centro de una disputa sexual entre Victor y su hijo ya que Frankenstein ve en ella a Elizabeth renacida y el monstruo a su recién nacida compañera. Helena Bonham-Carter en la versión de Branagh y Catherine Rabbett en la de Corman se alejan completamente de la ogresa de Aldiss no solo por su físico frágil sino también por su interpretación de la novia como una mujer aterrorizada por su nueva naturaleza. Ambas coinciden en no ver otra salida a la pelea entre padre e hijo por su cuerpo—el alma no parece importar—que su suicidio. La criatura de Rabbett se interpone en el camino de la bala que Victor le dispara al monstruo pero la de Bonham-Carter escoge como final abrasarse viva, sometiéndose a esa muerte horripilante para no tener que vivir como sombra de lo que era. Estas muertes violentas son mucho más espectaculares que el final que Mary le da a Elizabeth al que no asistimos directamente y que, presumiblemente, es una muerte por estrangulación. De hecho el modo brutal en que Victor trata el cuerpo de su amada en ambas películas sugiere que el monstruo expresa los deseos secretos de su creador de matar a Elizabeth, especialmente en la versión de Branagh en la que ella le recrimina una y otra vez su egoísmo y su devoción exagerada al trabajo a costa de su relación. El uso del cuerpo de Justine en esa versión como complemento a la cabeza de Elizabeth para crear a la novia introduce además un elemento un tanto inquietante que se hace explícito en la película de Terence Fisher *Curse of Frankenstein/La maldición de Frankenstein* (1957). En esta versión Victor mata a Justine, su sirvienta y amante, cuando ella queda embarazada y cuando Elizabeth se ofrece a ayudarlo en su trabajo ignorando su crimen él la mira de un modo que claramente sugiere que Elizabeth será sin duda parte de sus experimentos pero no como ella imagina.

Conclusiones: asumiendo la monstruosidad de Frankenstein

En la versión de Corman Buchanan asume finalmente el papel de Frankenstein cuando el monstruo lo mata enrabiado por el suicidio de su compañera. Este parricidio ocurre ya en otro entorno temporal puesto que Buchanan, temiendo las consecuencias del nacimiento de la novia, lo hace coincidir con un salto en el tiempo. De repente, creador, criaturas y testigo se encuentran en un paisaje invernal en el que el laboratorio de Victor está reducido a ruinas. En ese escenario y no en la ciudad apocalíptica de Aldiss, Buchanan y el monstruo se enfrentan y este le lanza a su agresor una verdad que Buchanan no quiere admitir: «Este mundo que has creado no es mejor que el de Victor. Es estéril lo mismo que yo. Solitario lo mismo que yo.» Furioso por estas palabras, Buchanan completa su asimilación del papel de Frankenstein y mata al monstruo sin considerar si tiene derecho a hacerlo:

- ¿Qué soy yo que debes destruirme?
- Una abominación a los ojos de Dios.
- ¿Qué eres tú?
- Yo soy Frankenstein.

Su victoria, no obstante, es pírrica. Como dice el monstruo la muerte lo libera y lo emancipa para siempre. El testimonio de Buchanan prolongará su inmortalidad del mismo modo que la novela de Mary y todas las narraciones que ha inspirado, como la novela de Aldiss, lo han hecho ya a lo largo de casi doscientos años. Es Victor

Frankenstein y no su monstruo el que sigue encadenado a la muerte. El creador, y no el monstruo, es el hombre verdaderamente aberrante.

Obras citadas

- Aldiss, Brian. *Billion Year Spree*. Londres: Corgi, 1975 (1973).
_____. *Frankenstein Unbound* (1973). Sevenoaks: Hodder and Stoughton, 1995.
- Aldridge, Alexandra. *The Scientific World View in Dystopia*. Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1984 (1978).
- Baldick, Chris. *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*. Oxford: Oxford Clarendon Press, 1987.
- Bigland, Eileen. *Mary Shelley*. Londres: Cassell, 1959.
- Crichton, Michael. Introduction. *Jurassic Park*. Nueva York: Ballantine Books, 1991. ix-xii.
- Denzin, Norman K. *Images of Postmodern Society: Social Theory and Contemporary Cinema*. Londres, Newbury Park, New Delhi: Sage, 1991.
- Dijkstra, Bram. *Idols of Perversity*. Nueva York: Oxford University Press, 1988.
- Feeney, F.X. Talking with the Master of Scare-Monies. *American Movie Classics – MonsterFest!: Master of Scare-Monies!* 1995.
<http://amctv.com/monsterfest/corman/interview1.html>
- Gilbert, Sandra M. & Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1977). New Haven: Yale University Press, 2000.
- Grylls, R. G. *Mary Shelley: A Biography*. Londres: Oxford University Press, 1938.
- Huet, Marie-Hélène. *Monstrous Imagination*. Cambridge, MA y Londres: Harvard University Press, 1993.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Levine, George L. & U C. Knoepfelmacher (eds.). *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. Berkeley: University of California Press, 1982.
- Mellor, Anne K. *Mary Shelley: Her Life, her Fiction, Her Monsters*. Nueva York y Londres: Routledge, 1988
- Moers, Ellen. *Literary Women* (1976). Garden City, NY: Doubleday, 2009.
- Poovey, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: Ideology as Style in the Works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley, and Jane Austen*. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony* (1933). Londres: Oxford University Press, 1978.
- Scholes, Robert & Eric S. Rabkin. *Science Fiction: History, Science, Vision*. Oxford: Oxford University Press, 1977
- Shaw, Benita. *Women, Science and Fiction: The Frankenstein Inheritance*. Basingstoke: Macmillan y Nueva York: St. Martin's Press, 2000.
- Silverman, Ron. (moderador), Harold Lloyd Master Seminar: Roger Corman. *American Film Institute on Line*. 18 enero 1995.
<http://www.afionline.org/haroldlloyd/corman/script.5.html>
- Slade, Joseph W. Romanticizing Cybernetics in Ridley Scott's *Blade Runner*. *Literature/Film Quarterly* 18.1 (1990): 11-18.

- Small, Christopher. *Ariel like a Harpy: Shelley, Mary and Frankenstein*. Londres: Gollancz, 1972.
- Spark, Muriel. *Child of Light: A Reassessment of Mary Shelley (1951)*. Manchester: Carcanet, 2013.
- Spector, Judith A. Science Fiction and the Sex War: A Womb of One's Own. *Literature and Psychology* 31.1 (1981): 21-32.
<http://knarf.english.upenn.edu/Articles/spector.html>
- Walling, William. *Mary Shelley*. Nueva York: Twayne, 1972.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press, 1973.

Al borde del Apocalipsis: la incierta masculinidad de *War of the Worlds* de Steven Spielberg

El contexto: las invasiones alienígenas en el cine después del 11-S

Las tres principales películas sobre invasiones alienígenas producidas por los estudios de Hollywood en los años tras los ataques terroristas del 11 de septiembre de 2001 son *Signs/Señales* (2002) dirigida por M. Night Shyamalan, *Dreamcatcher/El cazador de sueños* obra de Lawrence Kasdan (2003, basada en la novela de Stephen King) y, por supuesto, la cinta de Steven Spielberg *War of the Worlds/La guerra de los mundos* (2005), basada en el clásico de la ciencia ficción inglesa publicado en 1897 por H.G. Wells. Las películas estadounidenses sobre el tema de la invasión extraterrestre producidas durante la Guerra Fría (1945-1989) reflejan la angustia producida por el temor a lo que finalmente no sucedió: un ataque atómico por parte de la Unión Soviética seguido quizás de una invasión. En cambio, las películas posteriores al terrible 11-S no tienen más alternativa que referirse directa o indirectamente al ataque terrorista que sí ocurrió, con tan trágicas consecuencias.

La destrucción de las Torres Gemelas y la agresión contra el Pentágono acabaron con el mito de la aparente invulnerabilidad territorial de los Estados Unidos, destruyendo además toda resistencia al renovado impulso dado como respuesta a la economía de guerra, economía que caracteriza desde 1945 el liderazgo mundial de esta nación. Como argumenta el excéntrico historiador John Moffit en su no menos excéntrico análisis del fenómeno de la abducción extraterrestre, *Picturing Extraterrestrials*, «Después del 11 de Septiembre de 2001, las condiciones materiales y psicológicas de la vida en América se han visto drásticamente alteradas, quizás para siempre. Lo mismo le ha sucedido a la vieja definición de ‘invasión alienígena’ del siglo XX» (2003: 556). Dándole la razón a Moffit, para quien las siglas E.T. se ha convertido en las de un «earthling terrorist» (o ‘terrorista terrestre’) el propio Spielberg comentó en el documental *Science-fiction et paranoia: La culture de la peur aux Etats-Unis* (2011, Clara Kuperberg y Julia Kuperberg) que sus películas *Close Encounters of the Third Kind/Encuentros en la tercera fase* (1977) y *E.T.: The Extraterrestrial/E.T.: el extraterrestre* (1982) surgieron de un deseo inocente de contactar con el ‘Otro’. Su propia versión de la novela de Wells, asegura el mismo Spielberg, surge en cambio directamente del horror sufrido por América aquel día de final de verano de 2001.

De hecho, los actos terroristas orquestados por el archivillano Osama Bin Laden¹ reforzaron la tradicional definición del invasor alienígena como ‘Otro’ monstruoso, idea

¹ Antiguo protegido de la CIA durante los inicios de la Guerra de Afganistán contra la URSS, Osama Bin Laden (nacido en Arabia Saudí en 1957), fue el fundador de la banda terrorista Al-Qaeda, y el cerebro de los ataques contra las Torres Gemelas y el Pentágono. Bin Laden fue asesinado por orden del Presidente Obama en su refugio de Pakistán en 2011, en una operación militar especial.

inaugurada por la obra original de Wells. Paradójicamente, Wells se inspiró en el relato que su propio hermano Frank le hizo del exterminio de los nativos de la isla de Tasmania, al sur de Australia, por parte de los genocidas británicos, sus ocupantes desde 1803. Los hermanos Wells se preguntaron qué ocurriría si Gran Bretaña, entonces en el cénit de su poder si bien alcanzando ya el final de la brillante era Victoriana, fuera el territorio invadido por una fuerza superior, germen del que surgió la terrorífica novela. El tema y la visión fueron heredados por el nuevo líder global tras la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos. La propaganda anticomunista lanzada por el paranoico Senador McCarthy tiñó a su vez de paranoia las películas de invasión de los años 50 y 60, tales como *The Body Snatchers/La invasión de los ladrones de cuerpos* (Don Siegel, 1956)—por mucho que Jack Finney, autor de la novela original, negara el subtexto político. Incluso en los prósperos años de la administración Clinton (1993-2001), y una vez caído el muro de Berlín (1989), Hollywood se permitió el lujo de fantasear sobre la temida invasión con la patrioter *Independence Day* (1996). Fue, sin embargo, en la etapa presidida por el embaucador George W. Bush (2001-09) cuando el impacto de los hechos de 2001 dio rienda suelta a la renovación del temor a la invasión en el contexto de la nueva guerra contra el terrorismo—pese a que quienes invadieron territorios ajenos fueron los propios americanos, asolando en 2003 un Iraq que nada tuvo que ver con los ataques. Los Estados Unidos necesitaron reiterar a través de su cine más popular la idea ya muy desgastada de que su poderío—basado en una autoidealización utópica—es real, y no una ilusión mantenida por la fuerza bruta de sus corporaciones, incluidas sus ramas militares.

Es por ello que las palabras de Vivian Sobchack, escritas al final de los años 80 y sin retocar aún en 1993, suenan hoy tan inocentes: pensando en películas muy populares tales como la ya mencionada *E.T.*, *Starman*, *Cocoon* o *Enemy Mine/Enemigo mío* pero también en películas de culto como *Liquid Sky/Cielo líquido*, *Strange Invaders/Extraños invasores*, *Repo Man* o *Brother from Another Planet/El hermano de otro planeta*, esta especialista americana en cine de ciencia ficción defendía que «con independencia de su ontología, la mayoría de extraterrestres en las nuevas películas de cf son representados como nuestros amigos, compañeros de juegos, hermanos y amantes» (1993: 293). Es, en todo caso, algo cándido suponer, como hace Sobchack, que películas tan horripilantes como *Alien* (1979) o los inquietantes *re-makes* de cintas de los 50, *Invasion of the Body Snatchers/La invasión de los ladrones de cuerpos* (Philip Kaufman, 1978) o *The Thing/La cosa* (John Carpenter, 1982), son simples excepciones a la regla del nuevo extraterrestre amable y accesible. La defensa que Sobchack hace de la tesis de que el modelo *E.T.* prevalecerá a la larga como la fantasía preferida en relación al contacto alienígena es simplemente sintomática de una época, y tan solo si obviamos que 1982 vio nacer tanto a *E.T.* como a la *Cosa* de *The Thing*.

Incluso la película del alemán Roland Emmerich *Independence Day* se tiñe hoy retrospectivamente de la atmósfera de miedo introducida por el ataque contra las Torres Gemelas y el Pentágono. Si bien, como observa Jan Mair, «la amenaza alienígena acaba generando una satisfacción categórica» (2002: 34) una vez neutralizada en esta historia, la brutal destrucción de muchos edificios emblemáticos ha convertido retrospectivamente la cinta palomitera de Emmerich en un anuncio del 11-S. Al hacer caso omiso en su bombástico guion del mensaje cautelar lanzado por H.G. Wells, Emmerich y Dean Devlin presentan (a sabiendas o no) una imagen de América como nación absurdamente pagada de sí misma y confiada. Spielberg convierte la obra de

Emmerich y Devlin en objeto de un rotundo ataque estético y ético, tomando prestada de Wells la idea de narrar los hechos desde el punto de vista limitado de un hombre alejado de los centros de poder, que tan solo trata de sobrevivir y salvar a sus hijos; se alude así a la conmoción sufrida por quienes fueron testigos de los ataques terroristas de 2001 y tuvieron que enfrentarse a título personal a un caos hasta entonces desconocido.

De modo parecido, la película de Shyamalan *Signs/Señales* rechaza la estética grandilocuente y coral de Emmerich para contar una espantosa invasión extraterrestre desde el punto de vista de un granjero, que vive aterrorizado con su familia unos hechos incomprensibles que le llegan mayormente a través de la TV. Este hombre, el Reverendo Graham Hess (interpretado por Mel Gibson), es un antiguo pastor predicador que ha perdido la fe al sufrir su esposa una triste muerte en accidente automovilístico. Se podría decir que la invasión no sirve otro propósito que resolver su crisis personal, del mismo modo que a Spielberg parece importar, sobre todo, la crisis que pasa Ray Ferrier, el padre divorciado interpretado por Tom Cruise. Spielberg, en cualquier caso, despliega a diferencia de Shyamalan toda la artillería pesada de los efectos especiales hollywoodienses para transmitir el pavor sufrido por las víctimas de la invasión, pavor que Emmerich es incapaz de reflejar pese a la pirotecnia de su película (o quizás por prestarle demasiada atención). Al final de *Independence Day* los espectadores originales se unían en las salas en vivas y aplausos colectivos, sin inmutarse ante las imágenes de la destrucción total de la Casa Blanca, seguros de que se trataba tan solo de una fantasía. Por el contrario, la versión de *The War of the Worlds* de Spielberg—que, no casualmente, transcurre en oscuros días otoñales y no en los vibrantes días veraniegos del relato épico de Emmerich—solo le puede inspirar desasosiego al espectador, quien no puede evitar conectar la fantasía vista en la pantalla con la realidad vista en la otra pantalla, la de la TV, aquella soleada mañana de 2001.² 2005 no es, en suma, 1996 y ya ni siquiera los taquillazos pensados para llenar las salas en vacaciones—si es que la obra de Spielberg es reducible a esta categoría—pueden permitirse frivolidad alguna a la hora de fabular la destrucción de América, atacada por extraños tan enigmáticos y feroces como los alienígenas de Wells.

Llama la atención el total acuerdo entre los críticos a la hora de interpretar las películas sobre invasión alienígena de los años 50 y 60 como producto de la desazón estadounidense en relación a la Guerra Fría, más que como indagaciones sobre la fragilidad humana, pese a las quejas en contra de directores, productores y guionistas—tal como he apuntado en el caso de Finney. La explicación que Seed (1996: 161-62) ofrece para el desencuentro entre autores y críticos es que los críticos están proyectando en los textos sobre invasiones de estas décadas sus propios temores personales. En cambio, Telotte (2001) recomienda el trabajo de Lucanio en *Them or Us: Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Films* (1987) por ofrecer una lectura Jungiana que subraya la universalidad del miedo al 'Otro' invasor más allá de las fronteras de los Estados Unidos, evitando así la típica interpretación reductiva anticomunista. En su famoso ensayo de 1965 «The Imagination of Disaster» Susan Sontag argumentó, precisamente, que el cine de invasión alienígena responde a

² Dejo para la posteridad esta nota: escribo estas líneas el 19 de marzo de 2022, en plena invasión rusa de Ucrania, atrocidad que amenaza con desatar la Tercera Guerra Mundial y que estamos viendo narrada en tiempo real por las redes sociales, lo mismo que vimos la horrible guerra civil en Siria, que dura ya ocho años.

«nuestra perenne ansiedad frente a la Muerte» (223); esta actitud personal se convirtió en colectiva, Sontag añade, cuando la bomba atómica hizo evidente la viabilidad del total exterminio de la especie humana con los ataques contra Hiroshima y Nagasaki en agosto de 1945.

Según Sontag, las películas de ciencia ficción «no tratan de la ciencia» sino de la catástrofe y es «en las imágenes de destrucción donde reside el núcleo central» de una «buena» obra en este género» (213). Para ella, la amenaza concreta que presenta el holocausto nuclear tiene más peso que la amenaza comunista y por ello la considera el factor principal tras las tramas fílmicas de invasión alienígena. Avanzándose a la tesis Jungiana de Lucanio, Sontag sostiene que «desde un punto de vista psicológico, la imaginación del desastre no difiere de un período a otro de la Historia. Sí que varía desde un punto de vista político y moral» (224). Esta postura sugiere que las películas sobre invasión alienígena responden tanto a un miedo atávico general como a uno concreto desencadenado por hechos históricos específicos: necesariamente el ataque terrorista de 2001 se refleja en las películas sobre amenazas alienígenas inmediatamente posteriores, si bien para quien no conozca esos hechos (por ejemplo por haber nacido tras ellos) esas mismas películas incidirán en terrores menos particulares y más propios de la especie humana al completo. Sorprende, sin embargo, la postura de Sontag al mantener que las historias de invasión extraterrestre de los años 50 y 60 no llevan «carga alguna de crítica social» (223). Ambas corrientes llevan algo de razón: sin algún tipo de temor universal compartido es imposible explicar el éxito global de estas historias de invasión; al mismo tiempo, es importante subrayar que los Estados Unidos son su principal fuente pese a ser, precisamente, una nación que no ha conocido invasión (militar) alguna, habiendo permanecido su suelo patrio libre de todo ataque exterior entre la Independencia de 1776 y los hechos de 2001. O precisamente por ello: solo encuentra placer en imaginar el desastre la cultura que no lo ha sufrido (siendo incluso capaz de obviar su propio papel como invasora de otras civilizaciones).

El texto: la fragilidad del hombre americano frente a la amenaza exterior (según Spielberg)

Sin duda alguna, y volviendo a Sontag, la conjunción del momento político concreto y la alta calidad de la estética del desastre es lo que hace memorable la versión dirigida por Spielberg de *The War of the Worlds*. El guion distópico y agrídulce de Josh Friedman y David Koepp es la base sobre la que descansa una puesta en escena que es, al mismo tiempo, tétrica por lo que narra y apabullante por la precisión tecnológica con que Spielberg retrata la catástrofe. Hay que tener en cuenta además que, a diferencia de *Signs* y *Dreamcatcher*, la película de Spielberg se estrenó una vez iniciada la invasión estadounidense de Iraq en marzo de 2003 (justificada, como se recordará, con la mentira de que el dictador Saddam Hussein contaba en su arsenal con armas de destrucción masiva). La obra de Spielberg se sitúa, así pues, en una encrucijada militar muy comprometida que no afecta a sus predecesoras inmediatas: el espectador mínimamente empático del estreno original de 2005—sobre todo fuera de los patrióticos Estados Unidos—no pudo evitar asociar el terror de las víctimas en esta película con el terror de las víctimas en Iraq, unas y otras atrapadas por una fuerza invasora muy superior y totalmente indiferente a la realidad del terreno invadido. En *War of the Worlds* los invadidos somos ‘nosotros’ de un modo que nada tiene que ver con lo que sucede

en las otras dos películas mencionadas. Pese a la sensibilidad ante el genocidio demostrada por Spielberg en *Schindler's List* (1993), no parece, sin embargo, que al cineasta americano le preocupara la analogía entre los iraquíes y los americanos invadidos, si es que la reconoció en absoluto. Aunque su película depende para la resolución de la invasión de la misma paradoja biológica que ya usó Wells (la vulnerabilidad extrarrestre ante las bacterias), lo cierto es que esta visión de la guerra de los mundos sí celebra la superioridad tecnológica de la cultura americana, aunque sea en su manifestación hollywoodiense y no en la militar. Quizás en el fondo Sontag lleve algo de razón y falte en la ciencia ficción catastrofista un punto de crítica social, sobre todo de autocrítica. Sería interesante también ver qué tipo de película sobre invasiones alienígenas se puede generar con un bajo presupuesto y fuera de los Estados Unidos.³

Mientras la indiferencia con la que *Independence Day* trata a las muchas víctimas de la invasión es parte de la dinámica desenfadada del texto, la frialdad con que Spielberg muestra la evaporación literal de las víctimas en su película tiene otro tono mucho más siniestro. Las conversaciones iniciales entre el padre y sus hijos en medio de la caótica huida demuestran que ningún americano entiende, pese a los esfuerzos de Michael Moore en el documental *Fahrenheit 9/11* (2004), lo que una invasión significa ni lo que acarrea en relación al destino individual de las personas. Como película política, que lo es, *War of the Worlds* plantea con tanto coraje como puede asumir la total aniquilación de la América que conocemos por parte de un enemigo que se demuestra invencible y, sobre todo, incomprendible—sin duda el legado más directo del 11-S en el guion.

David Koepp, uno de los dos guionistas, respondió en una entrevista a la pregunta directa de si había tenido en consideración consciente o subconscientemente el impacto del 11-S y de la invasión de Iraq a la hora de articular la trama. Su respuesta fue que sí en ambos sentidos:

Empieza como algo subconsciente y en cuanto te das cuenta de los paralelismos, te sientes tentado a incluirlos de modo mucho más directo. Llegué a hacer alusiones más directas pero las acabé recortando. Opino que tienes que mantener tus metáforas y tu ideología política bajo la superficie, particularmente en este tipo de película. No se trata de polemizar. Pienso que algunas personas verán la película y dirán que es paranoia americana provocada por el 11-S, y así lo será para ellos. Otros dirán que es una declaración en contra de la guerra de Iraq y también tendrán razón. (en Chumo 2005: 54)

Koepp, guionista también de aquel otro gran taquillazo veraniego sobre invasiones de seres extraños, *Jurassic Park/Parque Jurásico* (1993, según la novela de Michael Crichton), asegura que Spielberg no estaba especialmente interesado en las ideas políticas asociadas con esta adaptación post/11-S del clásico de Wells, algo que choca con las declaraciones del propio director en el documental antes citado. Según Koepp, Spielberg es «lo bastante inteligente como para no apuntar en una dirección concreta. Si una película está bien construida, surgirán los temas que sean de esta de un modo

³ La respuesta sería la irregular *Extraterrestre* (2012) de Nacho Vigalondo, que parece un comentario sobre el sexo casual más que una película sobre la invasión de España. No hay que olvidar tampoco el gran éxito de Neil Blomkamp, *District 9* (2009) donde la nación invadida es Sudáfrica.

natural. Cuanto más intentes subrayar tu tema y hacerlo bien visible, peor funciona todo» (en Chumo: 55).

Sin duda, *War of the Worlds* es un *blockbuster* veraniego más preocupado por no ser *Independence Day* que por ser un panfleto político pero, como ya he indicado, es más que improbable que el director de *Schindler's List* y de *Munich* (2005), la cinta que siguió los pasos de *War of the Worlds* como *Schindler* siguió los de *Parque Jurásico*, en ambos casos con apenas seis meses de diferencia, haya mantenido su adaptación de Wells en una limbo apolítico. Las palabras de Koepp inciden más bien en el hecho de que al ser el contenido político de esta película un efecto contextual que proyectamos de modo consciente, el director ha hecho también un esfuerzo consciente para minimizar su impacto y dar así vida a su obra más allá del contexto concreto. Las muchas alusiones al éxito o fracaso de la invasión alienígena se refieren indirectamente al ataque contra los Estados Unidos de 2001, así como también al que América lanzó en respuesta contra Iraq y Afganistán. Sin embargo, una vez se pierde de vista el contexto político inmediato, sea porque el espectador nunca le ha prestado atención o porque nuestro recuerdo de la actualidad política pronto se desvanece ante la presión que ejercen los medios de comunicación para renovar el repertorio de noticias, la película puede perfectamente desprenderse de su coloración política y sobrevivir al paso del tiempo (o no) como simple espectáculo sobre la imaginación del desastre, como diría Sontag. Le he dado a este efecto el nombre de 'política oblicua' (Martín 2006) en relación a la serie de TV *X-Files/Expediente X* (1993-2002): se trata de lanzar mensajes de contenido político enmascarándolos para no aburrir o alejar a las masas, con la esperanza de atraer pese a ese disimulo a espectadores más sofisticados que esperan algo más que mero entretenimiento y que se sienten estimulados ante la llamada a decodificar el mensaje político encriptado en el texto.

Con todo, la clave para leer el ideario político de la película de Spielberg no reside seguramente en la oposición (poco clara) de Koepp a la guerra de Iraq sino en el discurso mucho más explícito en torno a la masculinidad estadounidense. El discurso final es solo en parte utópico ya que, a diferencia de *Independence Day*, no hay en la película de Spielberg una eficiente coordinación de esfuerzos para derrotar al enemigo; la edulcorada reunión familiar final, generalmente rechazada por la crítica, no es ni siquiera válida como final feliz ya que no sirve para borrar el hecho de que el protagonista es un hombre incompetente como padre y marido, cuya propia desidia personal le ha costado su vida familiar. Y aunque pueda parecer que el guion le da una segunda oportunidad a este Ray Ferrier, su odisea encaja con el comentario de Bruce H. Franklin sobre el cine de cf hecho entre 1970 y 1982 (o entre *2001: A Space Odyssey* y *E.T.*): «aunque la buena gente sale victoriosa de su pequeña aventura contra todo pronóstico, tanto su heroísmo como su triunfo son, en esencia, irrelevantes» (1990: 29). En el caso de Ray, ni siquiera su victoria es total, en tanto que el rescate de su familia acaba siendo incompleto; lejos de recibir una recompensa por esforzarse al máximo de su capacidad, no tiene más remedio que volver a su solitario, dilapidado hogar en la New Jersey obrera, dejando a lo que queda de su anterior familia en el hogar de clase media de Boston del que otro hombre se ha hecho cargo. Este final amargo sugiere incluso que ni la amenaza de destrucción de toda la civilización americana puede cambiar la esencia de la vida de la persona corriente, encarnada por este héroe a contrapié.

La paradoja del caso es que quien encarna al perdedor Ray Ferrier es el poderoso Tom Cruise, estrella de gran magnitud aquí empeñado en interpretar a un obrero al estilo

de los que inspiran las canciones de Bruce Springsteen (las alusiones al cantante en el vestuario de Ray son claras). La total alienación social de Ray se presenta en la secuencia inicial, que lo retrata en su trabajo como estibador del puerto a cargo de una de las inmensas grúas usadas hoy para descargar miles de contenedores en tiempo récord. Según los comentarios del propio David Koepp en la edición especial en DVD, con esta imagen de Ray en la cabina de la colosal grúa se pretendía poner de manifiesto la vulnerabilidad de la tecnología humana, ya que las grúas no son sino frágiles construcciones en comparación con los sólidos trípodes alienígenas. La analogía sugiere, sin embargo, algo más: Ray no es sino otro piloto alienígena ligado a una máquina monstruosa, en suma, la encarnación del hombre americano alienado por el entorno social y capitalista.

Como representante para el s. XXI del obrero americano desposeído, aparecido tras la crisis del petróleo de 1973, y a quien Springsteen ha homenajeado en sus canciones desde finales de los 70, Ray le da cuerpo a un discurso distópico que contradice de raíz la celebración utópica del sueño americano. Este discurso distópico en torno a la vulnerabilidad del hombre medio americano aparece también, por ejemplo, en la historia del veterano paralítico Ron Kovic, interpretado por el propio Cruise en la excelente película sobre los efectos de la guerra de Vietnam, *Born on the Fourth of July/Nacido el 4 de Julio*, dirigida por Oliver Stone; precisamente por este papel recibió Cruise la primera de sus tres nominaciones a un Óscar. Como indica Fredric Jameson, «es tentador asignar a los años en torno a 1974 (la crisis del petróleo, el fin de la guerra de Vietnam) el final del período utópico iniciado en ese otro año insignia 1968, y el inicio de una segunda Guerra Fría» (2005: 33). Si este es el caso, y 1989 fue el año del final de esa segunda Guerra Fría de la que habla Jameson, podemos entonces decir que el 11-S inició una tercera guerra mundial soterrada, aún hoy en curso. Se trata de un conflicto volátil y altamente inflamable centrado, a diferencia de las dos guerras anteriores, en el odio irracional pero seguramente más que justificado que los hombres desposeídos del Tercer Mundo sienten contra los hombres blancos occidentales, que son quienes detentan el máximo poder en el sistema capitalista global actual.

En este contexto, Ray representa tanto el sufrimiento del hombre blanco americano desposeído por el sistema capitalista que cree aliado propio pero que no lo es en absoluto, como la incapacidad de reconocer lo que tiene en común con el hombre sin poder del Tercer Mundo. En un ensayo sobre la novela original de Wells publicado precisamente en 1973, Jameson escribe que esta «fantasía culposa» no debería ser leída siguiendo la pauta básica de que «la destrucción de las sociedades menos avanzadas es injusta e inhumana» sino tomando en consideración

el grado en el que incluso las intervenciones benignas y bien intencionadas de las culturas superiores en las inferiores tiene en última instancia resultados destructivos. Pese a que las convenciones de la cf dramatizan este tema en términos de encuentros galácticos, la preocupación central que se debate tiene raíces plenamente terrestres, asociadas con la relación entre las sociedades industriales y las mal llamadas subdesarrolladas en nuestro planeta. (1990: 265)

Se plantean así dos temas estrechamente relacionados: el proceso de globalización (o extensión global del capitalismo neoliberal americano) ha generado las frustraciones tercermundistas que han llevado al surgimiento de Al-Qaeda, representado por los inclementes alienígenas, pero también a la total pérdida de poder del obrero americano,

representado por Ray, este hombre sin papel en su propia familia y en su propia sociedad. La ironía del caso es que el aterrizado Ray tiene el rostro de Cruise, hollywoodiense actor multi-millonario (conocido además por su implicación en la siniestra Iglesia de la Cienciología).

La otra gran ironía se encuentra en el tratamiento dado al tema de la masculinidad debilitada en *War of the Worlds*. Koepp y Spielberg fueron muy claros en relación a qué aspectos de *Independence Day* querían evitar: el despliegue de gigantescas naves alienígenas capaces de desafiar la gravedad terrestre, el disfrute de la destrucción de monumentos y edificios icónicos tanto en América como en otros países, las imágenes de reuniones ejecutivas que aglutinaran a las autoridades en torno al Presidente de la república, y las informaciones televisadas sobre el progreso de la invasión. Curiosamente, no cayeron en la cuenta de que ambas películas cuentan con un padre fracasado convertido en héroe, si bien mientras Ray es el protagonista absoluto en la cinta de Spielberg, Russell Casse es tan solo un personaje secundario en relación a los héroes principales: el piloto militar Capitán Hiller (Will Smith), el Presidente Whitmore (Bill Pullman) y el científico Profesor Levinson (Jeff Goldblum). Casse (Randy Quaid) es un alcohólico veterano de Vietnam que se gana el respeto perdido de sus hijos al sacrificarse heroicamente para detener la invasión; la imagen de su penetración de la nave nodriza alienígena por lo que solo puede llamarse su esfínter anal lo dice todo sobre la táctica para vencer al enemigo. Debido a este sacrificio final y al tratamiento positivo del trío heroico, Jan Mair concluye que *Independence Day* es una película extremadamente conservadora que fantasea con la renovación de un régimen patriarcal al borde del colapso por la presencia de fracasados como Casse. Al librarse de él con el debido honor y gloria sin tener que atacar la raíz de su fracaso, y al honrar como gran nuevo héroe a un afroamericano, el supremacismo patriarcal se regenera como nuevo orden utópico post-invasión.

El caso de Ray es muy distinto. Spielberg y Koepp toman prestada de Wells la trama de la separación temporal del protagonista y su esposa por culpa de los acontecimientos ligados a la evolución de la invasión. No obstante, mientras la pareja de Wells—un tranquilo matrimonio sin hijos—consigue reunirse de nuevo, en la película de Spielberg este final feliz es imposible, ya que Mary Ann, divorciada de Ray, está esperando un hijo de su segundo marido, Tim (David Alan Basche), quien juega así un papel menor pero fundamental en la trama. Spielberg simplemente aprovechó el hecho de que la actriz Miranda Otto, que encarna a Mary Ann, estaba embarazada para reforzar la imposibilidad de un final feliz para Ray. Mary Ann, que fue quien puso punto final a su matrimonio, podría parecer así ser el centro matriarcal de la familia pero el hecho es que su embarazo la presenta más bien como símbolo del éxito económico de Tim (y del propio ascenso social de ella); Ray, pese al heroico rescate de su frágil hija, no puede competir con su rival. De hecho, Ray incluso fracasa parcialmente en su rol como padre heroico ya que no logra convencer a su hijo adolescente Robbie de que lo acompañe en su odisea y el chico decide unirse a las milicias que luchan contra el invasor. La reconciliación familiar final, bajo la atenta mirada de Tim, no reúne de hecho a Ray con su esposa e hijos sino que sella su distancia con ellos; sus esfuerzos por ser finalmente el padre responsable que nunca fue llegan demasiado tarde y solo porque la brutal invasión los ha hecho imprescindibles. Ray ciertamente recupera el respeto perdido por unos hijos que lo veían como hombre inútil y distante, pero su aventura se queda en un heroísmo de muy baja intensidad, sin proyección pública alguna. Anónimo, en suma.

Todo parece indicar que en esta América post/11-S (de hecho, la América pre-colapso financiero de 2008), no hay sitio para la masculinidad heroica, por muy modesta que sea.

Conclusión: al margen del sueño americano

Se puede decir, en conclusión, que la alta calidad de la estética del desastre ofrecida por Spielberg se sirve de un discurso utópico sobre los grandes logros del Hollywood tecnológico en franco contraste con el discurso distópico sobre la pérdida del poder del hombre medio americano. La súbita pérdida de poder de la nación entera a causa de la invasión alienígena resulta ser al final de *War of the Worlds* tan solo un horrible incidente que puede superarse, quizás en referencia al 11-S. El tema que queda por resolver es si el desempoderamiento y la alienación de quienes, como Ray, se han quedado al margen del sueño americano es también temporal o, más bien como parece, definitivo. Mientras Mary Ann ha puesto su cuerpo y sentimientos al servicio del ascenso social propio y de sus hijos, tal vez representando así un cierto pragmatismo femenino, la masculinidad de Ray se revela adecuada ante una crisis tan cruda como la de la invasión pero incapaz de adecuarse al día a día familiar como padre y marido. Tal vez por ello, su heroica odisea tiene tan escasa recompensa. El mundo se salva pero es fácil imaginar que la vida de Ray no cambiará.

Obras citadas

- Chumo, Peter. Watch the Skies: David Koepp on *War of the Worlds*. *Creative Screenwriting* #61 (mayo/junio 2005): 50-55.
- Franklin, Bruce H. Visions of the Future in Science Fiction Films from 1970 to 1982. Annette Kuhn (ed.), *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Londres y Nueva York: Verso, 1990. 19-31.
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Londres: Verso, 2005.
- Lucanio, Patrick. *Them or Us: Archetypal Interpretations of Fifties Alien Invasion Films*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Mair, Jan. 'Rewriting the 'American Dream': Postmodernism and Otherness in *Independence Day*. Sean Cubitt & Ziauddin Sardar (eds.), *Aliens R Us: The Other in Science Fiction Cinema*. Londres: Pluto Press, 2002. 34-50.
- Martín Alegre, Sara. *En honor a la verdad: Expediente X*. Madrid: Alberto Santos, 2006. <https://ddd.uab.cat/record/118437>
- Moffitt, John F. *Picturing Extraterrestrials: Aliens in Modern Mass Culture*. Amherst, NY: Prometheus Books, 2003.
- Seed, David. Alien Invasion by Body Snatchers and Related Creatures. Victor Sage & Allan Lloyd Smith (eds.), *Modern Gothic: A Reader*. Manchester: Manchester University Press, 1996. 152-170.
- Sobchack, Vivian. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. Nueva York: Ungar, 1993.
- Sontag, Susan. The Imagination of Disaster. *Against Interpretation and Other Essays*. Nueva York: The Noonday Press, 1966. 209-226.
- Telotte, J.P. *Science Fiction Film*. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 2001.

Posthumanismo y diplomacia: la serie de John Scalzi *Old Man's War*

El problema de leer una serie como una sola narración

La ciencia ficción se divide entre las tendencias utópicas y distópicas en cuanto a la progresión hacia una posible fusión política global transnacional en el futuro. Las posturas dependen de si los novelistas creen en una «evolución hacia un mayor grado de civilización» o temen la aparición de nuevos «estados que recreen los sueños de dominación mundial» que alientan el imperialismo (Mateos-Aparicio 2011: 100). En la ciencia ficción americana, en particular, «las federaciones planetarias parecen recrear sin fin el mito de la Conquista del Oeste y la incorporación de nuevos territorios y gentes en la estructura política federal de Estados Unidos» (Mateos-Aparicio: 102),¹ en lugar de considerar en mayor profundidad las consecuencias de una auténtica mezcla transnacional de culturas y razas extrapolada a un contexto imaginario transplanetario y multi-especies.

Quisiera aquí examinar cómo se tratan algunos de los temas planteados por Mateos-Aparicio en la serie iniciada por la novela *Old Man's War/La vieja guardia* (2005) de John Scalzi, una obra nominada al premio Hugo que le reportó a su autor el John W. Campbell Award como Mejor Escritor Novel (a pesar de que en realidad ya había debutado en 1999 con *Agent to the Stars/El agente de las estrellas*) pero también críticas negativas. Stuart Carter, en concreto, se queja en su reseña para *SF Site* de que

Faltándole grandes sorpresas o pensamiento muy radical; y puesto que ni las grandes escenas de batalla ni los enemigos alienígenas están trazados de manera sobresaliente, *Old Man's War* acaba siendo (¡y este es sin duda el peor crimen que puede cometer cualquier libro de cf!) no mala, sino simplemente pedestre. (2006)

De hecho, la característica principal de Scalzi como escritor, aparte de su típico diálogo terso muy cinematográfico, es su prosa algo mecánica, como si escribiera uniendo los puntos de un guión previamente planificado hasta el agotamiento. Tal vez el anónimo reseñador de *Kirkus* lleva razón al argumentar que la serie *Old Man's War* «ocupa el vacío dejado por la ópera espacial de *Star Trek*, *Babylon 5*, *Farscape*, etc.; por ello no sorprende que Syfy esté desarrollando la serie para TV» (2015).² Como añade, las populares novelas de Scalzi se basan en «ofrecer escenas de excitante aventura (batallas espaciales, arriesgadas acciones militares, descensos en paracaídas a través de atmósferas planetarias), política de altos vuelos, comentario mordaz y elementos que dan que pensar». Su obra es, en suma, «un placer, de lectura facilísima e incluso golosina nutritiva para el cerebro» si bien añadiría por mi parte, que peca de gran superficialidad en comparación con otros autores de ópera espacial,³ en particular los británicos tales

¹ Sobre el vínculo entre ciencia ficción y el *western* ver Mogen (1993) y Westfhal (2000).

² Serie de la que seguimos sin noticias en 2022. En 2017 Netflix compró los derechos, pero de momento no hay estreno a la vista.

³ Para una definición detallada del subgénero de la *space opera* u ópera espacial, ver Westfhal (2003).

como Alastair Reynolds e Iain M. Banks.⁴ Scalzi, no obstante, está convirtiéndose rápidamente en uno de los más destacados escritores de ciencia ficción de los Estados Unidos, sobre todo después de ganar el Premio Hugo en 2013 por su ingeniosa obra *Redshirts: A Novel with Three Codas*. Con frecuencia aclamado como heredero principal de Robert Heinlein, algo que podría parecer obvio en vista de los muchos puntos de contacto entre *Old Man's War* con la clásica novela de Heinlein *Starship Troopers/Tropas del espacio* (1959), Scalzi, sin embargo, parece ser más bien heredero de Joe Haldeman ya que las novelas de la serie que analizo aquí se acercan más a la obra pacifista de Haldeman *The Forever War/La guerra interminable* (1974), una denuncia metafórica de la guerra de Vietnam, que a *Tropas del espacio*.

Old Man's War es el primer volumen de una serie abierta que hasta ahora incluye *The Ghost Brigades/Las brigadas fantasma* (2006), *The Last Colony/La colonia perdida* (2007, nominada al Hugo), *Zoe's Tale/La historia de Zoe* (2008, también nominada al Hugo), *The Human Division/La humanidad dividida* (2013) y *The End of All Things/El fin de todas las cosas* (2015), que es la más reciente, si bien no necesariamente la conclusión de la serie.⁵ El espinoso problema, precisamente, que afecta al análisis de *Old Man's War* (tanto novela inicial como serie) es que, según el propio autor (en Whyte 2006), la serie entera debe ser considerada en su totalidad si se quiere generar una lectura coherente, imposición imposible de cumplir en el caso de una serie en curso. Sin ir más lejos, la ideología en apariencia militarista de la primera novela se invierte a continuación en *The Last Colony*, estrategia autorial que plantea el problema de la autonomía de cualquier novela suelta dentro de una serie, sobre todo cuando el lector no recibe advertencia alguna sobre cómo hay que leerla. No cabe duda alguna de que el protagonista y narrador en primera persona de *Old Man's War*, John Perry, apoya incondicionalmente los esfuerzos de la Unión Colonial para extender la colonización humana planetaria, si es necesario por la fuerza, a los territorios ocupados por otras especies.⁶ Esta organización podría definirse, en palabras de Cerny, como una de esas «redes transnacionales de poder» (2010: 4), que, aunque no substituyen a los estados-nación, los mantienen atrapados. Una vez de regreso a la vida civil en *The Last Colony*, Perry descubre que la manipuladora y antidemocrática Unión Colonial está en realidad impidiendo que la Tierra entre en una amplia confederación pacifista de razas alienígenas, el Cónclave. Perry escoge, así pues, traicionar a la UC, una decisión imposible de prever cuando nos encontramos con él por primera vez como soldado comprometido con la causa colonial en la primera novela.

En un interesante intercambio con un bloguero que cuestiona las difusas ideas políticas de *Old Man's War*, ya que «no tenemos en absoluto idea alguna de quién está a cargo del ejército, o quién los nombró, o cómo podría cambiar la política» (Whyte 2006), Scalzi da una respuesta como mínimo astuta: en primer lugar, Perry es «un narrador poco fiable» que no entiende su propio papel en el plan imperialista con el que colabora; en segundo lugar, como autor escogió dejar el trasfondo político de las Fuerzas de Defensa Coloniales y de la Unión Colonial «colgado» porque prefiere que los lectores rellenen los huecos. «Lo que he encontrado muy interesante es la amplia gama de

⁴ Ver los diversos capítulos en este volumen.

⁵ En la fecha en que re-edito este artículo, 2022, Scalzi no ha añadido aún más novelas a la serie.

⁶ Para un análisis de cómo el imperialismo colonialista del siglo XIX condiciona las fantasías de la ciencia ficción, ver Grewell (2001) y Rieder (2008). Langer (2011) examina el mismo tema desde una perspectiva postcolonial, es decir, crítica con cualquier proceso de colonización.

respuestas de los lectores a *Old Man's War*», subraya Scalzi. «Puedes opinar que es una novela de derechas y militarista, pero también he visto comentarios bien razonados sugiriendo que se trata, así mismo, de una *repulsa* del punto de vista militarista y de derechas» (en Whyte, cursivas originales).

Dado que el autor me da rienda suelta como lectora, escojo centrarme aquí en *Old Man's War* y, de modo secundario, en *The Ghost Brigades*, *The Last Colony*, *The Human Division* y *The End of All Things*⁷ como una única historia antimilitarista multi-volumen escrita en defensa, por una parte, del derecho de los habitantes de la Tierra a reemplazar la agresiva política de conquista territorial con una alianza diplomática con otras especies y, por otra, del derecho a la ciudadanía plena de los soldados posthumanos fabricados por la Unión Colonial. Un problema adicional que condiciona mi argumentación en relación con la serie es que cada nuevo volumen inclina el contenido temático general en distintas direcciones. Así, mientras que al final de *The Last Colony* el cuerpo posthumano parece ser el tema dominante, en *The Human Division* el conflicto político entre especies agresivas y pacifistas vuelve al primer plano. Este es un problema inevitable al que los lectores nos debemos enfrentar a riesgo de tener que permanecer en silencio sobre las series de ciencia ficción en curso, algo que no debería ocurrir.⁸

La necesaria diplomacia: la resistencia alienígena a la colonización humana

En el futuro que imagina Scalzi, la Tierra se reorganiza después de la Guerra Continental bajo la égida de la beligerante Unión Colonial, formación que se desarrolla cuando el descubrimiento de la tracción de salto hace posible los viajes multiversales. Los Estados Unidos no pueden enviar colonos, castigados por el nuevo orden internacional por haber bombardeado India; el 'privilegio' de colonizar se reserva para ciudadanos de naciones que no son predominantemente de raza blanca, y también para naciones occidentales pacifistas (como Noruega). Debido a esta restricción las Fuerzas de Defensa Coloniales, en la práctica un ejército de ocupación, emplean como carne de cañón en su inmenso ejército tan solo voluntarios estadounidenses.

Los avances de la tecnociencia no han logrado detener el envejecimiento en la Tierra; sin embargo, las FDC, prefiriendo al parecer mentes maduras, han desarrollado sus propios métodos. Se invita, pues, a todos los ciudadanos estadounidenses a alistarse a los 65 años, momento en que se toma una muestra de ADN de su cuerpo. Si a la edad de 75 años todavía están vivos pueden darse de alta por un período de diez años en activo para el cual tienen que someterse a un proceso de rejuvenecimiento. Aunque John Perry sabe que puede morir en combate, él decide, como la mayoría de los reclutas, correr este riesgo antes que morir en un cuerpo viejo: «Voy a tener una segunda

⁷ Excluyo *Zoe's Tale* por presentar los mismos acontecimientos que *The Last Colony* pero desde el punto de vista de la adolescente Zoe, experimento narrativo que Scalzi hizo al parecer para ganar lectores entre el público juvenil (o *young adult*).

⁸ Por supuesto el problema se extiende más allá de la ciencia ficción y afecta a cualquier narración serializada, como los comics y las propias series de TV. Cuando escribí el volumen *Expediente X: en honor a la verdad* (2006) decidí hacerlo sobre la serie completa (ver el texto en <http://ddd.uab.cat/record/118437>), aunque desde entonces he publicado algún trabajo y he dirigido trabajos académicos de fin de grado o de máster sobre series aún en curso. La solución, poco satisfactoria, ha sido avisar al lector de que solo se tratarían ciertos episodios o temporadas, tal como aviso aquí de que no trato la serie completa de Scalzi (o sí, si deja de añadir novelas).

oportunidad de morir joven y dejar un bonito cadáver» (*OMW* 47). Una vez que el plazo de diez años expira, los veteranos pueden permanecer en el ejército o retirarse con honores, a condición de que nunca regresen a la Tierra para contarles a otros reclutas potenciales su experiencia, calificable como mínimo de estrambótica.

Estos hombres y mujeres mayores saben que sus cuerpos van a ser modificados, pero lo que ignoran es que en realidad su consciencia es transferida a un clon de su propia persona, aunque rejuvenecido hasta los 25 años de edad. Su personalidad y recuerdos se descargan directamente en un cerebro orgánico, creado como el resto del cuerpo con su propio ADN, ya que según parece la consciencia no se puede grabar y transferir a otra persona.⁹ Los cuerpos ancianos originales se descartan siendo posteriormente reciclados, como aprendemos en *The Ghost Brigades*:

«Hay demasiados como para enterrarlos a todos. Así que los trituramos, esterilizamos los restos y los convertimos en abono para las plantas... Se podría decir que nuestras nuevas colonias viven de los cuerpos de los muertos. Tan solo que no son realmente los cuerpos de los muertos. Son solo los cuerpos desechados de los vivos» (*TGB* 33, elipsis y cursiva originales).

Los nuevos clones, capaces de autosanarse y de mantenerse siempre jóvenes, siguen siendo humanos, si bien su ADN ha sido mejorado usando material selecto alienígena y animal, insertando nanotecnología multifunción regenerativa en las células e instalando un ordenador interno (el BrainPal) capaz de conectarse en red con los cerebros de los otros soldados.¹⁰ Harry Wilson, recluta novato en *Old Man's War* y veterano de 90 años de edad con quince años de experiencia como soldado en *The Human Division*, describe su cuerpo de aspecto todavía juvenil como un «falacia patética» (*THD* 285). Como le explica a una mujer que lo desea:

«Solo porque parezco un ser humano no significa que lo sea. Este cuerpo tiene más material genético que no es estrictamente humano que material propiamente humano. E integra en gran medida también máquinas. Mi sangre es de hecho un fluido repleto de un montón de nanobots. Soy, como todo soldado de las FDC, un cibernético genéticamente modificado». (*THD* 285)

Cuando se le pregunta si sigue siendo él mismo, Wilson especula que en realidad podría ser tan solo una ilusión generada por su propio cadáver, tal vez «un falso Harry Wilson» (285). Todo esto le preocupa, como él mismo reconoce, «en un sentido metafísico» (285), pero no con frecuencia cotidiana. Wilson, sin embargo, reconoce que cuanto más tiempo vive como soldado de las FDC, más añora su antigua vida ya que «Te das cuenta

⁹ Este procedimiento varía un tanto en *The Ghost Brigades* (capítulo 2) cuando alguien roba el registro completo del 'alma' del científico renegado Charles Boutin y lo transfiere al cuerpo del soldado de las Fuerzas Especiales Jaread Dirac. El propio Boutin es quien aprende a grabar las 'almas' usando ingeniería inversa para comprender la tecnología alienígena que lo permite (desarrollada por los Consu). Hay que decir que Dirac es un clon modificado de Boutin.

¹⁰ 'Cerebro Amigo' en la traducción de Rafael Marín. El constante contacto mental gracias al BrainPal y la gran complicidad entre los soldados de las Fuerzas Especiales parecen cuestionar *Forever Peace/La paz interminable* (1998) de Joe Haldeman. En esta novela este tipo de comunicación íntima se presenta como un primer paso hacia el pacifismo con el argumento de que la total empatía con otro ser humano incapacita a los individuos para usar la violencia contra los demás. Scalzi parece discrepar.

de que hiciste un trato problemático» (391), tal vez incluso hasta el punto de cometer un error. Wilson, no obstante, decide seguir con su vida como soldado y olvidar el pasado, si bien el final de *The End of All Things* sugiere que sí está pensando en retirarse y vivir una vejez ordinaria. Hay que señalar, por cierto, que los cuerpos posthumanos del propio Wilson y de todos sus compañeros masculinos y femeninos son bellos, musculosos y sexis. Su singular piel verde, que utiliza la clorofila como fuente de energía alternativa, también elimina el problema de la raza.¹¹ Como grita su airado sargento en el campo de entretenimiento (un hombre originalmente de etnia latina): «Mirad a vuestro alrededor, gilipollas. Aquí arriba, todo el mundo es verde. No hay minorías. ¿Queréis ser una minoría? Perfecto. Hay veinte mil millones de seres humanos en el universo. Hay cuatro mil millones de miembros de otras especies sentientes, y todos quieren comer como aperitivo» (OMW 134, cursivas originales).

Old Man's War se convierte en una historia de amor con un toque poco convencional cuando Perry es rescatado de la muerte por Jane Sagan, el clon rejuvenecido de su difunta esposa. Kathy, casada con John durante 42 años, se alista a los 65, pero muere antes de que pueda convertirse en soldado. Sin que Perry lo sepa, la UC ha usado su muestra de ADN para la fabricación de Jane. Ella, al igual que todos los súper-soldados de las Fuerzas Especiales (o 'brigadas fantasma' como se las apoda ya que están hechos a partir de difuntos) nacen ya adultos, a diferencia de los ordinarios *realborns* (o 'real-nacidos'). En *The Ghost Brigades* Scalzi explica que la Unión Colonial descartó criar bebés para las Fuerzas Especiales, al opinar que era más sencillo tratar con adultos que con niños, quienes al madurar podrían rechazar el propósito para el que habían sido criados. De hecho, las Fuerzas Especiales son posthumanos que se enorgullecen de haber nacido para una finalidad concreta, finalidad de la que según ellos los real-nacidos carecen. Muy superiores a los soldados reciclados como Perry, los brigadistas fantasma nacen con una mente pre-equipada, enriquecida a toda velocidad gracias a sus capacidades aumentadas. Aunque tienen una conciencia autónoma, no se espera de ellos que tengan 'alma' ya que esta mermaría su eficiencia como tropas de choque. Jane, lógicamente, no guarda recuerdos de Kathy y cuando conoce a Perry es una hostil, peculiar y madura mujer... de seis años de edad. Perry, motivado por su nostalgia de Kathy, logra por fin romper el autismo emocional de Jane y disipar su propia ansiedad de que ella y sus colegas son «el monstruo de Frankenstein» (OMW 322).

Lo transnacional y lo transhumano se mezclan en complejo equilibrio en esta ligera y entretenida ópera espacial, recalcando unas cuantas cuestiones morales esenciales.¹² La historia de amor entre Perry y la súper-soldado Sagan vincula ambos temas, introduciendo una atractiva complicación. Pese a que Scalzi rechaza los usos militares del cuerpo posthumano, no rechaza este cuerpo en sí, sino que más bien lo celebra a través de Jane. La ciencia ficción militar ofrece un vasto campo para explorar la representación ficticia del soldado, una figura icónica en el imaginario de las masculinidades estadounidenses patriarcales. Este subgénero tan masculinista puede

¹¹ Habrá que ver qué aspecto toma esta piel verde en la pantalla si es que materializa finalmente el proyecto de Netflix de adaptarse la serie o el del director Wolfgang Petersen, con guión de Chris Boal, para cine (Sneider 2012). Con la excepción de una portada para un cómic japonés basado en *Old Man's War* no he encontrado ilustraciones que reflejen esta peculiaridad.

¹² Hook (2004), Saunier (2009) y Vertovec (2009) ofrecen sólidas definiciones de 'transnacionalismo', término que le está ganando terreno rápidamente a 'globalización'. Para este tema en relación con la ciencia ficción, ver Chernaik (2005).

ser, sin embargo, también pro-feminista, dependiendo de si la presencia de mujeres soldados se lee como progresista o no.¹³ Así, mientras Scalzi se interesa al inicio de la serie por un enfoque centrado en la masculinidad patriarcal (¿cómo se siente un pacífico anciano de 75 años al renacer como una máquina de matar de 25?), en *The Last Colony* uno de sus temas es la feminidad postpatriarcal y la reproducción posthumana (¿se convertirá Jane en una nueva Eva?).

Los soldados de las FCD que deciden abandonar el servicio activo y jubilarse del ejército reciben un joven clon de su propio cuerpo, sin modificaciones adicionales. En *The Last Colony* John finalmente disfruta de una existencia humana convencional (no se especifica con qué nuevo color de piel, aunque se supone blanco) en compañía de su esposa Jane y de la hija adoptiva de la pareja, la adolescente Zoe. Sin lugar a dudas, Scalzi trata de modo muy acertado «el profundo amor anclado en el compañerismo de algunas parejas casadas, un tema poco explorado en la ciencia ficción, al menos no del modo en que Scalzi lo explora» (Lampton 2012). Esta feliz vida matrimonial se pone en peligro cuando el antiguo superior de Jane, el General Szilard, secretamente manipula el nuevo cuerpo de ella usando nanotecnología avanzada (aunque no queda claro por qué no conserva el original). Embarazada de John gracias a esta manipulación, a pesar de haber sido manufacturada estéril, Jane podría convertirse en la madre de una auténtica nueva especie posthumana, transición a la que (¿aún?) no ha llegado la serie. Un mensaje que Szilard le envía al matrimonio confirma que Jane «es un prototipo. Una versión del soldado de las Fuerzas Especiales diseñada por completo a partir del genoma humano. Ella es cien por cien humana, incluyendo su número de cromosomas. Ella es *mejor* que cualquier humano, por supuesto, pero humana en todo caso» (TLC 313, cursivas originales). El cuerpo de Jane Sagan, quien, recordemos, no ha nacido de madre alguna sino de modo artificial, plantea así la cuestión de si la mujer específicamente podría llegar a ser un modelo humano superior en un futuro postpatriarcal, idea que tanto John Perry (como al parecer John Scalzi) bendicen. Perry se muestra impresionado la primera vez que conoce a la entonces súper-soldado Jane y sigue impresionado con ella una vez casados, al igual que el autor.¹⁴

The Last Colony también plantea otras dos cuestiones muy relevantes en relación con lo transnacional y lo transhumano: una es la necesidad de definir la ciudadanía en una cultura posthumana; la otra, la necesidad de librar a la humanidad de la imperialista Unión Colonial, que la representa entre las civilizaciones no humanas. Perry es ayudado (o, más bien, manipulado) en sus esfuerzos para implementar su propia solución pacifista por el intrigante líder súper-soldado, el General Szilard, cuya agenda propia consiste en

¹³ El Secretario de Defensa Leon Pannetta anuló en 2013 la prohibición refrendada por ley en 1994 de que las mujeres militares estadounidenses pudieran servir en combate, prohibición que les impedía acumular méritos con vista a un ascenso. En agosto de 2015 la Teniente Shaye Haver y la Capitán Kristen Griest se convirtieron en las primeras *rangers* del ejército de los Estados Unidos, categoría muy similar a la de Jane Sagan. Queda por ver si estos logros son una victoria para el feminismo o para el patriarcado masculinista.

¹⁴ Quien crea que Jane es un cliché tiene que saber que en los «Agradecimientos» finales en *The Last Colony* Scalzi comenta que muchos de sus conocidos han notado las afinidades entre Jane y la esposa del autor, Kristine. Scalzi bromea sobre el hecho de que Kristine nunca ha comandado tropas pero reconoce que «la inteligencia de Jane, su fuerza y su personalidad se basan en la inteligencia, fuerza y personalidad de mi esposa» (2007: 319). Tan solo nos queda imaginar qué habrá sentido Kristine al verse transformada en la formidable Jane.

liberar a sus hermanos de armas de su sometimiento a la UC. La novela de Scalzi, como Itzkoff argumenta,

se ocupa de una casta militar que se siente cada vez más alejada de la ciudadanía que está destinada a proteger. Pero también contempla cómo esos mismos ciudadanos algún día podrían tal vez llegar a desconfiar de los hombres y mujeres que tienen el deber de luchar por ellos, e incluso verlos como esclavos. (2006)

La cuestión de si los cuerpos ciborg pueden ser ciudadanos de pleno derecho ya ha sido abordada desde posiciones transhumanistas (Hughes 2004). Gray, más cauteloso, pide (para la vida real) «una prueba de ciudadanía para el ciborg al estilo del test Turing para determinar qué entidades pueden participar realmente en nuestra comunidad discursiva y cuáles no» (2001: 24). Szilard parece tener esto en cuenta cuando se decide a experimentar con el cuerpo de Jane Sagan con el fin de comprobar si las brigadas fantasma pueden llegar a ser lo bastante humanas como para lograr una plena ciudadanía. Su embarazo, aunque cuestionable como prueba de su total humanidad al sugerir que las mujeres estériles no son humanas, alivia los miedos de Szilard.¹⁵ El abuso militarista del cuerpo posthumano por parte de la Unión Colonial cesa al negarse la Tierra a suministrar más voluntarios, una vez las Naciones Unidas investigan sus brutales políticas imperialistas, pero Scalzi finalmente deja sin aclarar qué les impedirá a otros seres humanos crear más posthumanos a los que esclavizar.

Según Grewell, «dada la continua proliferación de narrativas coloniales, aunque se proyecten en el universo, no puede decirse que el término ‘post-colonialismo’ sea un descriptor preciso. Los colonos galácticos todavía permanecen activos» (2001: 39). Siguiendo a Grewell, la saga de Scalzi sería, no obstante, uno de los «escasos casos que cuestionan, critican, o van más allá del impulso colonizador» (26).¹⁶ En *The Ghost Brigades* la crítica anticolonialista sí que es sin duda transparente. El científico renegado Charles Boutin (el padre biológico de Zoe Perry), enfrentado aquí a su clon, el súper-soldado de las Fuerzas Espaciales Jared Dirac, pone de relieve el problema clave:

«Todo lo que has visto se limita al combate», dijo Boutin. «Nunca has estado en una situación en la que no se estuviera matando a alguien siguiendo órdenes de la Unión Colonial. Y es cierto que el universo le es hostil a la Unión Colonial. Y la razón de esto es que *la Unión Colonial le es hostil al universo*. Durante todo el tiempo, desde que la humanidad se lanzó al universo, hemos estado en guerra con casi todas las otras especies que hemos ido encontrado». (TGB 294, cursivas en el original)

Boutin explica que de 603 especies inteligentes conocidas, 577 son consideradas hostiles por la UC; esta se ha negado rotundamente a participar en el Cónclave, la confederación alienígena mantenida en activo durante veinte años para consolidar la unión de dos tercios de todas las especies conocidas. Jared elige finalmente evitar la

¹⁵ Scalzi complica aún más este problema con otro ser posthumano, el Teniente Stross, nombrado así en jocosos tributo al autor británico de ciencia ficción Charles Stross. Stross aparece en *The Ghost Brigades* como uno de los nuevos humanos *Homo Astrum*, personas resistentes al vacío del espacio exterior y que se autodenominan ‘Gameran’, en alusión al monstruo de cine japonés, por tener como este aspecto de tortuga.

¹⁶ Ignoro si estos casos son raros o la norma en la novela, ya que Grewell se centra en las películas de ciencia ficción, por lo general mucho más conservadoras.

destrucción de la Unión Colonial que Boutin planea al mayor coste posible para el científico y para su propia existencia. Una década más tarde, Perry, para entonces el padre adoptivo de Zoe, se da cuenta de que se necesita una solución pacífica en lugar de un ataque frontal anti-Unión Colonial.

Cuando en *The Last Colony* conoce al carismático líder alienígena del Cónclave, el General Gau, Perry entiende por fin que la Unión Colonial ha estado mintiendo, manteniendo a la Tierra en cuarentena total y aislada de las colonias durante 200 años con la excusa penosa del peligro de unos supuestos virus extraterrestres. A diferencia de lo que afirma la UC, el Cónclave ordena evacuar todas las colonias planetarias conquistadas por la fuerza, pero no destruirlas sistemáticamente; de hecho, muchas especies a quienes el Cónclave contacta de esta manera tan poco ortodoxa deciden participar en él. Como explica Gau, el Cónclave se fundó cuando diversas especies alienígenas se dieron cuenta de que

«Nuestras civilizaciones operan como un sistema, y nuestro factor limitador es la guerra. Retira el factor y el sistema prospera. Podemos centrarnos en la cooperación. Podemos explorar en lugar de luchar. Si hubiera habido un Cónclave, tal vez nos *habríamos conocido* antes de que salierais a nuestro encuentro. Tal vez ahora vamos a explorar y encontrar nuevas razas juntos». (*TLC* 196, énfasis original)

Perry decide apoyar a Gau no sin antes demostrarle que el colonialismo humano no se detendrá con el simple uso de la fuerza, permitiendo que la UC ataque las naves del Cónclave. Inspirado por Gau, Perry organiza una misión comercial (en lugar de militar) de todas las naciones del Cónclave a la Tierra, rompiendo así el dominio de la Unión Colonial y dándole a la humanidad la oportunidad de decidir democráticamente si quiere unirse a las muchas especies pacifistas.

Como se puede apreciar, el conflicto guarda relación con acontecimientos contemporáneos de la política estadounidense; en opinión de McGrath, Scalzi está atacando en este punto directamente la administración de George W. Bush:

En lugar de glorificar la violencia, promoviendo el patriotismo o promoviendo un punto de vista dogmático, como argumentaron quienes criticaron *Old Man's War*, Scalzi está ofreciendo una advertencia y una crítica contra las políticas de derechas que han embrollado a América en guerras imposibles de ganar. La violencia es terrible y es en última instancia contraproducente, ya que faltando la confianza mutua y en un universo donde todas las partes inmediatamente escogen el derramamiento de sangre por encima de la cooperación, cada batalla no es más que el prelude de una nueva guerra. (McGrath 2011)

En *The Human Division* y *The End of All Things*, escritas ya bajo la administración de Barack Obama, la diplomacia es sin duda alguna la clave, si bien los diplomáticos avanzan muy lentamente pese a la urgencia de la situación, a menudo obstaculizados por la propia agenda militarista secreta de la UC. La creciente desconfianza mutua entre la Tierra y la UC se ha traducido en una división formal de fuerzas humanas (la que da título al libro). El Teniente Harry Wilson de las FDC, adscrito al Cuerpo Diplomático de la UC, es testigo privilegiado de los esfuerzos fallidos para convencer a los terrícolas de que reconsideren la naturaleza y la tarea de la UC. Aunque los guerreros halcones afirman que la UC ha mantenido a la Tierra libre de interferencias ajenas, pidiendo que se celebre la función de las FDC como servicio, las pacifistas palomas creen que la única

protección efectiva para la Tierra, que carece de otro ejército que no sea el de la UC, es la diplomacia.

En los doce años transcurridos desde la rebelión de Perry, el Cónclave crece, actuando «como una sola entidad política, capaz de hacer cumplir su política por su gran peso» (*THD 261*). El Cónclave ya no permite que especies no afiliadas, como la humana, participen en ningún tipo de colonización, pese a lo cual la UC desafía esta ley al mantener diez colonias secretas, que debe eventualmente dismantelar. Al mismo tiempo las FDC afrontan estadísticas preocupantes: una tasa del 75% de mortalidad entre sus tropas en los últimos diez años, que pasa del 90% si se tienen en cuenta los últimos catorce (y eso pese a que la mayoría de los reclutas se reenganchan al servicio antes que envejecer como humanos convencionales). Por primera vez en la historia de UC, podría ser necesario incluso empezar a reclutar tropas entre los colonos (irónicamente, para sofocar las crecientes rebeliones independentistas). La tasa de nacimientos de las colonias es, además, muy baja, por lo que, sin emigrantes de la Tierra, la UC se enfrenta a su propio colapso en un máximo de ocho años. Sin unas FDC eficientes, todas las colonias humanas podrían extinguirse en veinte años, después de 200 años de presencia continua en el espacio; sin protección de la Tierra, en treinta.

La solución no puede, por lo tanto, ser tan solo militar, como argumenta la Coronel Egan, segunda de a bordo en la UC: primero, «hay que devolver la Tierra al redil, para nuestra ventaja mutua. Segundo: siempre que sea posible, hay que evitar conflictos con el Cónclave y con las razas alienígenas no afiliadas. La diplomacia es la mejor manera de conseguirlo» (*THD 20*). *The End of All Things*, cuyo título se refiere al final de la UC tal como ha existido hasta entonces, desarrolla la amenaza que aparece al final de *The Human Division* con un inesperado ataque terrorista. El grupo autodenominado Equilibrium, una unión clandestina de renegados del Cónclave auxiliada por un alto oficial humano que traiciona a la UC, persigue volver a una situación de guerra total en que las especies luchen unas contra otras por la expansión colonial. Para tal fin, intenta enemistar a la UC y al Cónclave usando la Tierra como punto central en el conflicto. Los esfuerzos desesperados del General Gau por mantener el Cónclave unido y la sabia decisión de la UC de convertir la rebelión de sus colonias (instigada por Equilibrium) en la ocasión de reformar su estilo dictatorial de gobierno, llevan a un nuevo equilibrio de fuerzas que salva la Tierra, si bien este no es el equilibrio perseguido por sus enemigos.

Como vemos diariamente en las noticias, la política exterior estadounidense, dirigida por el insólito ganador del Premio Nobel de la Paz Barack Obama, trata de mantener una estrategia basada en la diplomacia mientras se recrudecen las demandas de sus opositores de línea dura para mantener una intervención militar constante. La ciencia ficción, como bien sabemos, y más la del tipo que Scalzi practica, puede tomarse como simple entretenimiento o como reflejo de las preocupaciones del presente, más que de un hipotético futuro. La situación que Scalzi plantea, la posibilidad del 'fin de las cosas' para una humanidad obtusa y beligerante que hostia a las otras razas alienígenas, es en parte un cliché clásico de la ópera espacial y en parte expresión de preocupaciones localizables en la convulsa etapa histórica que estamos pasando. Lo mismo se puede decir de su tratamiento del cuerpo posthumano, tema del que paso a ocuparme a continuación.

Moderado transhumanismo: el atractivo soldado posthumano

La ópera espacial de Scalzi plantea no solo problemas que reflejan dilemas políticos actuales, sino que también alude al actual debate entre extropianos transhumanistas y posthumanistas en lo relativo a sus personajes principales: los soldados de las FDC. El posthumanismo, como es bien sabido, se refiere a dos conceptos en desacuerdo. Por un lado, el posthumanismo es la meta a la que aspira el transhumanismo extropiano; por el otro, es, en parte, su crítica pro-humanista.

El transhumanismo es un movimiento tecnófilo inspirado en la Ilustración y enamorado de la idea de que debemos aplicar tecnociencia vanguardista a nuestros cuerpos con el fin de mejorarlos hasta controlar el proceso de evolución humana. Hijo más o menos secreto de la eugenesia, aunque también un seductor tentador, el transhumanismo se halla hasta ahora limitado por los logros reales de la ciencia y la tecnología. Sin embargo, si escuchamos a sus profetas Marvin Minsky, Hans Moravec, Ray Kurzweil, o Nick Bostrom, estamos al borde de una singularidad que nos hará radicalmente posthumanos como organismos modificados genéticamente y mejorados con nanotecnología futurista, a riesgo de que las inteligencias artificiales nos adelanten.¹⁷ Es fácil tomarse la Asociación Mundial Transhumanista (fundada por Bostrom y David Pearce), la «Declaración Transhumanista» (Bostrom 2005), o la revista académica *Journal of Evolution and Technology* como bromas geniales. O más en serio, tal como advierte Francis Fukuyama (2002), como un ataque muy peligroso contra la dignidad humana y la simple supervivencia de la especie. Sin embargo, es difícil negar, por ejemplo, un punto de la Declaración: «La humanidad será alterada radicalmente por la tecnología en el futuro. Prevemos la viabilidad de rediseñar la condición humana, incluyendo parámetros tales como la inevitabilidad del envejecimiento, las limitaciones de intelectos humanos y artificiales, la psicología no elegida, el sufrimiento, y nuestro confinamiento en el planeta Tierra» (Bostrom 2005).

Uno de los conceptos clave en el transhumanismo, al parecer originario de Moravec, es la subida digital o *uploading*, es decir, la posibilidad de transferir la consciencia, fantasía basada en la idea de que la mente humana es un *software* instalable en maquinaria digital o en cuerpos fabricados como *hardware* (al estilo de lo que sucede con John Perry y todos sus compañeros en las FCD). Como aclara Haney, hay dos modelos de pensamiento relativos al tratamiento que puede (o debe) recibir la consciencia humana. «Quienes equiparan la consciencia con la mente pensante como extensión del cuerpo, la naturaleza y la cultura,» tal como el propio Haney hace, «abogan por la difusión de la tecnología posthumana como una característica inevitable de la civilización humana en el futuro próximo»; los podemos denominar ‘posthumanistas moderados’. Por otro lado, Haney advierte que el otro modelo, el transhumanista que distingue entre mente (*software*) y consciencia (datos), aunque parcialmente positivo, puede «a largo plazo socavar la accesibilidad a la pura consciencia y poner en peligro la naturaleza humana» (2006: 168).

¹⁷ Ver, por ejemplo, los volúmenes publicados por Hans Moravec *Robot: Mere Machine to Transcendent Mind* (1999) y *El hombre mecánico: El futuro de la robótica y la inteligencia humana* (1990, traducción de *Mind Children: The Future of Robot, and Human Intelligence*, 1988). También las obras de Raymond Kurzweil *La singularidad está cerca* (2012, traducción de *The Singularity is Near*, 2005) y *La era de las máquinas espirituales* (1999, traducción de *The Age of Spiritual Machines*, 1998).

Eugene Thacker, también crítico con el transhumanismo, señala con razón que «el punto ciego de esta variante del posthumanismo es que el modo en que la propia tecnología participa activamente en la configuración del mundo no se tiene en cuenta» (2003: 76). Podría afirmarse que la saga de Scalzi considera precisamente este problema, ya que en su universo lo posthumano que John Perry representa y lo transhumano que encarna Jane Sagan se crean exclusivamente para uso militar. Veremos cómo reaccionan los críticos académicos del transhumanismo cuando se comercialicen implantes neuronales capaces de mejorar nuestro cerebro, pero, hasta ahora, el negocio de la tecnociencia vanguardista se dedica principalmente a la investigación para producir soldados posthumanos. La agencia del Departamento de Defensa americano DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency)¹⁸ está invirtiendo miles de millones de dólares en la fabricación de cuerpos más eficientes en el combate, no solo externamente, sino también internamente. «Los soldados del mañana» anuncia un titular de un periódico británico, «podrían ser capaces de correr a velocidades olímpicas y pasar días sin comer ni dormir, si tiene éxito un nuevo proyecto de investigación sobre la manipulación genética» (Gayle 2012). El soldado cibernético, advierte Gray, «es la nueva realidad. Pero los soldados cibernéticos mueren como los humanos normales, por lo que el problema básico persiste en el corazón de la guerra contemporánea» (2001: 57). La Unión Colonial, consciente del problema de la constante escasez de tropas debida a las bajas en combate, recurre a complementar los clones posthumanos (tipo John) con las brigadas fantasma (tipo Jane) sin jamás aplicar sus hallazgos a la mejora de la vida de los colonos planetarios y mucho menos la de los ciudadanos humanos corrientes en la Tierra.

No obstante, como el título del artículo de Langdon Winner reza, «La resistencia es vana» (2004). Winner, y la analista pionera del posthumanismo N. Kathryn Hayles (1999), pueden mostrarse disgustados con nuestra admiración por los cuerpos considerados monstruosos hasta hace poco, pero nada va a detener el proyecto transhumanista. Estoy de acuerdo en gran medida con la queja de Winner de que la crítica contra el transhumanismo no es siempre conservadora; también me sumo a melancólica advertencia de que «una consecuencia grave de la tendencia a abandonar las preocupaciones vitales para el ser humano y su condición para buscar formas más exóticas y posthumanas del ser es que se socavan así las bases sobre las que descansan algunos acuerdos morales y políticos cruciales, que apelan a nuestra común humanidad» (Winner 2004: 406). Sin embargo, el «'chic' alienígena» (o no-humano) que Neil Badmington describe está aquí para quedarse, no solo como «un mecanismo de defensa, una tendencia con la que 'nosotros' nos tranquilizamos sobre quiénes somos en un momento de gran incertidumbre» (2004: 90), sino también como celebración activa de lo que Burfoote critica como «bioplacer» (2003: 71), o «fetichismo del cuerpo visto como suma de componentes» (49). La serie de Scalzi participa sin duda de este bioplacer. Ningún soldado en la cohorte de Perry, sea hombre o mujer, muestra signos de trauma cuando recobra la consciencia convertido ya en joven soldado posthumano de piel verde; todo lo contrario, la reacción inicial es darles la bienvenida a sus nuevos cuerpos participando en una orgía. Scalzi exalta así el cuerpo posthumano, situando su serie del lado de los extropianos transhumanistas y de las «narraciones biotecnológicas

¹⁸ Ver la propia web de www.darpa.mil y la feroz crítica de Belfiore (2009) contra sus proyectos.

que simultáneamente, deshumanizan, demonizan y erotizan el ser humano» y que denigran «la materia humana por insulsa» (Burfoot 2003: 48).

¿Quién, en efecto, querría celebrar la insipidez humana... a excepción de los filósofos posthumanistas? Hay que subrayar que los posthumanistas no son tecnófobos radicales, sino que nos advierten de los peligros del mal uso de la tecnociencia desaforada. Entre ellos Cary Wolfe (2010) rechaza el transhumanismo explicando que «el post-humanismo, como lo veo, no es post-humano en el sentido de que no es posterior al momento en que se trasciende nuestra existencia como cuerpos humanos, sino que es post-*humanista* en el sentido de que se opone a las fantasías de desencarnación y autonomía, heredadas del propio humanismo» (2010: xv, énfasis original). Para Wolfe, el posthumanismo se refiere a la necesidad de repensar cómo debe el humanismo enfrentarse al problema del desplazamiento de lo humano, incrustado en el cuerpo compuesto de 'materia insulsa', por parte de la tecnología posthumanista. Hayles, por su parte, ya había descrito en 1999 lo posthumano como una construcción condicionada por «cómo *la información perdió el cuerpo*» (1999: 2, énfasis original) y por la idea (absurda y peligrosa) de que «en lo posthumano, no existen diferencias o demarcaciones esenciales absolutas entre la existencia corporal y la simulación por ordenador, el mecanismo cibernético y el organismo biológico, la teleología robot y los objetivos humanos» (1999: 2). Para ella la aberración principal del transhumanismo reside en pensar que lo humano puede ignorar el cuerpo hasta convertirlo en mero soporte de los datos que residen en nuestro *software* mental. La pregunta que queda sin contestar es si se puede ser posthumano (estar dotado de un cuerpo ya no 100% humano) y al mismo tiempo posthumanista (defensor de una cautela crítica en la aplicación de la tecnociencia).

En la ciencia ficción actual, como muestran las novelas de Scalzi, esta pregunta se hace dentro de un marco de género renovado, se llame 'bio-ciberpunk' o 'biopunk'. El uso frecuente de la palabra cibernético¹⁹ en relación con lo posthumano es, según creo, obsoleto. O quizás cibernético ha sido desde el principio un vocablo obsoleto, ya que, como señala Foster, la palabra 'posthumano' fue introducida por el padre co-fundador del ciberpunk Bruce Sterling en su novela de 1985 *Cismatrix*,²⁰ publicada solo un año después de la obra seminal de William Gibson *Neuromancer/Neuromante*. Aunque la novela de Gibson parecía encajar mejor con el espíritu de la década en la que el PC se estaba convirtiendo en objeto de un consumismo desenfrenado, no hay que perder de vista «el contraste entre el posthumanismo de cuerpo modificado de Sterling y el ciberespacio sin cuerpo de Gibson» (Foster 2005: xix), contraste que perdura en la ficción de nuestra propia época. En la novela de Sterling los 'mecanistas' y los 'formistas' se enfrentan ya que los primeros prefieren la alteración física a través de prótesis y de *software* digital, mientras que los segundos optan por la modificación genética. En la serie de Scalzi, los científicos que construyen los cuerpos biopunk de John y Jane usan ambas estrategias.

¹⁹ Tomas (1995) comenta que la palabra *cybernetic* se introdujo en 1947, *cyborg* en 1964. Para Tomas, el cibernético «es el producto de un problema especial de la adaptación humana: cómo existir en un entorno que consiste en pura información» (1995: 40). Esta idea sigue siendo válida aunque hay que actualizarla para incluir el impacto de la biotecnología y de la nueva informática del siglo XXI sobre el propio cuerpo cibernético.

²⁰ O reintroducida, ya que parece originarse en la obra de H.P. Lovecraft de los años 30.

Esto sucede porque, en definitiva, una cosa es el «esencialismo informático» que, como Thacker (2003: 86) argumenta, articula la visión del cuerpo posthumano extropiano típico del ciberpunk, y otra muy distinta la investigación biotecnológica del siglo XXI. Esta, a diferencia de «los discursos posthumanistas que persiguen desmaterializar el cuerpo (usando Mentes a base de *software* y redes de información), (...) utiliza el esencialismo informático para redefinir la materialidad biológica» (89). Aunque esta estrategia pueda parecer una variación sobre el transhumanismo, los soldados posthumanos de Scalzi no son simples cíborgs²¹ sino cuerpos biotecnológicos compuestos de órganos con marcas comerciales registradas, descendientes imaginarios de la actual «medicina regenerativa» (Thacker: 90) más que de los ordenadores de los 80 y las prótesis de vanguardia de los 90. Incluso resaltaría que en lo que se refiere a los ordenadores hay una inmensa diferencia entre el cowboy Case imaginado por Gibson (o el Neo de la trilogía *Matrix* de Lilly y Lana Wachowski), quienes se conectan a las máquinas usando primitivas clavijas craneales, y los súper-soldados como Jane, vinculados a sus colegas a través de wi-fi y de cerebros digitalizados muy superiores al cerebro humano e incluso al equivalente posthumano de soldados como John.

Las dudas que tiene Harry Wilson al final de *The End of All Things* sobre si debe abandonar su cuerpo posthumano y su profesión como súper-soldado para llevar una vida humana convencional son dudas comprensibles ya que Scalzi embellece hasta tal extremo a sus criaturas verdes que es difícil ver las ventajas de ser un simple humano. Harry, intuimos, sería feliz si pudiera conservar su cuerpo y dejar las Fuerzas de Defensa Coloniales, que son las que lo deshumanizan como persona y como hombre. Dado que esto no es posible porque su cuerpo modificado es un instrumento de trabajo, Harry se debate entre el disfrute de su posthumanidad material y su rechazo del estamento militar que lo explota. Scalzi es también incapaz de resolver el dilema, quizás porque los éxitos finales de la diplomacia humana parecen temporales y todo indica que sería imprudente prescindir para siempre del súper-soldado posthumano.

Conclusiones: ideología y entretenimiento

La ciencia ficción de John Scalzi, pese a la ligereza de sus planteamientos, incide en cuestiones de extrema importancia, desde la crítica de la agresión militar en contextos que requieren una delicada diplomacia hasta las nuevas direcciones que debe tomar la crítica filosófica posthumanista en vista de la irrupción imparable del cuerpo posthumano (e incluso transhumano, más allá de la evolución natural). En cuanto a la ciencia ficción

²¹ En *Starship Troopers* (1959) de Heinlein los soldados (hombres y mujeres de todas las naciones) cuentan con trajes de combate de alta protección y, si caen heridos durante su servicio militar para la Federación Terrana, con prótesis de vanguardia. En *The Forever War* (1974) de Joe Haldeman, los reclutas tienen parecidas ventajas, aunque Haldeman presenta el traje como un peligro, una «máquina infernal» (18). Avanzada la guerra, los soldados llegan a disponer de medicina regenerativa capaz de reemplazar órganos, excluido el cerebro y siempre en procesos muy dolorosos. Haldeman llega a imaginar bebés nacidos de úteros artificiales y sofisticados cíborgs biomecánicos pero no humanos genéticamente modificados. La novela de Martin Caidin *Cyborg* (1972) popularizó este concepto, junto a la serie de TV que originó, *The Six Million Dollar Man/El hombre de los 6 millones de dólares* (TV movie 1973, serie 1974-78). Ver también sobre el cíborg Hantke (1998).

en sí, la serie de Scalzi parece sintomática del cisma entre lo posthumano y el cibernético ya presente en el ciberpunk de los 80; así pues, *Old Man's War* sugiere que necesitamos un nuevo paradigma crítico para abordar el cuerpo posthumano biotecnológico en el biopunk del siglo XXI.

Por último, ya que Scalzi se siente «especialmente feliz» cuando le comentan que su serie es en el fondo una historia de amor (en Whyte 2006), queda señalar que el matrimonio de John y Jane ofrece todo un ideal postpatriarcal, con el hombre rechazando la violencia en nombre de la rehumanización de la especie humana y con la mujer demostrando que juega un papel primordial en nuestro futuro.

Obras citadas

- Badmington, Neil. *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within*. Nueva York: Routledge, 2004.
- Belfiore, Michael P. *The Department of Mad Scientists: How Darpa Is Remaking Our World, from the Internet to Artificial Limbs*. Washington, D.C.: Smithsonian Books, 2009.
- Bostrom, Nick. A History of Transhumanist Thought. *Journal of Evolution and Technology* 14:1 (abril 2005). <http://jetpress.org/volume14/bostrom.html>
- Burfoot, Annette. Human Remains: Identity Politics in the Face of Biotechnology. *Cultural Critique* 53 (invierno 2003): 47-71. Número especial: Bart Simon (ed.), *Posthumanism*.
- Caidin, Martin. *Cyborg: A Novel*. Nueva York: Warner, 1972.
- Carter, Stuart. *Old Man's War*. *SF Site*. 2006. <http://www.sfsite.com/04b/om222.htm>
- Cerny, Philip G. *Rethinking World Politics: A Theory of Transnational Neopluralism*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Chernaik, Laura. *Social and Virtual Space: Science Fiction, Transnationalism, and the American New Right*. Madison, NJ.: Fairleigh Dickinson University Press, 2005.
- DARPA (Defense Advanced Research Projects Agency). www.darpa.mil
- Foster, Thomas. *The Souls of Cyberfolk: Posthumanism as Vernacular Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Fukuyama, Francis. *Our Post-Human Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*. Londres: Profile, 2002.
- Gayle, Damien. Army of the Future: Soldiers Will Be Able to Run at Olympic Speed and Won't Need Food or Sleep with Gene Technology. *MailOnline*. 12 agosto 2012. <http://www.dailymail.co.uk/sciencetech/article-2187276/U-S-Army-Soldiers-able-run-Olympic-speed-wont-need-food-sleep-gene-technology.html>
- Gray, Chris Hables. *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. Nueva York: Routledge, 2001.
- Grewell, Greg. Colonizing the Universe: Science Fictions Then, Now, and in the (Imagined) Future. *Rocky Mountain Review of Language and Literature* 55.2 (2001): 25-47.
- Haldeman, Joe. *Forever Peace*. Nueva York: Ace, 1997.
- _____. *The Forever War* (1974). Londres: Gollancz, 2004 (1997).
- Haney II, William S. *Cyberculture, Cyborgs and Science Fiction: Consciousness and the Posthuman*. Amsterdam: Rodopi, 2006.

- Hantke, Steffen. Surgical Strikes and Prosthetic Warriors: The Soldier's Body in Contemporary Science Fiction. *Science Fiction Studies* 25.3 (noviembre 1998): 495-509.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Heinlein, Robert. *Starship Troopers* (1959). Nueva York: Ace, 1987.
- Hook, Christopher. Transhumanism and Posthumanism. Stephen G. Post (ed.), *Encyclopedia of Bioethics*. Nueva York: Macmillan, 2004. 2517-2520.
- Hughes, James. *Citizen Cyborg: Why Democratic Societies Must Respond to the Redesigned Human of the Future*. Cambridge, MA: Westview Press, 2004.
- Itzkoff, Dave. Across the Universe Wars of the Worlds. *The Nueva York Times*. 24 diciembre 2006. http://www.nytimes.com/2006/12/24/books/review/Itzkoff.t.html?pagewanted=print&_r=0
- Journal of Evolution and Technology*, <http://jetpress.org>, Institute for Ethics and Emerging Technologies (<http://ieet.org/>).
- Kirkus. *The End of All Things*. 11 agosto 2015. <https://www.kirkusreviews.com/book-reviews/john-scalzi/end-all-things/>
- Kurzweil, Raymond. *The Singularity Is Near: When Humans Transcend Biology*. Nueva York: Viking, 2005.
- Lampton, Christopher. Stranger in a Strange Body: *Old Man's War* by John Scalzi. *52 Books 52, A Book Every Week or Not*. 11 julio 2012. <http://52books52.wordpress.com/2012/07/11/stranger-in-a-strange-body-old-mans-war-by-john-scalzi/#comments>
- Langer, Jessica. *Postcolonialism and Science Fiction*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Mateos-Aparicio Martín-Albo Ángel. The Frontier Myth and Racial Politics. Masood A. Raja, Jason W. Ellis, and Swaralipi Nandi (eds), *The Postnational Fantasy: Essays on Postcolonialism, Cosmopolitics and Science Fiction*. Jefferson, NC: McFarland, 2011. 100-124.
- McGrath, Martin. After Heinlein: Politics in Scalzi's *Old Man's War* Universe. *Welcome to my World...* 7 marzo 2011. <http://www.mmcgrath.co.uk/?p=1020>
- Mogen, David; Daryl F. Mallett (ed.). *Wilderness Visions: The Western Theme in Science Fiction Literature*. San Bernardino, Cal.: Borgo Press, 1993.
- Moravec, Hans. *Robot: Mere Machine to Transcendent Mind*. Cambridge, GB: Cambridge University Press, 1999.
- Rieder, John. *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008.
- Saunier, Pierre-Yves. Transnational. Akira Iriye and Pierre-Yves Saunier (eds), *The Palgrave Dictionary of Transnational History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- Scalzi, John. *The End of All Things*. Nueva York: Tor, 2015.
- _____. *The Human Division*. Nueva York: Tor, 2013.
- _____. *Zoe's Tale*. Nueva York: Tor, 2008.
- _____. *The Last Colony*. Nueva York: Tor, 2007.
- _____. Acknowledgements. *The Last Colony*. Nueva York: Tor, 2007. 317-320.
- _____. *The Ghost Brigades*. Nueva York: Tor Books, 2006.

- _____. *Old Man's War* (2005). Nueva York: 2007.
- Sneider, Jeff. Boal Set to Rewrite *Old Man's War*. *Variety*. 12 octubre 2012.
<http://www.variety.com/article/VR1118060698>
- Thacker, Eugene. Data Made Flesh: Biotechnology and the Discourse of the Posthuman. *Cultural Critique* 53 (invierno 2003): 72-97. Número especial: Bart Simon (ed.), *Posthumanism*.
- Tomas, David. Feedback and Cybernetics: Reimagining the Body in the Age of Cybernetics. Mike Featherstone & Roger Burrows (eds.). *Cyberspace, Cyberbodies, Cyberpunk: Cultures of Technological Embodiment*. Londres: Sage, 1995. 21-144.
- Vertovec, Steven. *Transnationalism*. Milton Park (Abingdon) y Nueva York: Routledge, 2009.
- Westfahl, Gary. Space Opera. Edward James and Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 197-208.
- _____. *Space and Beyond: The Frontier Theme in Science Fiction*. Westport, CT: Greenwood Press, 2000.
- Whyte, Nicholas. May Books 6), *Old Man's War*. *NWhyte Live Journal*. Mayo 2006,
<http://nwhyte.livejournal.com/642176.html>
- Winner, Langdon. Resistance is Futile: The Posthuman Condition and Its Advocates. Harold Bailie, Timothy Casey (eds), *Is Human Nature Obsolete?* Cambridge, MA: M.I.T. Press, 2004. 385-411.
- Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

PARTE III

**CIENCIA FICCIÓN,
MUJERES Y FEMINISMO**

Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo

El canon de la ciencia ficción, las autoras y las consumidoras

Gwyneth Jones (1952-), reputada autora inglesa de ciencia ficción,¹ aseguró en 2003 que las diez mejores novelas de este género escritas por mujeres son, en orden cronológico:

1. *The Left Hand of Darkness/La mano izquierda de la oscuridad* (1969) de Ursula K. Le Guin (1929-2018)
2. *The Female Man/El hombre hembra* (1975) de Joanna Russ (1937-2011)
3. *Where Late the Sweet Birds Sang/Donde solían cantar los dulces pájaros* (1976) de Kate Wilhelm (1928-2018)
4. *Up the Walls of the World/En la cima del mundo* (1978) de James Tiptree Jr. (seudónimo de Alice Sheldon, 1915-1987)
5. *Cyteen* (1988) de CJ Cherryh (1942-)
6. *Grass/Hierba* (1989) de Sheri Tepper (1929-2016)
7. *Synners* (1991) de Pat Cadigan (1953-)
8. *Sarah Canary* (1991) de Karen Joy Fowler (1950-)
9. *Light Music* (2002) de Kathleen Ann Goonan (1952-2021)
10. *Natural History/Historia Natural* (2003) de Justina Robson (1968-), la única británica en esta selección de autoras estadounidenses.²

Jones ignora nombres tan relevantes como Marge Piercy, Pamela Sargent, Margaret Atwood, Octavia E. Butler, Vonda McIntyre, Doris Lessing, Joan D. Vinge, Connie Willis y Lois McMaster Bujold, aunque, por supuesto, listas de este tipo son raramente satisfactorias.

En contraste con esta lista exclusivamente femenina, el hecho es que en las otras muchas listas de la mejor ciencia ficción que aparecen en libros de crítica y en internet, la única mujer que suele mencionarse, con total unanimidad, es Le Guin. Valga como ejemplo la encuesta realizada por la revista argentina *Quasar*,³ que arrojó como resultado una lista típicamente canónica (en orden de preferencia): *More Than Human/Más que humano* (1953) de Theodore Sturgeon (1918-1985), *Dune* (1965) de Frank Herbert (1920-1986), *The Stars my Destination/Las estrellas mi destino* (1955) de Alfred Bester (1913-1987), *Ubik* (1969) de Philip K. Dick (1928-1982), *The Left Hand of Darkness* de Le Guin, *The Demolished Man/El hombre demolido* (1953) también de Bester, *Neuromancer/Neuromante* (1984) de William Gibson (1948-), *Gateway/Pórtico* (1977) de

¹ Jones ganó el prestigioso premio Arthur C. Clarke en 2002 con *Bold Love/Amor valiente* y el Philip K. Dick en 2005 con *Life/Como la vida misma*.

² Las novelas de Cadigan, Fowler y Noonan mencionadas en esta lista permanecen aún inéditas en castellano en 2022.

³ Ver <http://www.revistacuasar.com.ar/modules.php?name=News&file=article&sid=34>

Frederik Pohl (1919-2013), *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury (1920-2012), y *Foundation/Fundación* (1951) de Isaac Asimov (1920-1992).

Atendiendo a las fechas de nacimiento de los autores y de publicación de las novelas en ambas listas se puede apreciar que, si bien las autoras elegidas por Jones nacieron y publicaron sus obras maestras a la par que sus compañeros masculinos, las grandes novelas de cf en inglés escritas por mujeres han llegado solo a partir de los años 70, bajo el efecto de la segunda oleada feminista. Las listas de novelas favoritas al estilo *Quasar* apenas han integrado las obras de los últimos 25 años—con la excepción de *Neuromancer*—y muestran así un peculiar desfase en relación con la cf contemporánea, en la que ya abundan las autoras. Si se consultan los nombres ganadores de los premios de mayor prestigio (el Arthur C. Clark, el Locus, el Nebula, el Hugo, el Philip K. Dick) se observa una creciente mezcla de hombres y mujeres, debida tanto a la apertura de los lectores masculinos hacia la cf escrita por mujeres como al crecimiento en términos absolutos del número de mujeres aficionadas a este género, tradicionalmente considerado poco atractivo para nosotras.⁴ Lógicamente, en un plazo de una o dos décadas el canon del género será también mucho más igualitario, y ya no será necesario establecer listas paralelas de autoras para subrayar su exclusión machista del canon actual.

La ciencia ficción suele definirse como el género narrativo en el que una suposición razonable en referencia a las posibilidades de la tecnología y la ciencia—formulada a través de la pregunta ‘¿y si...?’—genera debate en torno a los problemas de nuestro presente y nuestro futuro inmediato, extrapolándolos. Mi impresión personal es que siempre que las escritoras tratan de estos temas lo hacen motivadas por el interés en averiguar cómo su impacto puede cambiar las relaciones humanas, sobre todo entre los géneros, y no tanto por el interés en sí por lo científico y lo tecnológico. Cada vez más hombres se suman a esta tendencia, denominada *soft* dentro del género de la cf, mientras que, al contrario, prácticamente ninguna mujer se ha incorporado a la tendencia *hard*, de declarada tecnofilia. A las autoras no parecen interesarles los logros científicos ni el sentido de la aventura de la gran mayoría de la ciencia ficción masculina, aunque puede haber excepciones.

Como nos dice Lola Robles, una de las escasísimas españolas que insiste en escribir cf y en debatir sobre el género:

La mejor ciencia ficción, la ciencia ficción de calidad, no es la que repite lugares comunes, sino que se ha caracterizado siempre por su inquietud, su capacidad de imaginar, especular sobre un futuro diferente, una sociedad distinta; ha sido rebelde, radical, crítica, inadaptada. Es difícil creer que a las mujeres no nos interesa una literatura con tal potencial subversivo. Hemos llegado al siglo XXI que soñó la cifi del XX: ahora es el momento de plantear a través de este tipo de creación literaria cómo puede ser este nuevo siglo para nosotras. (2005)

Las propias autoras, sin embargo, pueden ver el potencial subversivo que Robles celebra como una carga si sienten que se espera de ellas que apliquen a su ficción la teoría y práctica feministas. De hecho, cuando debaten su obra las autoras—sean o no de cf—

⁴ De hecho, en la década transcurrida entre la redacción de este artículo y el presente (2022) las mujeres han pasado a dominar totalmente los premios principales. Ver http://www.worldswithoutend.com/lists_women_winners.asp

prefieren centrarse en las dificultades técnicas narrativas más que en su propia identidad de género (sí suelen comentar la de sus personajes), e incluso las que se declaran fervientes feministas prefieren ser estudiadas por sus aportaciones a la cf antes que por su identidad femenina o su militancia feminista. Hay que reconocer también, aunque sea a nuestro pesar, que si bien la crítica feminista, sobre todo la estadounidense, ha sido crucial para articular toda una historia de la cf escrita por mujeres hasta el presente, a menudo ha impuesto criterios de excelencia más ligados a la valoración del contenido subversivo y antipatriarcal de las obras que a su interés narrativo o excelencia literaria. Precisamente, es muy dudoso que a la hora de escoger una novela de cf, o de cualquier otro tipo, las lectoras se guíen por criterios feministas o por el sexo del autor: suele pesar mucho más el interés temático o estilístico. Si no fuera así, la cf escrita por mujeres no tendría posibilidad alguna de llegarle a más hombres y el género acabaría dividido en dos cotos cerrados y mutuamente exclusivos, una situación más bien aberrante.

Hay que recalcar, además, que la cf más popular hoy en día no es la de la letra impresa, donde la presencia femenina crece sin parar, sino la audiovisual del cine y la TV, donde escasean las guionistas y aún más las directoras. Desde la aparición de Ellen Ripley en *Alien* (1979), heroína surgida cuando a sugerencia de la mujer de uno de los productores se cambió el sexo de un personaje originalmente masculino (ver Gallardo & Smith 2006), los círculos académicos feministas y las aficionadas al género han debatido hasta la saciedad el grado de feminismo, igualdad, o progreso implícito en la representación de cada nueva heroína surgida de la imaginación masculina. Muchas espectadoras, entre las que me incluyo, se inclinan antes por las potentes heroínas futuristas creadas por hombres—sea por auténticas motivaciones feministas o por su desencanto con los tradicionales héroes patriarcales—que por la cf feminista, que arrastra en muchos casos un tono sermoneador y andróbobo muy parco en autocrítica. En todo caso, me preocupa que la aparente igualdad de los géneros, de moda en series televisivas dominadas por equipos de producción masculinos desde la renovada *Star Trek: The Next Generation* (1987-94) a la segunda *Battlestar Galactica/Galactica, estrella de combate* (2003-09), esté generando un peligroso espejismo, capaz de convencer a las mujeres más jóvenes de que la batalla por la igualdad librada por el feminismo acabó con el s. XX.

Mi impresión, a partir de intercambios algo exaltados en mesas redondas con colegas académicas y lectoras más jóvenes, es que el uso académico del feminismo se ha convertido en una espinosa cuestión generacional. Mientras por debajo de los treinta años la cf se percibe como un género perfectamente igualitario, reflejo de una supuesta igualdad actual que no requiere metodologías feministas de estudio, por encima de los treinta se percibe con mayor claridad la distancia entre la realidad social y la utopía de la cf, distancia que sigue necesitando de esas metodologías para resaltar qué poco se ha conseguido. La baja presencia de las mujeres en la ciencia ficción del cine y de la televisión como creadoras, por claro efecto del machismo, pasa así mismo desapercibida entre las más jóvenes, satisfechas con el tratamiento positivo de los personajes femeninos en estos medios y desconocedoras en general de la más concienciada cf literaria. No quisiera, por supuesto, alzar más barreras entre las escasas amantes de la cf sino hacer visibles las que impiden nuestra comprensión de este género narrativo y de la representación de la identidad de género dentro de él.

Lola Robles alude en su artículo «Escritoras españolas de ciencia ficción» (2003) a las famosas palabras de Theodore Sturgeon, quien respondió a las críticas negativas contra la cf que en cualquier género un 90% es basura. Ella calcula que:

Para que exista ese diez por ciento de obras de cf con la suficiente calidad literaria sería necesario (...) que hubiera un número mucho mayor de narradoras jóvenes dedicadas al género. Para que se diera ese aumento de escritoras, la ciencia ficción debería ser más conocida por las lectoras, y más importante aún, que encontrasen en ella elementos y temas que interesaran a su imaginación especulativa. Tendría que liberarse de ese lastre de ser considerada literatura marginal, género menor, juvenil o masculino. Aventurarse en un género tan mal conocido y prejuicado no es fácil, sobre todo en un país de rancio abolengo literario como el nuestro.

En «Mujeres y Literatura Fantástica: los caminos de(l) género» Anabel Enríquez Piñeiro⁵ comenta que esas dificultades son comunes a hombres y mujeres pero se queja no obstante de que «es en América Latina donde la marginación y el olvido tienen para el fantástico más espacio disponible. Salvo Angélica Gorodisher, en Argentina (...) y Elia Barceló y Pilar Pedraza en España (...) los otros nombres femeninos del fantástico, la fantasía y la ciencia ficción hispanoamericanas son intermitentes y poco referidos» (2005). Ella propone estudiar desde el ámbito académico «si existen diferencias temáticas, estilísticas e intergeneracionales en las obras de género fantástico escritas por mujeres y hombres», y dentro de la producción femenina, qué separa a las «mujeres de países desarrollados y subdesarrollados» (2005).

Chocamos así con las cuestiones fundamentales. ¿Es este programa académico deseable? ¿Cómo se defiende mejor el trabajo de las autoras: reivindicándolas como mujeres (del Primer o del Tercer Mundo) o atendiendo a los valores de su obra más allá de su identidad? ¿No es hora ya de integrar los mundos separados de autores y autoras, una vez superada la meta feminista de dotarlas a ellas de visibilidad (si es que ya la tienen)? ¿Gana la ciencia ficción en su conjunto si se aplican esquemas de confrontación feminista? Para intentar contestar, paso a repasar las controversias surgidas en Estados Unidos, que es donde más profundamente se ha debatido esta problemática y donde mayor impacto tiene la intelectualidad feminista en la obra de las autoras de cf.

El papel del entorno académico feminista en la ciencia ficción: el caso de los Estados Unidos

Aunque la situación de las autoras de cf en inglés no es ideal, dada su persistente doble marginación como practicantes de un género narrativo popular y como mujeres dentro del mismo, hace ya tres décadas que su trabajo recibe la atención de los especialistas universitarios, tanto desde el frente feminista como desde el teórico interesado en este

⁵ Como muestra del machismo de los autores, Enríquez comenta que un escritor cubano le comentó que «del 100% de las mujeres que pretendían escribir ciencia ficción apenas un 3% (que eran feas, desagradables y carentes de otro tipo de atractivo que no fuera su habilidad literaria) eran buenas escritoras del género, y solo un 1%, que podría dedicarse a otra cosa (léase, eran atractivas, bonitas, inteligentes, agradables y socialmente exitosas), triunfaban en la ciencia ficción. El 96% restante, para él, carecía de oportunidades literarias. No tengo idea si sacó esta estadística de la *Astounding*, o de la *Playboy*, pero de cualquier forma, servía para ilustrar su posición exclusivista» (2005).

género literario. La triple visibilidad académica de la mujer en la cf como especialista, autora o personaje se deriva, como es obvio, del impacto del feminismo de la segunda ola en la universidad y en los circuitos fándom de la ciencia ficción. Refleja también el mayor respeto que reciben los géneros populares en el ámbito de lengua inglesa como objeto legítimo de investigación académica desde finales de los 70. Fue entonces cuando la generación nacida en los 50, ávida consumidora de cultura popular estadounidense, empezó a ocupar puestos consolidados en la universidad anglo-americana y a consolidar la idea de que la cultura—en su sentido más amplio—comprende todo tipo de narrativa. Sus equivalentes españoles, los nacidos en los 60, intentamos seguirles el paso con las dificultades que supone implantar nuevas líneas académicas foráneas en un entorno nacional aún muy poco abierto al feminismo y cerrado prácticamente del todo a la cf (como he explicado en el primer artículo de este volumen). Esta postura incómoda hace que apenas sea posible incluir alguna autora de cf en las asignaturas universitarias dedicadas a la Literatura Inglesa, mientras que ninguna de las autoras que practican el género en las lenguas españolas son reconocidas más que por un pequeño círculo.⁶

Para situarnos me referiré a un artículo de la autora L. Timmel Duchamp, en el que plantea las cuestiones más candentes. Duchamp se queja de que la marginación de las mujeres en la historia oficial masculinista de la cf, que ella llama *malestream*, hace que se sienta apenas tolerada como escritora. Ella subraya el hecho de que el feminismo de los 70 exportó la idea de comunidad a la cf, aglutinando a autoras y lectoras en círculos de apoyo mutuo que a su vez generaron nuevos textos feministas. De ahí surgió una atractiva «conversación» (2002) que hoy sigue, consolidada gracias a premios como el Tiptree, encuentros como WisCon y forums en internet.⁷ Sin embargo, Duchamp cuestiona la ginohistoria de la cf, como ella la denomina, y la genealogía feminista establecida por el entorno académico ya que «Aunque las críticas académicas presuman de que la cf feminista no guarda una relación significativa con el género dominado por los hombres (*malestream*) en su conjunto, el hecho es que la cf feminista depende de las contingencias de este género» (2002). Duchamp apuesta, así pues, por reconstruir la presencia de las autoras en la historia de la cf, no para estudiarlas separadamente sino para reivindicar el hecho de que «la imaginación ligada a la ciencia ficción no ha sido nunca territorio exclusivo masculino, y los temas que a la ciencia ficción le encanta explorar son también temas femeninos» (2002). Hay que recordar, además, como hace Brian Attebery en *Decoding Gender in Science Fiction*, que «es virtualmente imposible para cualquier autor masculino de cf ignorar las cuestiones de género identitario» (2002: 6) y también que «Una vez las mujeres demuestran su existencia separada, el género masculino se hace también visible» (7).

Fue, precisamente, otro hombre, Brian Aldiss el que determinó que la cf moderna tiene una madre fundadora: Mary Shelley, autora de *Frankenstein* (1818). El estudio de

⁶ El mismo que organizó el I Congreso de Ciencia-Ficción y Fantasía en la Universidad Carlos III de Madrid (mayo 2008). Las reflexiones aquí presentadas parten de una mesa redonda sobre *Feminismos y Ciencia-Ficción* en la que participaron Pilar Pedraza, Elia Barceló, Isabel Clúa, y una servidora.

⁷ Los premios Tiptree, que pasaron a llamarse Otherwise (<https://otherwiseaward.org/>) en 2019, se entregan a autores de cf, sean hombres o mujeres, que traten de modo progresista temas de género identitario. La WisCon es una convención feminista en torno a la cf celebrada anualmente en Wisconsin; incluye la entrega de los Otherwise.

Aldiss *Billion Year Spree* (1973) se sitúa en un contexto en el que por primera vez mujeres como Joanna Russ y Pamela Sargent producen cf y crítica feminista concienciadas como tales. El artículo pionero de Russ, «The Image of Women in Science Fiction» apareció en un volumen de claras intenciones: *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives* (1972), mientras que en «What Can a Heroine Do? Or Why Women Can't Write» de 1971, Russ analizó un factor crucial que limita a las autoras de todo tipo aún hoy: la escasez mujeres protagonistas que animen a las lectoras a emularlas (1995: 80). La primera antología de Pamela Sargent, *Women of Wonder*, llevaba como subtítulo *Science Fiction Stories by Women about Women* (1975). Leyendo su artículo «Women in Science Fiction» (1996) se comprende con claridad que la entrada de la cf feminista significó el ninguneo de las predecesoras con credenciales ideológicas más convencionales. Sargent critica sin compasión lo que Russ había bautizado despectivamente como el 'suburbio galáctico', es decir la cf escrita por mujeres estadounidenses en los años 40 y 50, en la que el entorno futurista femenino es aún doméstico y en la que no hay heroínas imitables. Sargent es rotunda: fue el movimiento feminista de finales de los 60 el que revolucionó la situación, siendo además «responsable, al menos en parte, de contribuir a hacer la ciencia ficción en Estados Unidos una literatura más seria de lo que podía haber sido» (1996: 229).

En los primeros años 80 aparecieron diversos estudios que examinaban el papel de la mujer como autora y personaje, tales como el de Tom Staicar, *The Feminine Eye: Science Fiction and the Women Who Write it – Recognitions* (1982) o el de Betty King *Women of the Future: The Female Main Character in Science Fiction* (1984). A partir de esa fecha se estableció firmemente la conexión con el feminismo en volúmenes como los publicados por Natalie Rosinsky (*Feminist Futures: Contemporary Women's Speculative Fiction*, 1984), Marleen S. Barr (*Alien to Femininity: Speculative Fiction and Feminist Theory*, 1987) y Sarah Lefanu (*In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction*, 1988). La queja que articula el discurso es común: la cf masculina, tildada de misógina y masculinista, no se ha ocupado de imaginar cómo la tecnología podría cambiar la relación entre los géneros identitarios y son las mujeres quienes deben producir ciencia ficción antipatriarcal que alerte de los peligros de la ciencia y de la tecnología sin control.

Este discurso feminista y tecnófobo se enlazó con los discursos en torno al postmodernismo y a la utopía en los años 90. Marlene Barr se hizo imprescindible en este contexto al argumentar en *Feminist Fabulation: Space-postmodern Fiction* (1992) y otros trabajos que la cf feminista es (o debe ser) metaficción contra las ficciones patriarcales. Para Jenny Wolmark, el problema es que

la ciencia ficción feminista se sitúa dentro de un género de la cultura popular que tiene a su vez una relación complicada con el postmodernismo, y por eso usa los propios mecanismos de este género narrativo en su contra, para cuestionar el modo en que las historias de ciencia ficción presentan el género identitario. (1992: 22)

Otras especialistas, como Jane Donawerth (1994), sentaron las bases de la ginohistoria, demostrando que la línea genealógica a la que pertenece la cf femenina no es la de Jules Verne y compañía, sino la de las mujeres del s. XIX que escribieron literatura utópica en inglés, tales como Mary Griffiths, Mary E. Bradley Lane o Charlotte Perkins Gilman. Donawerth también se encuentra entre las primeras en observar que las mujeres que participaron en la eclosión *pulp* de los años 20 y 30 partieron de la misma visión

romántica de la ciencia y la tecnología que sus compañeros para aplicarla, a diferencia de ellos, a la transformación de los espacios y deberes domésticos a través de la tecnología» (1994: 138). En *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction* (1997) Donawerth subrayó otro tema candente y es que pese a los avances feministas, el número de mujeres científicas es aún bajo,⁸ cosa que impide a las autoras desarrollar personajes creíbles de este tipo. Recomendando el trabajo de Naomi Mitchison y Vonda McIntyre (una de las escasas autoras de cf con formación científica), Donawerth observa que

Al presentar a estas científicas como heroínas, estas autoras amplían aún más el público lector de la ciencia ficción, abriendo el territorio a las lectoras que se identifican con las aventuras y descubrimientos de la ciencia. Este territorio es crucial para la ciencia ficción, ya que el género depende para producir placer no solo de las convenciones románticas sino también de la capacidad de la ciencia para resolver problemas. (1997: 7)

Con estas palabras se cuestionan implícitamente los postulados feministas tecnófobos al insistir en que las mujeres participen muy activamente en el desarrollo de la ciencia y la tecnología actuales, por muy patriarcales que sean estas ramas del saber (y lo son, sin duda).

La década 2000-10 se ha caracterizado por una gran diversificación de las líneas de investigación. Se han añadido muchos nombres del pasado a la ginohistoria de la cf; se ha prestado atención a particularidades tales como la participación de las mujeres en el cyberpunk (en *Reload: Rethinking Women + Cyberculture*, Flanagan & Austin 2002) o la naturaleza de la cf femenina afro-americana (en *Afro-future Females*, 2008). También se ha aplicado intensivamente la teorización feminista, con especial incidencia en la mujer como personaje, al cine—por ejemplo en el estudio de Bonnie Noonan (2005) sobre las mujeres científicas del cine de serie B de los 50—y a la televisión.

Se ha cuestionado, además, el peligroso mito central de la cf feminista según el cual las obras producidas por mujeres antes de los 60 no tienen credibilidad feminista. En volúmenes de esta etapa, un hombre, Eric Leif Davin, y una mujer, Lisa Yaszek, se han encargado de corregir este grave error. En *Partners in Wonder: Women and the Birth of Science Fiction, 1926-1965* (2006), Davin acusa tanto al conservador masculinista Isaac Asimov como a las feministas de haber creado el mito, argumentando que, todo lo contrario, «en comparación con otras áreas de la sociedad americana de aquel tiempo, tales como la educación superior y campos profesionales como la ciencia, la ciencia ficción de la primera época era un refugio, especialmente abierto a la participación femenina, en un mundo despiadado» (2006: 3). Aludiendo a Russ, Yaszek defiende en su libro *Galactic Suburbia: Recovering Women's Science Fiction* la idea de que las casi 300 mujeres que empezaron a publicar cf tras la Segunda Guerra Mundial se mostraron mucho más críticas de lo que las feministas han reconocido con su entorno conservador, usando sus historias futuristas domésticas precisamente para denunciar la falta de horizontes femeninos incluso en mundos imaginarios.

⁸ No solo es bajo, sino que está bajando especialmente en el ámbito STEM (*Science, Technology, Engineering, Mathematics*). Otra cosa son las ciencias de la vida y de la salud; desde Biología a Medicina las mujeres estudiantes son la gran mayoría en la universidad, aunque no necesariamente entre el sector profesional.

Como escribe Patricia Melzer en *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*, hay tres áreas inseparables en el pensamiento feminista: «identidad y diferencia; la crítica feminista de la ciencia y la tecnología; y la relación entre identidad de género, cuerpo y deseo» (2006: 30). Es en la exploración de esta triple intersección donde más se incide. Hay algunas mujeres dedicadas a explorar la cf primariamente como género narrativo—como hizo Sabine Heuser en *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction* (2003)—pero ahora mismo la mayoría de académicas que analizamos la cf lo hacemos desde el feminismo, explorando cuestiones de género identitario más que narrativo. Personalmente, aunque entiendo que esta postura es necesaria—es la razón por la que escribo este trabajo—me parece también imprescindible que nos diversifiquemos. Dentro del género identitario hay mucho que estudiar sobre la representación de la masculinidad y sobre qué alternativas al patriarcado tradicional están planteando los hombres. Dentro del género narrativo hay mucho que explorar, por ejemplo, sobre la relación entre la cf literaria y la cada vez más importante cf audiovisual. El feminismo debería animarnos a ampliar horizontes pero mi impresión es que el feminismo académico nos limita a territorios que tienen el gran inconveniente de no interesar ni a todas las mujeres ni a la mayoría de los hombres.

Autoras y personajes: extrañas conjunciones

Me refiero a continuación a cuatro novelas muy diversas que encuentro especialmente estimulantes y cuyo análisis me ayudará a apuntalar las ideas expuestas sobre la mujer y la cf. Son *The Left Hand of Darkness* (1969) de Ursula K. Le Guin, *Matter* (2008) del escocés Iain M. Banks, y en catalán *Mecanoscrit del segon origen* (1974)⁹ de Manuel de Pedrolo, y *La mutació sentimental* (2007) de Carme Torras.

The Left Hand of Darkness es, según consenso general, una de las grandes novelas de cf y específicamente de cf feminista. Le Guin narra cómo los avances tecnológicos han dado paso a Ecumen, una federación de planetas que aspira a aumentar su unión comercial y cultural con otros mundos. Es por ello que Ecumen envía al protagonista, Genli Ai, en misión de contacto al invernal planeta Gethen. Allí Genli descubre la extraña morfología de sus habitantes, personas que permanecen asexuadas y sin género hasta que entran en una fase mensual de celo en la que aparecen los genitales, variables en función del sexo que asume la pareja (no hay uniones homosexuales). Genli, tachado de monstruoso por su permanente masculinidad, se ve implicado en una compleja trama de traición y acaba encarcelado en un terrible *gulag*. De ahí lo rescata su único amigo getheniano, Estraven, sin duda el gran héroe de esta novela. Mi tercera lectura me ha demostrado, no obstante, que guardaba un recuerdo muy engañoso de la trama: allí donde yo creía recordar una historia de amor entre Genli y el cambiante Estraven, no hay sino una gran timidez conceptual y sexual, que aleja la obra maestra de Le Guin de los ideales igualitarios de hoy. La propia autora reconoció que, aunque la idea era buena, el «experimento era confuso» (1989: 10), aceptando que «las mujeres llevaban razón al pedirme más coraje y una reflexión más rigurosa en torno a las implicaciones» (16) de la situación planteada, que paso a describir.

Le Guin presenta en el capítulo 7 un informe sobre la sexualidad getheniana redactado por una científica de Ecumen, Ong Tot Oppong, quien determina que los

⁹ Ver al artículo final en este volumen, que amplía el análisis de *Matter*, y los dos dedicados a Pedrolo.

gethenianos son mutantes resultado de un experimento olvidado. El informe incluye un comentario tristemente homófobo al explicar que la fase de celo o *kemmer* siempre produce parejas heterosexuales y que «Si hay excepciones (...) son tan raras que se pueden ignorar» (67). Para Le Guin lo más relevante es que los gethenianos no pueden predeterminedar si serán hombres o mujeres durante su celo, incógnita que, según se indica, conlleva grandes ventajas: no hay complejo de Edipo ni violencia sexual y la población no se divide entre débiles y fuertes. Como explica el informe:

Cualquiera puede dedicarse a lo que quiera. (...) El hecho de que cualquiera entre los diecisiete y más o menos los treinta y cinco puede estar (...) 'atado a la reproducción' implica que nadie está tan completamente 'atado' aquí como lo puedan estar las mujeres en otros sitios—psicológica o físicamente. La carga y el privilegio se comparten con gran igualdad; todo el mundo asume y corre los mismos riesgos. Por lo tanto, nadie aquí es tan libre como un hombre libre en otros lugares. (69)

El problema, como señala Mona Fayad (1997), es que, por una parte, Genli es incapaz de ver a los gethenianos como personas neutras y aún menos como mujeres, conceptualizándolos siempre *a priori* como hombres; por otra parte, Le Guin carece como autora de un vocabulario y una gramática adecuados para describir la androginia, si ese es el estadio dominante en Gethen (no tenemos una palabra para la persona que carece de sexo). Al no poder usar pronombres neutros para referirse a las personas, tanto Le Guin como Genli se ven obligados a usar 'él' o 'ella,' destruyendo así la idea de la mutabilidad del género en Gethen.

Ahí radica, en todo caso, solo parte del fracaso conceptual de esta novela. Durante la agotadora huida del *gulag* Estraven empieza a transformarse en mujer, al ser Genli un hombre, y, al contrario de lo que yo creía recordar, ambos deciden evitar todo contacto sexual. Aunque Estraven es el único amigo getheniano de Genli, este reconoce que «no había querido entregar mi confianza, mi amistad a un hombre que era una mujer, una mujer que era un hombre» (67). Le Guin pone en boca de Genli en este punto un razonamiento muy confuso:

Me parecía, y creo que a él también, que era de esa tensión sexual entre nosotros, ahora admitida y comprendida, pero no satisfecha, que surgió esa gran y repentina consolidación de nuestra amistad: una amistad tan necesitada por ambos en nuestro exilio, y ya tan demostrada en los días y noches de nuestro amargo viaje, que ya la podría llamar, ahora como más tarde, amor. (...) Para nosotros un encuentro sexual sería encontrarnos de nuevo como extraños. (167)

Quizás el sexo dejaría al Estraven femenino en inferioridad al reproducir esquemas heteronormativos patriarcales, pero la auténtica traba es que Le Guin rechaza la homosexualidad y no concibe la interesante posibilidad de que Genli pudiera amar a su amigo (¿amigue?) como mujer y como hombre. El experimento, aunque interesante, deja un regusto amargo coloreado por una inquietante fijación con la heterosexualidad y la reproducción.

Estas limitaciones pueden llegar a pasar desapercibidas en parte porque el feminismo académico no suele comparar textos de mujeres y hombres. Sin embargo, si comparamos *The Left Hand of Darkness* con *Matter* de Iain M. Banks nos llevamos la sorpresa de comprobar que es un hombre quien lleva a las últimas consecuencias el

experimento leguiniano. Banks ha escrito en diversas novelas sobre la Cultura, una civilización similar a Ecumen en su afán de afiliar mundos a su proyecto utópico pero mucho más lúdica en relación a los cuerpos, humanos o no. En *Matter* Banks narra una vez más los esfuerzos de Contacto, la sección de la Cultura dedicada a la relación con otras civilizaciones, para aproximarse al complejo mundo de Sursamen. De allí proviene su protagonista, Djan Seriy Anaplian, agente de Circunstancias Especiales, el servicio secreto de Contacto.

La densa trama se reparte entre Anaplian y sus dos hermanos menores, Oramen y Ferbin, aproximadamente en igual proporción hasta que los tres confluyen en el intento de salvar su planeta de un enemigo inesperado. Con todo, es Anaplian quien más interesa a Banks, principalmente por su transición de miembro de una retrógrada monarquía feudal patriarcal a agente de la Cultura. La pregunta que Banks formula es si una civilización superior debe afectar el desarrollo de una inferior y la respuesta que da en relación al patriarcado es que solo puede salvar a algunos individuos de su limitado destino. Esa es la suerte de Anaplian, «quien había nacido princesa» y cuyo segundo nombre, Seriy, «significaba 'destinada-a-casarse-con-un-príncipe'» (72). De hecho, Anaplian es entregada a la Cultura por su padre el Rey Hausk en pago por una «deuda de honor» (92) contraída por la ayuda militar recibida. Herida por el rechazo paterno pero orgullosa de haber sido escogida por la Cultura—a quien poco importa esa deuda y aún menos los príncipes, para decepción del rey—Anaplian finge resistirse, celebrando en secreto su liberación de «este rincón idiota» y que «al fin podría desarrollarse como quisiera, no como su padre y esta sociedad que odiaba y humillaba a las mujeres querían» (93). Cuando el Rey es asesinado, Anaplian duda si retornar a Sursamen, ya que «Después de quince años viviendo en la Cultura, era a veces duro recordar lo misógina que era la sociedad en la que había nacido» (92).

Lo que la Cultura ofrece en términos de desarrollo intelectual, profesional y personal no tiene más límites que los que Anaplian escoge. Así pues, la intención provocadora de Le Guin al narrar el embarazo de un rey palidece ante la contundente afirmación de Banks de que Anaplian «había sido un hombre durante un año» (163). En la Cultura los cuerpos pueden ser modificados libremente incluso, como descubre perpleja Anaplian, para afearlos; lógicamente, para ella la experiencia de ser hombre resulta especialmente atractiva por razones personales y políticas. En lo personal, a diferencia de Genli y Estraven, Anaplian se libera: Anaplian tuvo un par de amantes intermitentes a los que no les importaban sus cambios; luego, como hombre, tomó muchos más, en su mayoría mujeres» (171). Aunque no sabe bien por qué, Anaplian decide finalmente seguir siendo mujer, si bien acaricia la idea de regresar a casa bajo apariencia masculina:

Podría volver, y con el tiempo reclamar el trono. Para entonces, con otros tratamientos, podría incluso poseer habilidades marciales y atributos superiores a los de cualquier guerrero que jamás hubiera vivido [allí] (...) Sería implacable; podría tomar el trono si quisiera. ¡Eso tendría mucha gracia! ¡Habría qué ver las caras!

Pero sería también, pensó él, en el mejor de los casos, cruel. (170, cursivas originales)

Al final, Anaplian retorna a Sursamen como mujer y se comporta ante la adversidad de un modo impecablemente heroico, revelando las limitaciones de los hombres en su entorno patriarcal.

Siendo esta la historia de una mujer que no libera a las demás en su planeta, podemos, por supuesto, dudar del feminismo de Banks. Quizás sea así, si bien confieso que en toda mi larga experiencia lectora Anaplian es la única heroína en cuya piel me habría gustado estar, a pesar de los horrores que sufre. Valoro de Anaplian que, al contrario de lo que las citas escogidas puedan sugerir, no emplea su tiempo principalmente en sopesar su condición de mujer—como sí hacemos en el entorno académico feminista—sino que aprovecha al máximo lo que la Cultura ofrece. También valoro (o envidio) que ni la domesticidad ni la maternidad limitan su horizonte vital, siendo una mujer modélica en su determinación de vivir plenamente hasta los límites que marcan su destino individual.

Esta valoración no impide que desee reivindicar aquí a una gran heroína que hace de la maternidad su fuerza vital. Me refiero a Alba, la joven protagonista de la novela de Manuel de Pedrolo, *Mecanoscrit del segon origen* (1974), obra central en la cf catalana y merecedora de un reconocimiento muchísimo más amplio dentro y fuera de su ámbito lingüístico. Aún hoy *Mecanoscrit* es lectura recomendada en la Literatura Catalana de bachillerato y agradezco a quienes la escogieron porque encontré a mis catorce años en Alba mucho de lo que más admiro en las heroínas de ficción y de verdad: la fuerza y la resolución ante la adversidad más absoluta, contando con poco más que su cuerpo. Le agradezco a Pedrolo este homenaje, así como la visión apocalíptica de Barcelona en su novela, texto que me hizo creer, como ninguna novela extranjera podría hacer, que la cf también es parte de nuestro propio entorno.

Resumiendo la trama, una especie extraterrestre decadente que busca cobijo en la Tierra decide vaciar el planeta de humanos, genocidio al que sobreviven por casualidad Alba, de catorce años, y su vecino Dídac de nueve. Aunque sabemos que hubo otros supervivientes, los cuadernos que Alba escribe, y cuya autenticidad debate un congreso académico miles de años después en el curioso epílogo, narran cómo ella comprende que la regeneración de la raza humana depende de su propia capacidad procreadora y de la de Dídac. La que será celebrada como madre de la segunda humanidad concibe pues un hijo que, al ser Dídac mezcla de madre blanca y padre negro, pone además fin al dilema racial. La odisea de Alba no acaba en ese nacimiento, sino que empieza con él, aunque ese es un tiempo que Pedrolo deja a la imaginación del lector.

Para mi sorpresa, asegura Geraldine Cleary Nichols (2005) que *Mecanoscrit* es inferior a la mediocre novela de Montserrat Julió *Memòries d'un futur bàrbar* (1975), según Nichols ninguneada por la crítica machista por culpar a la ciencia patriarcal del trastorno que hace infértiles a todos los mamíferos de la Tierra.¹⁰ Me sorprende aún más que Nichols, quien se queja de que en la educación española y catalana se ignoran temas de género identitario pese a escogerse como obligatorias novelas en las que son esenciales, le aplique a *Mecanoscrit* un análisis superficial en el que destaca que Alba se pasea siempre semidesnuda por sus páginas. Aunque habrá que ver cómo retrata el misógino Bigas Luna esta desnudez en su anunciada adaptación *Segon origen*,¹¹ Alba

¹⁰ Sobre Julió, ver también Nichols (1999). *Memòries d'un futur bàrbar* fue reeditada por Pagès Editores (2006).

¹¹ Bigas Luna falleció antes de iniciar el rodaje de la película *Segon origen* (2015), que acabó Carles Porta. La cinta contiene escenas de desnudo pero puntuales, no como la novela. La adaptación para TV3 de 1985, modesta pero efectiva, se puede ver completa en <http://www.tv3.cat/videos/398789>.

es más que una fantasía erótica, tal como subrayan las conclusiones del congreso sobre su figura: solo alguien con su «trempe» (173) o temple podría haber regenerado la raza humana. Preocupa, en todo caso, que feministas como Nichols puedan reivindicar novelas de cf por el solo hecho de estar escritas por mujeres más allá de sus méritos narrativos e incluso feministas y ninguneen las de los hombres.

Pese a los miles de lectores que acumula *Mecanoscrit*, esta nueva Eva apenas ha despertado un mínimo interés académico en España.¹² La cita de Nichols proviene de un volumen estadounidense y solo he encontrado otras referencias a *Mecanoscrit* en un artículo introductorio de Domingo Santos (2008) y en un ensayo académico publicado en Alemania en 1988. En él Mathilde Bensoussan compara la obra de Pedrolo con *Ape and Essence/Simio y esencia* (1949) de Aldous Huxley y con *Malevil* (1972) de Robert Merle como novelas sobre la supervivencia humana, caracterizando a Alba y a Dídac como unos nuevos Robinson Crusoe y Viernes según la novela de 1719 de Daniel Defoe (1988: 76). Si bien Bensoussan indica acertadamente que, en primer lugar, Alba salva la especie humana pero también el saber humano al atesorar cuanto libro encuentra—«l'arbre de la ciència és ella mateixa» (78)—y, en segundo lugar, que el libro invierte el mito sobre Adán y Eva, solo en las conclusiones esboza la sorprendente índole de esta novela: «En lloc d'un Salvador tenim aquí, cosa força original, una Salvadora» (78). Nadie ha recogido este modesto testigo para aplicar la teorización feminista a esta obra maestra, vacío que prueba que no es la realidad de la cf la que marca los parámetros de su existencia y supervivencia sino el interés o desidia académicos de cada cultura.

Carme Torras sí ha encontrado al menos un cierto terreno abonado a la ciencia ficción en catalán, siendo ganadora de su mayor premio, el Manuel de Pedrolo,¹³ por su estupenda novela *La mutació sentimental*. El caso de Torras es muy interesante al tratarse de una investigadora de reconocido prestigio en el campo de la ingeniería robótica, que ha publicado además otra novela, *Pedres de toc* (2003), sin conexión alguna con la cf.¹⁴ *Mutació*, muy bien acogida y objeto de numerosas reseñas, tiene la virtud de ser ese tipo de novela que, como nos dice Toni Segarra, «no esconde su pertenencia al género sin renunciar al nivel que se le pide tengan los escritores de literatura *mainstream*» (2008).

El título se refiere a la posibilidad de que el uso masivo de robots como acompañantes personales en todo momento—al estilo de nuestros *smartphones* actuales—nos pueda debilitar las emociones al hacernos dependientes. No se trata de una obra tecnófoba, como es de esperar por la profesión de la autora, sino que, como indica Joan Josep Isern, «Carme Torras estima els robots (...) però té molt clara quina ha de ser la posició de la màquina i quina la de l'ésser humà en aquest *pas à deux* en què estem irremissiblement lligats. Aquesta és la veritable mutació sentimental» (2008). La propia autora explica que «Per raons professionals sé de molts projectes que intenten dotar d'emocions fictícies als robots a fi de comercialitzar-los com cuidadors de gent

¹² Sin falsa modestia, yo he sido ya la encargada de hacer muchísimo trabajo en torno a *Mecanoscrit*, como se puede constatar en este volumen.

¹³ Lo entrega el Ayuntamiento de Mataró (Institut Municipal d'Acció Cultural) con la colaboración de la Biblioteca Pública Pompeu Fabra de Mataró, la Societat Catalana de Ciència-Ficció i Fantasia, y Pagès Editors. En 2009 celebró la edición número XIII. Torras también ha ganado diversos Ictineus, y otras distinciones.

¹⁴ Ver su propia web: <http://www.iri.upc.edu/people/torras/>. Torras tiene hoy una obra más extensa con otras incursiones en la cf, como *Enxarxats* (2017).

gran o companys de jocs pels nens, i aquesta utilització una mica tramposa no m'acaba de fer el pes» (en Viciano 2009: 28). Es especialmente refrescante leer sus comentarios sobre sus dificultades técnicas, ya que subrayan la conexión entre profesión y escritura y no, como es habitual, entre identidad femenina o feminista y escritura: «El que passa és que a *La mutació sentimental*, tracto un tema molt proper a la meva feina, que és d'on va sorgir la motivació per escriure-la. Això simplifica el procés de recopilació d'informació sempre necessari i, en canvi, complica la redacció, ja que imposa un grau més d'exigència per no caure en banalitats ni tampoc en inversemblances tècniques» (26).

El feminismo de Carme Torras está implícito en su obra y en sus tareas como investigadora, ya que ella ha logrado una posición que Mary Shelley no habría soñado siquiera: irónicamente, hoy sería posible escribir un nuevo *Frankenstein* en el que Torras fuera una protagonista más que creíble. Por otra parte, aunque sí es cierto que *Mutació* atiende primariamente al impacto de la tecnología en las relaciones interpersonales, con la originalidad añadida—subrayada por más de una reseña—de que el verdadero protagonista no son los robots sino los humanos que deben consensuar su uso, Torras se preocupa de argumentar meticulosamente las posturas protecnio y antitecnio de sus protagonistas.

Es interesante constatar que, aunque las reseñas no lo comenten, sí hay una clara conexión entre esas posturas y el género identitario. Así pues, Torras narra un conflicto en el que un villano patriarcal, el Dr. Craft, obliga a un joven bioingeniero, Leo, a desarrollar una prótesis creativa, es decir, un *software* que, añadido al robot personal o ROB, convertirá a este en una herramienta para estimular la creatividad de su amo. Aunque la idea es en principio positiva, Craft se comporta como un feroz tirano con su empleado Leo, representante de una masculinidad protecnio moderada. El tercer vértice del triángulo lo constituye Silvana, representante de la opción antitecnio y antipatriarcal, y terapeuta emocional de la niña Cèlia. La chiquilla, de trece años, ha sido descongelada después de una criogenización de un siglo decidida por sus padres para salvarla de un tumor maligno. Ya curada, Cèlia se encuentra perdida en un mundo en el que las emociones han cambiado, e incluso se han perdido, debido a la creciente dependencia humana de los robots. Leo, quien ve en la emotividad anacrónica y creativa de Cèlia una riquísima fuente de recursos para su prótesis, se enfrenta así a Silvana, quien quiere salvaguardar a su joven paciente de lo que ella ve como explotación. La trama cuenta, además, con un memorabilísimo robot, Alpha+, que complace como buenamente puede a su caprichoso amo Craft. Sus esfuerzos, sin embargo, raramente fructifican, cosa que resulta en estupendos momentos irónicos como cuando nos asegura que «Jo analitzo tot el que diu, per adaptar-m'hi tant com puc, però el rendiment és baix. Gairabé l'únic que he après fins ara és a inhibir les meves reaccions primigènies» (16).

Como es de esperar, la articulación de estas posiciones ideológicas antagónicas en base al género lleva al tirano patriarcal a ser víctima de su propia ambición frankensteiniana cuando su corazón se demuestra incapaz de resistir el influjo de las emociones que Cèlia siente (en concreto su admiración amorosa por Leo). La niña pre-púber genera una potente emotividad que Leo sabe recoger, codificar y transmitir en su cabina de transmutación sensorial pero que está lejos de comprender. Silvana, que se vanagloria de entender a la pequeña, parece en más de un momento aún más vampírica que Leo, aunque le recrimine que pretenda hacer robots con sentimientos «succionats» (232) de la niña. Es Silvana, en todo caso, quien lleva el peso de la protesta antitecnio al

argumentar que «Els robots malcriadors fan persones malcriades, els esclaus fan dèspotes, i els entretenidors lleven el cervell als seus PROPs. I el pitjor és que tant us fa el que ens passi a tots plegats amb tal que es venguin» (262). La experiencia con Cèlia le enseña finalmente a Leo que Silvana lleva razón y que «Vist així, és innegable que estem assistint a una vertadera mutació de l'espècie» (262). Es por ello que al final, una vez eliminada la presencia del villano patriarcal, Leo puede reconocer que «No sabia el que feia» (296). Silvana, por su parte, dejando de lado su inicial tecnofobia, acepta que «m'agradi o no, els robots s'han convertit en els educadors dels protecno, i val més que els ajudin a créixer i ser creatius, que no pas que els facin uns éssers depenents i rutinaris» (297). Es la generación en la que Cèlia se ve obligada a encajar la que se beneficiará en última instancia de esta nueva alianza moderadamente tecnófila entre la masculinidad postpatriarcal y la feminidad postfeminista para un uso cabal y creativo de la tecnología. Y quien nos la propone es una mujer, escritora vocacional de formación científica.

Conclusión: la ciencia ficción femenina y feminista reconsiderada

Espero que lo expuesto aquí sirva para animar el debate sobre la conveniencia de dar prioridad al género identitario sobre el narrativo en el campo de la cf. Comprendo y apoyo la idea de que la lucha antipatriarcal requiere ficciones antipatriarcales, entre las que la cf puede ocupar un lugar privilegiado dada su capacidad para imaginar alternativas utópicas feministas. Me preocupa, sin embargo, como espero haber demostrado, que la crítica académica feminista estadounidense y sus seguidoras esté (o estemos) construyendo una ginohistoria y un canon para la cf escrita por mujeres un tanto contraproducente. Y es que tanto en este como en otros campos literarios toca ya escribir historias que integren la producción de hombres y mujeres.

En cuanto a las escritoras, aunque hay que aplaudir sus esfuerzos para crear una cf alternativa, hay también que invitarlas a liberarse de toda obligación para ser todo lo creativas que deseen. No se trata de dejar la identidad de género a un lado pero sí de animar, sobre todo a las mujeres con formación científica, a que nos ofrezcan más ficción sobre su visión *hard* o *soft* de la ciencia. Al mismo tiempo, hay que reconocer los méritos de los autores masculinos que contribuyan a la construcción de las heroínas postfeministas y darle visibilidad a las cuestiones de género en la cf que afectan la representación de la masculinidad. Me gustaría leer algún día un estudio académico que se titule *Hombres y ciencia ficción antipatriarcal*, del mismo modo que me gustaría leer un estudio escrito por una mujer sobre, por ejemplo, la robótica en la cf.

Guardo para las últimas líneas una reflexión sobre el entorno local, español o catalán, al que poco le importa si la literatura más importante del siglo XX y del XXI—la cf, sin duda—está escrita por hombres o mujeres. El mundo de habla inglesa, con todos sus prejuicios, nos lleva una delantera casi inimaginable, haciendo al mismo tiempo que sea difícil, dada esa distancia conceptual, aplicar sus enseñanzas a leer lo que más cerca nos queda. Ese es, para mí, el gran reto: conseguir más lectores para la cf y si son lectoras, mucho mejor.

Obras citadas

Aldiss, Brian. *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*. Nueva York: Doubleday, 1973.

- Attebery, Brian. *Decoding Gender in Science Fiction*. Nueva York: Routledge, 2002.
- Banks, Iain M. *Matter*. Londres: Orbit, 2009 (2008).
- Barr, Marleen S. (ed.). *Afro-future Females: Black Writers Chart Science Fiction's Newest New-wave Trajectory*. Columbus: Ohio State University Press, 2008.
- _____. *Feminist Fabulation: Space-postmodern Fiction*. Iowa City: University of Iowa Press, 1992.
- _____. *Alien to Femininity: Speculative Fiction and Feminist Theory*. Nueva York: Greenwood Press, 1987.
- Bensoussan, Mathilde. *Mecanoscrit del Segon Origen de Manuel de Pedrolo: una nova interpretació del mite del recomençament*. *Zeitschrift für Katalanistik* 1 (1988): 73-79. http://www.traces.uab.es/tracesbd/zfk/1988/zfk_a1988v1p73.pdf
- Davin, Eric Leif. *Partners in Wonder: Women and the Birth of Science Fiction, 1926-1965*. Lanham, MD: Lexington Books, 2006.
- Donawerth, Jane L. *Frankenstein's Daughters: Women Writing Science Fiction*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1997.
- _____. Science Fiction by Women in the Early Pulp, 1926-1930. Jane L. Donawerth & Carol A. Kolmerten (eds.), *Utopian and Science Fiction by Women: Worlds of Difference*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 1994. 137-152.
- Duchamp, L. Timmel. *That Only a Feminist: Reflections on Women, Feminism and Science Fiction, 1818-1960*. Primavera 2002. <http://ltimmel.home.mindspring.com/genealogy.html>.
- Fayad, Mona. Aliens, Androgynes, and Anthropology: Le Guin's Critique of Representation in *The Left Hand of Darkness*. *Mosaic* 3 #30 (septiembre 1997): 59-73.
- Flanagan, Mary & Ruth Austin (eds.). *Reload: Rethinking Women + Cyberculture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2002.
- Gallardo, Ximena C. & Jason C. Smith. *Alien Woman: The Making of Lt. Ellen Ripley*. Londres y Nueva York: Continuum, 2006.
- Heuser, Sabine. *Virtual Geographies: Cyberpunk at the Intersection of the Postmodern and Science Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2003.
- Isern, Joan Josep. Estimats robots. *Avui*. 5 julio 2008. http://multimedia.avui.cat/pdf/08/0705/080705sup_a014.pdf
- Jones, Gwyneth. Gwyneth Jones's Top 10 Science Fiction by Women Writers. *The Guardian*. 8 diciembre 2003. <http://www.guardian.co.uk/books/2003/dec/08/top10s.science.fiction.women>
- Le Guin, Ursula K. Is Gender Necessary Redux? (1976/1987). *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*. Nueva York: Grove Press, 1989. 7-16.
- _____. *The Left Hand of Darkness* (1969). Nueva York: Ace Books, 1976.
- Lefanu, Sarah. *In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction*. Londres: Women's Press, 1988.
- Melzer, Patricia. *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Nichols, Geraldine Cleary. Blank Spaces, Literary History and the Third Millennium. Brad Epps & Luis Fernández Cifuentes (eds.), *Spain Beyond Spain: Modernity, Literary History, and National Identity*. Lewisburg, PA: Bucknell University, 2005. 253-269.
- _____. Species and Speculation in Montserrat Julió's *Memòries d'un futur bàrbar*. *Revista de estudios hispánicos* 33.2 (1999): 337-350.

- Noonan, Bonnie. *Women Scientists in Fifties Science Fiction Films*. Jefferson, NC: McFarland, 2005.
- Pedrolo, Manuel de. *Mecanoscrit del segon origen* (1974). Barcelona: Edicions 62, 1979.
- Piñero, Anabel Enríquez. *Mujeres y literatura fantástica: los caminos de(l) género*. 2005. <http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=print&sid=2727>
- Robles, Lola. *Mujeres y ciencia ficción*. Por Lola Robles, 2000, con añadido del 2005. 2005. http://www.mujeypalabra.net/cf/pages/articles/mujeres_cf.htm
- _____. *Escritoras españolas de ciencia ficción*. Alicia Redondo Goicoechea (coord.), *Mujeres novelistas: Jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea, 2003. 179-190.
- Rosinsky, Natalie M. *Feminist Futures: Contemporary Women's Speculative Fiction*. Ann Arbor, Mich: UMI Research Press, 1990 (1984).
- Russ, Joanna. *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- _____. *The Image of Women in Science Fiction*. Susan K. Cornillon (ed.), *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1972. 79-94.
- Santos, Domingo. *Mecanoscrit del segon origen: un fenómeno excepcional*. *Primeras noticias: Revista de literatura* 237 (2008): 35-38.
- Sargent, Pamela (ed.). *Women in Science Fiction*. Chantal Cornut-Gentile D'Arcy & José Ángel García Landa (eds.), *Gender, Ideology: Essays on Theory, Fiction and Film*. Amsterdam: Rodopi, 1996. 225-237.
- _____. *Women of Wonder: Science Fiction Stories by Women about Women*. Nueva York: Random House, 1975.
- Segarra, Toni. *Mutació sentimental* de Carme Torras. *BEM Online*. 30 julio 2008. <http://www.bemonline.com/portal/index.php/resefondo-37/478-mutacio-sentimental-de-carme-torras>
- Staicar, Tom. *The Feminine Eye: Science Fiction and the Women Who Write It—Recognitions*. Nueva York: F. Ungar, 1982.
- Torras, Carme. *La mutació sentimental*. Lleida: Pagès Editors, 2008.
- Viciano, Sergi. Entrevista: Carme Torras. *Catarsi* 2 (2009): 25-29. http://www.iri.upc.edu/people/torras/raco_literari/Entrevista_Catarsi.pdf
- Wolmark, Jenny. *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism, and Postmodernism*. Iowa City: University of Iowa Press, 1994.
- Yaszek, Lisa. *Galactic Suburbia: Recovering Women's Science Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2008.

Hacia una nueva utopía en los Estudios de Género: el 'problema' del feminismo (en la ciencia ficción)

En torno al separatismo académico feminista

El feminismo académico anglo-americano dedicado a la ciencia ficción está desarrollando las habituales tareas feministas, no sin contradicciones: recuperar figuras femeninas olvidadas (tanto autoras como personajes), revisar al alza la reputación de escritoras ya conocidas con vistas a reformar el canon, y escribir una «ginohistoria» del género (Duchamp 2002). Esta ginohistoria, no obstante, suele aparecer o bien como adjunto menor en la historia de la ciencia ficción masculina (lo que Duchamp llama *malestream*), o aislada en la crítica feminista. De hecho, y lamento pronunciarme en este sentido, el proyecto separatista feminista académico no solo distorsiona la genealogía e historia de los géneros que estudia sino que además no ha conseguido interesar a los hombres, a quienes apenas se dirige.¹

En su reseña del seminal volumen editado por Marleen Barr *Future Females, The Next Generation* (2000) Carl Freedman (2002) celebra que mientras en el volumen anterior, *Future Females* (1987), diez de los dieciséis colaboradores eran hombres, en esta segunda ocasión los diecinueve son mujeres (excepto el prologuista James Gunn). Freedman juzga la ausencia de autores masculinos como un indicador positivo del progreso feminista; en mi opinión esta ausencia revela más bien una creciente apatía masculina en relación a las tareas feministas y una obvia guetoización del trabajo académico femenino en este área. Otras importantes contribuciones feministas al estudio de la ciencia ficción, tales como *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought* (2006) de Patricia Melzer y el excelente volumen de Helen Merrick, *The Secret Feminist Cabal: A Cultural History of Science Fiction Feminisms* (2009), siguen también esta filosofía (o metodología) separatista y aislacionista, al tratar primordialmente la obra de autoras y dirigirse a un público lector implícitamente femenino y feminista, sin cuidarse en absoluto de captar la atención del sector menos recalcitrante entre los lectores masculinos.

Entre los pocos estudiosos masculinos que se interesan por los temas de género en la ciencia ficción anglófona, sin duda destaca el estadounidense Brian Attebery. No obstante, en su valioso volumen *Decoding Gender in Science Fiction* (2000) Attebery

¹ Por supuesto, se puede aducir que el desinterés masculino es parte del machismo patriarcal y que no hay impedimento alguno para que los hombres que así lo desean lean ciencia ficción femenina y/o feminista, e incluso se especialicen académicamente en ella. De hecho, hay muchos hombres interesados en este terreno y son ellos los que suelen decir que las críticas feministas contra la discriminación misógina en la ciencia ficción son cosa del pasado. Son las feministas las que más atrincheradas están en posiciones anti-masculinas precisamente porque no distinguen entre masculinidad y patriarcado, y de este modo antagonizan a quienes deberían ser nuestros aliados. Y que conste que mi postura personal es absolutamente feminista, es decir, en defensa de la igualdad de derechos y oportunidades para las mujeres, y en contra del patriarcado.

casi no cita crítica feminista (aunque esta es muy abundante), quizás porque le preocupa que su libro sea etiquetado como parte de este campo académico y que no sea, por lo tanto, leído por el público masculino. Su capítulo 6, «Women Alone, Men Alone» (106-128), se basa en la peculiar premisa de que pueden existir unos Estudios de Género 'neutrales', es decir, sin ser explícitamente feministas, postura que, según mi opinión, no tiene sentido alguno, si bien prefiero la etiqueta 'antipatriarcal' a feminista en el caso de los hombres.² Attebery llega incluso a decir que «Algunos de los conceptos más misóginos de la ciencia ficción podrían haber abierto el camino a algunos de los textos feministas más influyentes» (13), y aunque algunas académicas suscriben también la idea de que sin estos textos intolerantes no habría habido una reacción feminista, cuando la afirmación parte de un hombre la lectura resultante se acerca peligrosamente a la impresión de que es 'gracias' a la misoginia que existe el feminismo.

Attebery evita también criticar los textos sospechosamente andrófobos escritos por mujeres, prefiriendo alabar la diversidad de personajes femeninos en, por ejemplo, la aclamada novela de Nicola Griffith *Ammonite/Amonita* (1992). Aunque la intención de Griffith, quien es ella misma lesbiana, es cuestionar las utopías feministas lésbicas en las que las mujeres viven felizmente sin tensiones entre ellas (por ejemplo el cuento de Joanna Russ ganador del premio Nebula, «When It Changed/Cuando todo cambió» (1972)), lo cierto es que su historia empieza con el total exterminio de los hombres en el planeta en que suceden los hechos, a causa de un virus. No es difícil imaginar la consternación que causaría una historia escrita por un hombre en la que hubiera un genocidio total, accidental o apetecido, y es por ello también fácil intuir que pocos lectores masculinos se sentirán cómodos con las premisas androcidas de Russ y de Griffith. Además, sorprendentemente Attebery solo consigue nombrar a tres autores masculinos de ciencia ficción influenciados radicalmente por el feminismo: Geoff Ryman, John Varley, y Samuel R. Delany (114), los tres grandes deconstructores de las identidades de género normativas. De modo absurdo Attebery deja de lado a otros, tal como Kim Stanley Robinson o Iain M. Banks, cuya obra, sin ser feminista militante, se puede leer como utópica y postfeminista, ya que en ella hay un claro deseo de superar el patriarcado.

Criterios cuestionables: el caso de *Daughters of Earth*

Me gustaría centrarme a continuación en explorar un volumen que es, a mi juicio, un ejemplo significativo del estado de la investigación feminista anglo-americana en torno a la ciencia ficción: la antología editada por Justine Larbalestier, *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century* (2006), libro muy bien recibido entre la crítica y ganador del premio Susan Koppelman al mejor volumen colectivo feminista.³ Esta antología se distingue de otras porque además de ofrecer un conjunto de once relatos feministas en lengua inglesa dentro del género de la ciencia ficción, la mayoría de primera línea, ofrece además un ensayo crítico para cada uno redactado por nombres

² El feminismo NO es una doctrina que defienda la superioridad femenina, sino una lucha política a favor de la igualdad de derechos para las mujeres. Entiendo que los hombres pueden ser profeministas pero es deseable que alcancen también su propia liberación del patriarcado, sin la cual, además, es imposible que puedan realmente ayudar a la causa feminista.

³ Larbalestier, autora también de *The Battle of the Sexes in Science Fiction* (2003), renegó hace ya una mucho (2007) de su pasado académico para centrarse en escribir novelas.

muy respetados en el entorno académico feminista. Se trata, pues, de una muestra muy compacta y por ello muy valiosa tanto de la ficción como de la crítica en torno a la ciencia ficción femenina. Hay que lamentar, sin embargo que, de nuevo, el libro sea también un ejemplo del escaso interés feminista en tender puentes para el diálogo y de un separatismo tozudo que, ya bien entrado el siglo XXI, resulta totalmente artificioso, por no decir enojoso.

La selección realizada por Larbalestier es singular en tanto que se echan en falta nombres tan cruciales como los de Ursula K. Le Guin, Suzy McKee Charnas y Joanna Russ. Por otra parte, en el caso de autoras tan apreciadas entre todos los lectores de ciencia ficción (y no tan solo los/las feministas)—tales como Karen Joy Fowler, Lisa Tuttle, James Tiptree Jr., Kate Wilhelm, o Gwyneth Jones—los relatos escogidos son de irregular calidad. La elección de otros cuentos es escasamente acertada si lo que se persigue es interesar al lector en general más allá de validar ciertas cuestiones académicas feministas. Obviamente, *Daughters of Earth* pertenece a un contexto en el que el feminismo no necesita carta de presentación ni justificarse, contexto muy diferente del entorno hostil que recibió las antologías pioneras editadas por Pamela Sargent,⁴ la colección *Women of Wonder* que vio la luz en 1975. No obstante, el volumen de Larbalestier parece anclado en un esencialismo trasnochado que persiste pese al llamamiento que hizo Judith Butler en 1990, hace ya más de treinta años, a considerar la identidad de género como elemento fluido y performativo de la persona humana.

Con toda sinceridad, y aunque me pese decirlo, tan solo disfruté con *uno* de los relatos, «Created He Them/Y así los creó» (1955), obra de la poco conocida autora Alice Eleanor Jones. Se trata de un cuento cruel sobre un ama de casa atrapada en un futuro distópico postnuclear en el que ella debe soportar un matrimonio de pesadilla ya que esta mujer y su odioso esposo son de las pocas parejas aún fértiles capaces de engendrar bebés sin mutaciones, para así poder regenerar la especie humana. El tenebroso relato de Jones ofrece una descripción exacta de los abusos patriarcales, si bien no llega a aventurar solución alguna para liberar a su sufrida heroína. En todo caso, diría que la trama es perfectamente coherente con la postura antipatriarcal, más que feminista, de la autora.

No siento, por el contrario, más que disgusto por la desfachatez racista que invade el relato «The Fate of the Poseidonia/Lo que le ocurrió al Poseidonia» (1927), obra de Clare Winger Harris. Soy consciente de su importancia histórica al ser el primer relato escrito por una mujer que se publicó en una revista *pulp* de ciencia ficción (nada menos que en *Amazing Stories*)⁵ pero como feminista enrojeczo de vergüenza al ver cómo se

⁴ Sargent es autora de abundante ficción entre la que destaca la novela utópica feminista *The Shore of Women/La orilla de las mujeres* (1986), y editó cinco volúmenes de la serie *Women of Wonder* entre 1975 y 1996. Aunque no es una antología sino una guía de lectura compuesta de fichas, ofrezco aquí como alternativa inclusiva el volumen editado con mis estudiantes de Grado, *Reading SF Short Fiction: 50 Stories* (<http://ddd.uab.cat/record/163528/>). En esta guía se comentan 25 relatos escritos por hombres y 25 por mujeres, publicados entre 1912 y 2014.

⁵ El relato quedó tercero en un concurso organizado por la revista y así lo celebra su editor, el hoy muy famoso Hugo Gernsback, extrañado de tal éxito ya que «por regla general, las mujeres no suelen ser buenas autoras de científiccción (sic) porque su educación y tendencias generales sobre temas científicos son normalmente limitados». A Gernsback le parece que el relato de Winger Harris tiene «mucho encanto, mayormente porque no está abrumado por el peso de la ciencia» (1927). Texto citado en <https://amazingstories.com/amazing-histories-june-1927-prize-winning-stories/>.

perdona su racismo. En esta historia los marcianos, que pretenden robar una gran cantidad de agua de los océanos terrestres para rellenar su seco planeta, son presentados como peculiares seres humanoides. Su «característica más prominente es el tono atezado, cobrizo de su piel, no muy distinta de la de los indios americanos» (10), a quienes además se asemejan porque su frente está coronada por un penacho de plumas blancas erguidas. Añadiendo un insulto a la injuria, George, el narrador de Winger Harris, subraya que, a diferencia de los indios salvajes, el espía marciano Martell tiene rasgos que demuestran su «notablemente aguda inteligencia» (9). La autora del ensayo que lo acompaña, la distinguida académica Jane Donawerth, tiene en cuenta que «Claramente, el cuento de Harris refleja (...) [una] ansiedad racial» (2006: 29) típica de la década de 1920, pero aún así defiende su contenido, relacionándolo con la tecnofobia previa a la Primera Guerra Mundial, a costa de realizar una pirueta intelectual muy poco consistente. Dado que como feminista asumo que la utopía deseable es el fin de toda discriminación, me es imposible aceptar que una obra de ficción se pueda alabar por su feminismo pese a su claro racismo. Sería interesante saber cómo reaccionaría una académica feminista americana nativa ante tal comparación odiosa entre su identidad étnica y la de los ‘superiores’ marcianos.

Otro problema, aún peor desde el punto de vista feminista, ensombrece el relato de Leslie F. Stone, «The Conquest of Gola/La conquista de Gola» (1931), cuya trama trata de un poderoso matriarcado alienígena que destruye a los crasos invasores humanos (todos ellos hombres) que intentan dominarlo. La intención de Stone es, claramente, darle la vuelta a las muchas historias misóginas de conquista planetaria que abundaban entonces, cuentos en los que valientes invasores dominaban a exuberantes e insensatas hembras extraterrestres que lo estaban pidiendo a gritos. Acepto la necesidad de venganza contra esos autores misóginos pero al leer en el texto de Stone que los prisioneros capturados «que se resistieron fueron usados en la sala de disecciones para el progreso del conocimiento Golano» (46) siento de nuevo repulsa. La androfobia rampante de Stone no ofrece cura alguna para la misoginia, sino que confirma la indeseable impresión de que en el fondo las mujeres somos tan brutales como los hombres—si este fuera el caso, sería función urgente del feminismo re-educarnos a todas.⁶ Brian Attebery, encargado de comentar el cuento, opina en cambio que, dado que simpatizamos con las matriarcas atacadas, «The Conquest of Gola» resulta ser «un ejemplo sobresaliente del poder de la ciencia ficción para transformar lo familiar en extraño, incluyendo maneras de pensar que normalmente damos por asumidas» (2006: 65). Podemos en todo caso estar de acuerdo con esta afirmación y al mismo tiempo desear que, puestas a enseñar lecciones feministas basadas en alterar el (des)equilibrio de poder entre hombres y mujeres, las autoras escogieran ejemplos positivos y no basados en la violencia andrófoba.

En términos generales, este resulta ser el mayor problema de la antología de Larbalestier: *Daughters of Earth* defiende los textos seleccionados en su contexto original sin tener en cuenta las necesidades feministas de nuestro propio contexto. Así pues, Lisa Yaszek homenajea la ‘ciencia ficción sobre amas de casa’ (*housewife SF*) de los años 40 y 50 del siglo XX como precedente del feminismo de los 70 sin pararse a

⁶ Recientemente, ha causado gran polémica la novela fantástica de Naomi Alderman, *The Power/El poder* (2016), que narra cómo de repente las mujeres adquieren gran poderío físico y acaban comportándose con la misma barbarie que los hombres patriarcales. A muchas mujeres feministas la novela les ha parecido utópica, a mi me parece una terrible distopía.

pensar si esos son los feminismos que una persona del s. XXI quiere preservar y conmemorar. Lo mismo sucede con la defensa que Cathy Hawkins hace del panfleto de Lisa Tuttle «Wives/Esposas» (1976), que consigue ser misógino y andróbico al mismo tiempo. Es por ello que me detengo en este punto a considerar en mayor detalle el análisis que la también autora de ciencia ficción L. Timmel Duchamp hace del irritante relato de su colega escritora Karen Joy Fowler,⁷ «What I Didn't See/Lo que no ví» (2002).

Relato ganador del prestigioso premio Nébulas en medio de una enorme controversia, ya que muchos lectores y críticos opinan que no es ciencia ficción (y no lo es), «What I Didn't See» narra una expedición a la jungla africana realizada en 1928. Su organizador, Archer, desea proteger a los gorilas aplicando la peregrina estrategia de avergonzar a sus sanguinarios cazadores humanos. Dando por supuesto que ningún hombre querrá cazar lo que una mujer puede matar fácilmente, Archer planea que la narradora (cuyo nombre no nos es revelado) y la joven Beverley, den muerte a una de las pobres bestias. Sin embargo, poco después de que se acerque a los gorilas, el rastro de Beverley se pierde, sin que nunca sepamos por qué ni qué le ha ocurrido. El marido de la narradora, el anodino Eddie, más tarde confiesa que causó una masacre entre los gorilas para desviar la atención de los porteadores africanos, sospechosos de haber causado la desaparición de la joven. Inexplicablemente, la narradora se convence de que Beverley ha elegido vivir con los gorilas como «Esas mujeres que escogieron esa opción libremente—las Goodalls y las Galdikas y las Fosseys» (354), todas ellas conocidas estudiosas de esta especie animal para quienes Beverley sería, así pues, una original pionera.

Intentando iluminar este desatinado relato, Timmi Duchamp, argumenta que:

treinta años de ciencia ficción feminista han creado un contexto en el que las feministas pueden escribir con sutileza y en constante conversación con los textos canónicos feministas dentro del género, al asumir que sus lectoras los conocen bien. Esta diferencia, necesaria para la constante expansión de la conciencia y el pensamiento feministas, quiere decir también que los lectores que no hayan nadado en las mismas aguas a menudo no logran entender los textos de la ciencia ficción feminista y por ello los malinterpretan. (2006: 357)

Es evidente que todos los textos salen beneficiados si la lectora conoce además los intertextos a los que aluden pero, además de sentirme insultada como ignorante por las excluyentes palabras de Duchamp, mi primera reacción al leer este pasaje fue preguntarme cómo puede beneficiar al feminismo la creación de unas ficciones codificadas solo para lectoras entendidas. La base de los textos que aluden a otros es que deben ser, sino accesibles del todo, sí al menos interesantes para la lectora que no posea sus claves, y simplemente más ricos para la que sí que las posea. No progresamos en absoluto con ficciones crípticas y herméticas en ningún campo y menos el del feminismo, ya que necesita tanta didáctica como sea posible. En cambio, Duchamp hace gala incluso de un cierto elitismo implícito en la referencia a las lectoras que sí captan el cuento de Fowler, sin pararse a considerar cómo puede reclutar nuevas lectoras, y aún menos lectores.

⁷ Fowler es hoy conocida por una muy interesante novela no estrictamente de ciencia ficción pero sí sobre ciencia: *We Are All Completely Besides Ourselves/Fuera de quicio* (2014).

Dado que al parecer no logré comprender el texto de Fowler porque aún no había leído su principal intertexto, el famoso relato de James Tiptree Jr. «The Women Men Don't See» (1973),⁸ me lancé a su lectura. Resultó ser una historia descorazonadora sobre una madre y una hija estadounidenses que viajan a Yucatán para ser recogidas por unos extraterrestres con los que han contactado misteriosamente. Narrado por un hombre que no comprende qué está sucediendo, el relato nos cuenta entre líneas el desespero de estas mujeres por huir de los hombres en la Tierra, una vez han llegado a la conclusión de que nada cambiará el patriarcado. Si comprendo correctamente a Duchamp, como feminista *debo* admirar tanto el relato de Tiptree como su descendiente, el de Fowler, por centrarse en mujeres que escogen libremente, según parece, escapar de los hombres patriarcales para echarse en brazos de extraterrestres y de gorilas, respectivamente. Me disculpo por mi aspereza pero esta solución me parece simplemente ridícula, sobre todo porque bien podría ser que estas mujeres sean aún más infelices en sus nuevas circunstancias. En cambio, expresando una autoconfianza infundada, Duchamp declara con entusiasmo que «What I Didn't See» «ofrece una poderosa expresión del estado de la ciencia ficción feminista en la primera década del s. XXI. Como si dijéramos: y así la lucha continúa» (2006: 374). Hay pocas dudas de que la lucha por la utopía feminista y antipatriarcal debe seguir pero debe hacerlo con patrones propios de este siglo y no del feminismo del s. XX, del que el relato Fowler sería más bien muestra agónica que una llamada a la acción estimulante. Lo mismo podría decirse del conjunto de la antología de Larbalestier, que incide en claro exceso en un patrón a menudo también cultivado en los Estudios de Género: la fijación con la mujer como víctima patriarcal re-activa en lugar de persona pro-activa.

La misoginia persistente: el caso de Thomas M. Disch

El problema generado por la resistencia a la crítica feminista que estoy aquí detallando es que corremos el riesgo de olvidar que el enemigo patriarcal sigue al acecho, a menudo presentándose como amigo pro-feminista. Debido a la creciente autocensura impuesta por la corrección política a partir de los años 90 del siglo pasado, y al auge de las redes sociales ya en el XXI, las críticas abiertamente misóginas escritas por autores masculinos son cada vez más escasas. Es por este motivo que quisiera fijarme en un texto escrito en un tono cándidamente machista, en absoluto modificado por los dos factores antes señalados. Se trata del capítulo «Can Girls Play Too? Feminizing Science Fiction» del controvertido volumen de Thomas M. Disch⁹ *The Dreams Our Stuff Is Made*

⁸ James Tiptree jr. era el pseudónimo de Alice Sheldon, autora que escribió bajo esta identidad masculina entre 1967 y 1987, año de su muerte, incluyendo el cuento comentado. Robert Silverberg encomió el trabajo de Tiptree como gran ejemplo de CF masculina sin saber que se trataba de una mujer. El premio James Tiptree Jr. honró entre desde 1991 y 2019 la cf más progresista en términos de género; fue co-fundado por Karen Joy Fowler y la también autora Pat Murphy. Hoy el premio se llama *Otherwise*, al haber considerado su junta organizadora que no era adecuado que llevara un nombre de persona, y menos el de una mujer que escribía oculta tras un pseudónimo masculino.

⁹ Disch falleció en 2008. Era autor de una larga lista de obras, entre las que destaca la novela *Camp Concentration/Campo de concentración* (1967), parte del movimiento *New Wave*. Quizás es irrelevante pero el hecho de que Disch fuera gay indica que no toda la misoginia tiene raíces heteronormativas.

of: *How Science Fiction Conquered the World* (2000), ganador del premio Hugo al mejor libro de no-ficción (o ensayo no académico).

En una primera lectura acepté sin más la aseveración de Disch en el sentido de que si la «Ciencia ficción de la era *pulp* era (1929-1956) básicamente un enclave masculino» esto se debía a que «era tan vulgar, tan solo un poco superior a los comics, que pocas mujeres se habrían sentido llamadas a luchar por tener habitaciones propias en una residencia tan chabacana» (2000: 115). La alusión a Virginia Woolf, quien reclamó un espacio propio en casa para que la autora pudiera centrarse en escribir, parecía señalar con claridad que Disch considera a las mujeres, en suma, demasiado refinadas como para interesarse en cosas de chicos. El feminismo, por lo tanto, había transmitido una imagen errónea: lejos de ser discriminadas, sencillamente las mujeres no le cogieron el gusto a la ciencia ficción; del mismo modo, los hombres no piden con ansias ser admitidos en el territorio femenino de la novela romántica. Una segunda lectura, sin embargo, reveló que se me habían escapado unos cuantos insultos flagrantes en el texto de Disch.

Para empezar, Disch observa que «Las primeras mujeres que se colaron en la fiesta—en especial C.L. Moore y Judith Merrill—a menudo lo hicieron (al igual que la Sra. Browning y Sylvia Plath) como cónyuges» (115). Moore y Merrill, en efecto, compartían su pasión por la ciencia ficción con sus parejas pero su reducción a meras comparsas, en vista de su importantísima carrera como autoras ambas y como editora Merrill,¹⁰ junto a las colosales poetas Elizabeth Barrett-Browning y Sylvia Plath, es sencillamente un ninguneo malintencionado. Disch ignora a propósito los hallazgos de la crítica feminista, que ha puesto al descubierto una mucho mayor presencia de las mujeres en el entorno *pulp* pionero, a menudo disimulada por su uso de iniciales¹¹ o de pseudónimos. A diferencia de Disch, los lectores masculinos no parecen haber tenido problemas para aceptar la ficción escrita por mujeres, ni siquiera una vez descubierta su identidad real.

Como ejemplos bien conocidos de ciencia ficción masculina de corte misógino obviamente ofensivo, Disch se fija en dos relatos, ambos destacados como ejemplos de la mejor ciencia ficción publicada antes de 1965 por la Science Fiction Writers of America: «Helen O'Loy» (1938) de Lester del Rey y «Cold Equations» (1954) de Tom Godwin. En el cuento de Del Rey Dave, un joven ingeniero, y su amigo Phil, un estudiante de medicina, fabrican una bella robot doméstica.¹² Dave acaba contrayendo matrimonio con ella, mientras Phil la ama en secreto, sin que Helen, literalmente su propiedad, tenga nada que decir al respecto. En «Cold Equations» un piloto que cumple la misión de llevar medicamentos imprescindibles para salvar una colonia en un planeta distante descubre un polizón a bordo, una joven que desea ardientemente ver de nuevo a su hermano (uno de los colonos). El piloto, preocupado porque el exceso de peso pone en riesgo la misión,

¹⁰ El marido de Moore era Henry Kuttner, autor con el que ella colaboró a menudo. Merrill colaboró en tres novelas con C.M. Kornbluth, que no era su esposo, pero es conocida sobre todo por su incansable labor como editora. Estuvo casada con el autor Frederick Pohl.

¹¹ Las cosas no han cambiado mucho: si Catherine Lucille Moore era conocida como C.L. Moore, Joanne Rowling tuvo que aceptar firmar como J.K. Rowling hace solo 25 años.

¹² Ira Levin imaginó en *The Stepford Wives/Las mujeres perfectas* (1972) toda una comunidad suburbana en la que las esposas eran robots; su intención era satírica, pro-feminista. Teresa López-Pellisa ha escrito abundantes trabajos sobre la figura de la ginoide o mujer mecánica, hoy incluso semi-orgánica u orgánica si se trata de ciborgs o clonaciones.

apabulla a la joven para que se suicide. Disch reconoce que «No es necesario ser feminista para sentir que relatos como «Helen O'Loy» y «Cold Equations» podrían ser ofensivos para las lectoras» pero de nuevo repite el argumento de que «En todo caso, ese no fue el origen de la polémica porque las mujeres, en general, se sentían tan poco interesadas en leer *cf pulp* como revistas de aventuras o historias de detectives *hard-boiled* dirigidas a los hombres» (116). Es su modo de decir que la misoginia puede campar a sus anchas en géneros que (supuestamente) no consumen las lectoras porque ellas no se enteran. Este sistema de *apartheid* literario quizás está en parte correctamente descrito si bien la diferencia crucial es que en el género femenino por excelencia, la novela romántica, se tiende a idealizar a los hombres, hasta extremos tan absurdos como los casos de la saga vampírica de Stephanie Meyer *Twilight/Crepúsculo* o la trilogía de E.L. James *50 Shades of Gray/50 sombras de Gray* con su sádico protagonista. En cambio, en los (supuestos) géneros masculinos, siguiendo el artero razonamiento de Disch, la misoginia es la norma y esta solo varía cuando las mujeres invaden el territorio, forzando a los hombres a eliminarla o al menos disimularla. Esto es lo que sucedió en el campo de la ciencia ficción anglo-americana a partir de los años 60.

Disch evalúa a continuación precisamente la nueva ciencia ficción feminista escrita a partir de esa década y que él bautiza como el 'País de las Mujeres'. «El feminismo», nos cuenta, «ya había avanzado lo suficiente en los 70 como para que incluso los carcas vieran la justicia de la ensoñación en torno a la igualdad de oportunidades» expresada en la ficción femenina (122). El problema es que Disch, al parecer, solo entiende esa 'ensoñación' o fabulación como una técnica que se limita a cambiar el género de los personajes, sin cambiar las tramas y por ello concluye, imperturbable, que «si los chicos pueden tener sus Beowulf y Roland y sus Capitán Videos, ¿por qué no pueden las chicas disfrutar de sus propias figuras guerreras?—sobre todo si eso significa doblar el tamaño del público lector» (122). Se sugiere de este modo, en un tono nada inocente, y olvidando convenientemente la hostilidad contra la que lucharon las autoras, que la entrada del feminismo en la ciencia ficción fue básicamente un astuto ardid comercial. Disch también, insisto, minimiza las innovadoras aportaciones feministas al sugerir que, al fin y al cabo, las autoras se habían limitado a adaptar las fantasías heroicas masculinas colocando personajes femeninos en las nuevas versiones. Llanamente: esto no es cierto.

Como muestra, Disch se detiene a analizar la obra de tres grandes autoras que, claramente, le impacientan: Anne McCaffrey, Vonda McIntyre y Ursula K. Le Guin. Sin reparo alguno, Disch describe las novelas fantásticas de McCaffreys como «prosaicas novelas sobre chicas a caballo» (123) pero con dragones. Este podría ser un juicio correcto, pero Disch nunca se burla de igual manera de los géneros masculinos, ya sin mencionar que muchos autores masculinos se han inspirado en los dragones de McCaffrey: George R.R. Martin, sin ir más lejos. En relación a McIntyre, Disch se queja de que su «*Weltanschauung* divide a todo el mundo en un 'Ellos' (el patriarcado) insensible, impasible, cerril y un 'Nosotras' (¿adivina quién?) amorosas, en la onda, holísticas y victimizadas. El sufrimiento, cuando se reconoce abiertamente, se lleva como emblema de orgullo» (123). Esta división, como estoy argumentando, no es deseable ya que al poner en el mismo saco a todos los hombres se aleja a los potenciales aliados antipatriarcales de las mujeres feministas y tan solo se confirma la misoginia de los más recalcitrantes, como sucede en el caso de Disch. Él, como era de esperar, evita comentar otras novelas de McIntyre de corte mucho más igualitario, tales como la cautivadora *Dreamsnake/Serpiente del sueño* (1978).

Disch se muestra incluso menos tolerante con la autora más exitosa de ciencia ficción hasta la fecha: la insigne Ursula K. Le Guin, ganadora de cinco premios Hugo y cuatro premios Nebula. La llama «la escritora de cf más respetable del momento» (125), según parece incluyendo a los autores masculinos en la categoría, tan solo para a continuación despreciarla:

El respeto tiene su precio. Uno no lee a Le Guin para divertirse, ni para entusiasmarse, ni por encontrar ideas sorprendentes, ni siquiera por lo que se ha identificado como la razón de ser de la cf: la emoción de maravillarse (...). Ella es una educadora, su objetivo es instruir y edificar, y el foco de su instrucción, a lo largo de una carrera que ocupa ya tres décadas, se ha limitado a un solo tema: el feminismo. (125)

No es cierto que el feminismo es lo único que interesa a Le Guin, como cualquiera de sus lectores sabe ver; en todo caso, es un tema lo bastante amplio y profundo como para ocupar toda una carrera literaria y es, además, absurdo repudiar a un autor por querer educar a su público—el mismo Charles Dickens es un claro ejemplo de esta vocación didáctica. Por supuesto, Disch supone que nadie se emociona leyendo a Le Guin simplemente porque él no se emociona, de nuevo ignorando según le conviene que no toda la cf masculina ofrece tramas trepidantes. A Disch Le Guin le parece aburrida, una manipuladora que se esmera por establecer un «matriarcado benévolo, holístico, chamanístico» (125), y aunque esto se aleje de la verdad lo cierto es que no parece una mala alternativa al maligno patriarcado actual.

Disch se las apaña para vincular esta supuesta inclinación matriarcal de Le Guin con el feminismo académico, argumentando que a medida que su obra «ha pasado por una gradual osificación debida a la corrección política, su reputación entre las feministas académicas ha aumentado en proporción inversa» (125); es decir, la autora solo ha sido encumbrada en el entorno crítico universitario una vez ha aceptado el filtro censor de lo políticamente correcto. Disch aprovecha para ridiculizar la prosa académica de Marlene Barr, de quien dice que al comentar la ficción de Le Guin produce «una maravilla de farfullado (*duckspeak*) Orwelliano» (128). La gran mayoría de teóricos literarios masculinos post-Jacques Derrida son culpables del mismo crimen pero, por supuesto, se libran de la acusación al no ser feministas, ni mujeres.

Hacia el final del capítulo Disch revela qué es lo que tanto le molesta de Le Guin a nivel personal: su tarea como co-editora, junto al antes mencionado Brian Attebery, de *The Norton Book of Science Fiction: North American Science Fiction, 1960-1990* (1993), una antología clave.¹³ Disch se queja amargamente de que «las exigencias feministas para que se tenga en cuenta a las mujeres en igualdad» (128) son las que le han otorgado a Le Guin una posición de poder como editora de este importante volumen. Según subraya, «Le Guin excluye a la mayoría de autores con los que tiene profundas diferencias ideológicas» (129); la critica además por haber excluido, en una decisión ciertamente debatible, la ciencia ficción pre-feminista. Sin que sorprenda, Disch también se queja de que los principales autores masculinos están insuficientemente representados y de que, según subraya, la editora ha seleccionado cuentos demasiado

¹³ Las antologías Norton se usan mucho en las clases de Literatura universitarias a nivel internacional, de ahí su gran impacto. El volumen recibe una valoración de 3.9/5 entre los lectores de *GoodReads*.

breves y endebles, sobre todo en comparación con los de las autoras representadas. En ningún momento menciona Disch, por cierto, al co-editor masculino de Le Guin, Attebery.

Solo hay una autora feminista de ciencia ficción a quien Disch admira, Joanna Russ, ya que «Mientras la políticamente correcta Le Guin quisiera, en la práctica, desarmar a los hombres, Russ quiere empoderar a las mujeres» (132). Pensando en quien no entienda cómo se aumenta el poder de las mujeres sin que disminuya el de los hombres, entre quienes me encuentro, Disch comenta:

En términos generales, funciona mejor la estrategia de Russ, consistente en defender la hipótesis de que las mujeres pueden manejarse en 'un mundo de hombres', que la de Le Guin, a quien le gustaría remodelar la naturaleza humana usando un patrón maternal; esto es así no solo en el mundo real en el que las mujeres están siendo integradas en las fuerzas armadas, incluso en combate, sino también en la realidad virtual de la ciencia ficción, en la que las nuevas autoras más populares —C.J. Cherryh y Lois McMaster Bujold— han tomado buena nota de Russ, escribiendo óperas espaciales optimistas con fondo de *Realpolitik* (...). Su actitud se puede resumir en: ¿Feminismo? Vale, ya ganamos esa guerra. Ahora vayamos a por el siguiente conflicto. (132)

En primer lugar, y suponiendo que Cherryh y Bujold realmente escriban como postfeministas, algo muy dudoso ya que ambas son claramente feministas, esto no significa que el feminismo es un conflicto superado: de hecho, el verdadero conflicto no es el feminismo sino la desigualdad de género propia del patriarcado. En segundo lugar, Disch alaba a Russ con argumentos que ella misma habría rechazado, dado que Russ jamás habría aceptado la idea de Disch según la cual ya que las mujeres se pueden adaptar no hay razón para que los hombres cambien. En tercer lugar, al escoger como ejemplo de integración la entrada (aún muy limitada) de las mujeres en los estamentos militares se destapa la mentalidad patriarcal de Disch, él mismo prueba fehaciente de que el feminismo sigue siendo muy necesario en la lucha contra la misoginia.

Más adelante, Disch reconoce que las disputas en torno al género siguen bien activas, lo mismo que el separatismo literario. Los lectores cruzan a diario las fronteras entre el 'País de los Hombres' y el 'País de las Mujeres', según concluye: «Algunos simplemente ignoran a los alienígenas: nadie (excepto en clase de Literatura) te puede obligar a leer a Le Guin (ni a Heinlein).¹⁴ Otras—las feministas radicales y los machistas recalcitrantes—nunca entran en territorio enemigo sin un arma y un agudo sentido del honor» (136). La mayoría la forman esos lectores y lectoras «capaces de resolver las diferencias sin otra mediación que el humor y el diálogo chispeante» (136), situación ideal si las bromas son compartidas y no una imposición patriarcal más. Los autores y autoras «más admirados por estos lectores», Disch añade, «pueden imitarse uno a la otra tan bien en sus mejores ficciones que, sin un pronombre o una foto que ayuden, los lectores no pueden saber con seguridad si la prosa que leen la ha escrito un hombre o una mujer» (136). Suscribo la idea de que el radicalismo de género, sea andrófobo o misógino, es dañino, pero de ahí a pretender que el género del autor es indetectable en su prosa e irrelevante en su obra media un abismo. No se trata de que no se note si una

¹⁴ Robert Heinlein, autor de *Starship Troopers/Tropas del espacio* (1959) es la quintaesencia del autor masculino según Disch, aunque las cosas no son nunca tan sencillas, como puede verse por el papel de las mujeres en la novela citada, donde solo ellas pueden pilotar naves espaciales.

obra de ciencia ficción la ha escrito un hombre o una mujer sino que los autores y autoras produzcan textos libres de prejuicios (que no es lo mismo que políticamente correctos) y que los lectores y lectoras los reciban con idéntica actitud.

Una recomendación y conclusiones

Inicio estas conclusiones recomendando una novela, *Glasshouse/La casa de cristal* (2006) del conocido y singular autor británico Charles Stross.¹⁵ Esta novela, bien recibida entre quienes nos interesamos por la representación de lo posthumano en la ciencia ficción, transcurre en el siglo XXVII y narra cómo un hombre, Robin, y su nueva novia Kay aceptan formar parte de un extraño experimento que les ayudará a borrar los recuerdos de una etapa anterior de su vida en la que, se supone, fueron sanguinarios asesinos. El experimento reproduce el estilo de vida americano típico de los años 50 del s. XX, en el que las clases acomodadas huyeron de las grandes ciudades para refugiarse en urbanizaciones (o *suburbs*) y vivir recluidas, obedeciendo estrictos roles de género; de la crítica de ese estilo de vida, asfixiante para las amas de casa, surgió precisamente la Segunda Ola feminista con libros como el de Betty Friedan, *The Feminine Mystique/La mística de la feminidad* (1963).

Robin y Kay saben que como sus recuerdos van a ser borrados no se podrán encontrar en el cada vez más tétrico ambiente que los aprisiona (*glasshouse* es en jerga coloquial británica, una prisión). Robin es transformado en una mujer, Reeve, ama de casa y bibliotecaria a tiempo parcial, y obligada a aceptar como esposo a Sam, un oficinista deprimido por su nueva vida. La infelicidad de Reeve la lleva a rebelarse y a organizar un movimiento de resistencia al tiempo que, inesperadamente, se enamora de Sam. Reeve se da cuenta demasiado tarde de que es Sam es Kay, justo antes de que él muera en la revuelta, cuando Reeve ya está embarazada. Los ex-presos, transformados al fin en ciudadanos libres, reconstruyen su comunidad sobre líneas democráticas. En cuanto a Robin/Reeve, como 'ella' explica «Tras pasar por el parto, volví a ser Robin (...). El alumbramiento natural es una experiencia por la que todos los padres deberían pasar al menos una vez en la vida (...), si bien necesitaba ser Robin de nuevo» (334). Su hija, Andromeda, conocida como Andy, declara su intención de ser un chico de mayor, algo que no preocupa en absoluto a su madre/padre: «Lo importante es que viva en una sociedad en la que pueda ser lo que ella quiera» (333). En cuanto a la nueva Kay casada con Robin, nacida de una copia de última hora de su cuerpo masculino, «es mucho más feliz desde que dejó de ser Sam» (335). Toda una muestra de por qué la ciencia ficción es hoy en día el género más adecuado para examinar los pros y los contras de la utopía feminista y postpatriarcal. Y de cómo no solo las mujeres tienen algo que decir sobre el tema.¹⁶

La conclusión a la que quiero llegar es clara: como feminista deseo que la lucha antipatriarcal prosiga y que se pueda alcanzar la deseada utopía en la que no se discrimine a nadie por las condiciones que componen su identidad personal, sean el género u otras (como la raza). Sin embargo, como académica humanista, no estoy satisfecha con la línea separatista prevalente en el entorno anglo-americano en el que

¹⁵ Ver su larga lista de publicaciones en su blog: <http://www.antipope.org/charlie/blog-static/>

¹⁶ Repasando estos párrafos en 2022, me doy cuenta de que la novela de Stross es campo abonado para que la crítica pueda ver en ella actitudes transfobas, pero dejo de momento esta discusión de lado.

trabajo como especialista en Estudios Ingleses, ya que no está generando los instrumentos conceptuales que necesitamos, ni ayudando a las autoras a llegarle a un público masculino pro-feminista. Necesitamos construir una utopía académica, un territorio inclusivo, sin tensiones y basado en la colaboración, que llamaré la 'zona intergénero', en la que el objetivo primordial sea abolir el separatismo y el esencialismo, tanto andrófobos radicales como misóginos patriarcales. Mientras el género sea el factor principal que determina cómo vivimos, todos y todas necesitamos unos Estudios de Género críticos; necesitamos también, sin embargo, practicarlos de un modo muy distinto, basado en la alianza conjunta antipatriarcal. Los necesitamos más que nunca para explorar y fomentar alternativas al modo en que vivimos como individuos condicionados por nuestro género para vivirla, al fin, en plenitud como seres humanos.

Obras citadas

- Attebery, Brian. The Conquest of Gernsback: Leslie F. Stone and the Subversion of Science Fiction Tropes. Justine Larbalestier (ed.), *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006. 50-66.
- _____. *Decoding Gender in Science Fiction*. Londres: Routledge, 2002.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge, 1990.
- Disch, Thomas M. Can Girls Play Too? Feminizing Science Fiction. *The Dreams Our Stuff Is Made of: How Science Fiction Conquered the World*. Nueva York: Touchstone/Simon & Schuster, 2000. 115-137.
- Donawerth, Jane. Illicit Reproduction: Clare Winger Harris's 'The Fate of the Poseidonia'. Justine Larbalestier (ed.), *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006. 20-35.
- Duchamp, L. Timmel. Something Rich and Strange: Karen Joy Fowler's 'What I Didn't See'. Justine Larbalestier (ed.), *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006. 356-380.
- _____. That Only a Feminist: Reflections on Women, Feminism and Science Fiction, 1818-1960. L. Timmel Duchamp. 2002. <http://ltimmel.home.mindspring.com/genealogy.html>
- Fowler, Karen Joy. What I Didn't See (2002). Justine Larbalestier (ed.), *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006. 341-355.
- Freedman, Carl. Science Fiction and the Triumph of Feminism. *Science Fiction Studies* 27.2 (julio 2002): 81. http://www.depauw.edu/sfs/review_essays/freedman81.htm
- Harris, Clare Winger. The Fate of the Poseidonia (1927). Justine Larbalestier (ed.), *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006. 1-19.
- Hawkins, Cathy. The Universal Wife: Exploring 1970s Feminism with Lisa Tuttle's 'Wives'. Justine Larbalestier (ed.), *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006. 199-216.
- Jones, Alice Eleanor. Created He Them (1955). Justine Larbalestier (ed.), *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006. 67-75.

- Larbalestier, Justine. The Former Me. *JustineLarbalestier.com*. 27 agosto 2007. <http://justinelarbalestier.com/blog/2007/08/27/the-former-me/#more-763>
- _____. (ed.). 2006. *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Le Guin, Ursula K. & Brian Attebery (eds.). *The Norton Book of Science Fiction: North American Science Fiction, 1960-1990*. Nueva York: W.W. Norton, 1993.
- Melzer, Patricia. *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*. Austin, TX: University of Texas Press, 2006.
- Merrick, Helen. *The Secret Feminist Cabal: A Cultural History of Science Fiction Feminisms*. Seattle, WA: Aqueduct, 2009.
- Stone, Leslie F. The Conquest of Gola (1931). Justine Larbalestier (ed.), *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006. 36-49.
- Stross, Charles. *Glasshouse*. Nueva York: Ace Books, 2007 (2006).
- Tiptree jr., James. The Women the Men Don't See (1973). *Her Smoke Rose Up for Ever*. Londres: Gollancz, 2014. 115-144.
- Tuttle, Lisa. Wives (1979). Justina Larbalestier (ed.), *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006. 190-198.
- Yaszek, Lisa. From *Ladies' Home Journal* to *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*: 1950s SF, The Offbeat Romance Story, and the Case of Alice Eleanor Jones. Justina Larbalestier (ed.), *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2006. 76-96.

Grietas en el Nirvana feminista: una lectura bifurcada de *Glory Season* de David Brin

Descubrí *Glory Season/Tiempos de gloria* (1993) de David Brin buscando una novela sobre género y emigración para presentar una comunicación a un congreso sobre el tema (al que finalmente no asistí). Quizás en exceso acobardada, me pareció que una novela de fantasía que trata sobre la emigración interplanetaria podría ser mal recibida por los y las académicas reunidos para debatir algo tan complejo como la emigración real y su representación literaria. Dejé de lado la comunicación pero la novela de Brin, que no es una obra maestra pero sí un texto notablemente bien escrito, se resistió a abandonarme.

De hecho, me obligó a replantearme un número considerable de ideas fijas y a intentar responder unas cuantas preguntas incómodas. Para empezar, a pesar de la misoginia en el retrato de la sociedad matriarcal que es el centro de *Glory Season*, pude disfrutar de su lectura—y mucho. En segundo lugar, a medida que leía reseñas negativas escritas desde un punto de vista feminista, empecé a discrepar con sus autoras. Poco a poco dejé de saber de qué lado estaba, sintiéndome al mismo tiempo manipulada por el autor y por las críticas, y traicionando mi ideario feminista. Sin posibilidad de usar la etiqueta postfeminista (ya que vivimos claramente en un patriarcado y no en un post-patriarcado), encontré a faltar una nueva etiqueta, que nos defina a nosotras: las mujeres feministas que, lejos de ser andrófobas, queremos que los hombres participen en el diálogo de género y en la construcción de una alianza común antipatriarcal. Esa es la reflexión que deseo realizar con la excusa de la lectura de *Glory Season*.

Resistirse al feminismo (en la ciencia ficción): la ‘otra otra’

Dado que lo personal es para el feminismo, político, empiezo con una anécdota personal—un momento más bien epifánico que meramente anecdótico.

En septiembre de 1998 asistí a un congreso sobre Estudios Culturales (en la Universidad de Zaragoza). Una académica feminista ofreció un trabajo sumamente androfóbico, no recuerdo exactamente sobre qué, y mientras la escuchaba soltar veneno anti-masculino, empecé a preguntarme si vivía con un hombre, si había hombres en su familia y si aplicaba su discurso a sus compañeros de trabajo. Así que no puede evitar preguntarle en público cómo podía conciliar su feminismo radical con la convivencia diaria con hombres. No supo contestar. Como el lector puede imaginar, mi pregunta fue recibida con perplejidad femenina y risas masculinas, como si fuera una *boutade*, y no una preocupación fundamental. Desde esa fecha enmarco gran parte de mi trabajo de investigación en los Estudios de las Masculinidades, con la esperanza de construir puentes entre hombres y mujeres, de cualquier identidad de género y sexual. Sucede que soy una mujer heterosexual en una larga relación estable con un hombre, y con una vida en la que los hombres son esenciales como amigos, parte de la familia, colegas académicos y estudiantes. No quiero sentirme furiosa con ellos como aquella mujer pero sí que quiero, como ella, llevar adelante la utopía feminista hasta conseguir la total igualdad de derechos y oportunidades para todas las personas.

El feminismo es, sin duda alguna, uno de los más formidables proyectos utópicos de la historia humana, si no el más importante. Desde que Mary Wollstonecraft levantara su voz en 1792 con su *A Vindication of the Rights of Women/Vindicación de los derechos de la mujer*, se han sucedido las campañas y proyectos de las tres (o cuatro) oleadas feministas y se ha conseguido darle una mayor visibilidad tanto a las mujeres como a sus protestas públicas y privadas. El objetivo ha sido siempre la igualdad con los hombres, si bien nunca se ha resuelto la disputa sobre si esta igualdad debe descansar sobre la diferencia innata o sobre su rechazo. Personalmente, huyo de todo esencialismo y prefiero defender el derecho de las personas, más que de las mujeres, a ser tratadas sin discriminación alguna. No dudo en usar con orgullo la etiqueta 'feminista' en público, aunque no siempre es fácil, sobre todo al ver la gran cantidad de personas que erróneamente creen que una feminista es quien defiende la superioridad de la mujer sobre el hombre, del mismo modo que un machista es un supremacista masculino.

Con todo, y como les sucede a otras muchas feministas que callan sobre el tema, el fondo de mi mente guarda una cierta duda sobre la propia palabra 'feminista' y sobre la orientación que ha tomado el proyecto utópico asociado con ella. Leo, por ejemplo, las palabras de la autora Susana Sturgis, declarando que «el feminismo es la política consistente en situar a las mujeres al frente, en el centro de la historia» (citadas en Duchamp 2007), y sucede que simpatizo con ella al tiempo que me sublevo ante un proyecto que aspira a anteponer un tipo de persona a otros—en eso justamente consiste el odioso patriarcado. De modo incongruente, predico ante mis jóvenes estudiantes la necesidad perentoria de reivindicar la etiqueta 'feminista'—que no define a un movimiento radical separatista y andróbobo lleno de tipas feas, sino a la lucha por acabar con la discriminación femenina—y, sin embargo, en mis escritos académicos siembro dudas sobre el proyecto utópico subyacente a varias ramas del feminismo, más o menos radical.

Valoro muy altamente la celebración de la identidad femenina pero me cansa el separatismo del feminismo académico, y, sobre todo, la licencia que muchas académicas se toman para ser andróbobas (¿o misándricas?). Me preocupa muy especialmente la guetoización del feminismo, que me parece un fracaso pese a que a menudo se interpreta como gran éxito. Como el caso de David Brin indica, los autores de ciencia ficción ya no pueden ignorar el impacto del feminismo; y, por ello, como no me canso de argumentar, este género narrativo, que suele tratar del futuro, es el más progresista y pro-feminista de todos. Los académicos, sin embargo, sí suelen obviar los temas de género (sobre todo los hombres heterosexuales), y dudo mucho que se sientan inclinados a leer un volumen como, por ejemplo la obra colectiva editada por Marleen Barr *Future Females, The Next Generation*, ni aunque les encante la ciencia ficción.

Este libro empieza con la voz de su único contribuyente masculino y 'mujer honoraria', el conocido especialista James Gunn, acompañado de su discípula Kathleen Hellekson. Juntos declaran que:

La ciencia ficción feminista ha seguido el camino del feminismo, por supuesto: han desaparecido las utopías separatistas, los territorios separados del mundo del hombre y el mundo de la mujer. Hoy, hombres y mujeres juegan juntos; a medida que la ciencia ficción y el feminismo evolucionan, vemos que la ciencia ficción asume un nuevo papel: como Barr nos dice, este consiste en «dar sustento y abrazar al Otro», porque el Otro ya no es un extraño ni especialmente chocante. (2000: xi)

Sencillamente, esto no es cierto. Libros relativamente recientes en el campo de la ciencia ficción académica, tales como el volumen de Patricia Meltzer, *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought* (2006), o el de Helen Merrick, *The Secret Feminist Cabal: A Cultural History of Science Fiction Feminisms* (2009), siguen claras líneas separatistas: los han escrito académicas, tratan del trabajo de las escritoras y se dirigen mayormente a lectoras (en absoluto intentan incorporar a los hombres a su público, y menos al lector medio no académico). El volumen colectivo editado por Wendy Gay Pearson, Veronica Hollinger y Joan Gordon, *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction* (2008), es en este sentido mucho más prometedor, ya que sí pretende establecer un diálogo entre géneros. La pega es que, como se puede ver, deja de lado la heterosexualidad, quizás porque es la que más se resiste a esa diálogo.

La propia Barr caracterizaba la América pre/11-S, en la que escribía, como una feliz utopía feminista donde el Presidente Bill Clinton tenía por esposa a una brillante mujer, Hilary. Barr incluso celebraba que los Estados Unidos perdonaran la infidelidad conyugal del desleal Bill, ya que prefiere un Presidente que haga el amor a uno que haga la guerra. La autora cantaba además las alabanzas de esa supuesta «Cultura post-fálica, y no utopía separatista feminista, donde los hombres que aceptan que el tamaño no importa tienen su sitio (...). La cultura post-fálica anuncia un cambio de paradigma: el momento cuando la realidad cambió para reflejar la visión utópica de la ciencia ficción feminista» (2000: 81). Para mi horror y consternación, aunque sé que se refiere a la ciencia ficción, Barr llega a declarar que «Los hombres post-fálicos son benignos. Hacen que se pueda descartar la necesidad de establecer una utopía separatista feminista, y de erradicar a los hombres» (81). Sus palabras suenan absurdas e irresponsables hoy, después de que Hilary Clinton haya sido dos veces rechazada como posible primera Presidenta de Estados Unidos, primero en 2009 en favor de Barack Obama, un hombre negro,¹ y luego en 2016 del grotesco patriarca Donald Trump (pese a ganarle las elecciones en número de votos populares). Bill Clinton, recordémoslo, dio paso a la presidencia claramente patriarcal de George W. Bush (2001-09), cuyo mayor enemigo, el Islamismo radical, reina aún supremo como ideario de extrema derecha patriarcal al que se aferran los muchos hombres desposeídos por América. Nadie habla hoy, en todo caso, de utopía feminista separatista sino de miedo, mucho miedo, por el futuro de las mujeres; solo hay que pensar en la exitosa serie (2017-) inspirada por la novela de Margaret Atwood *The Handmaid's Tale/El cuento de la doncella* (1985).

Posteriormente, Barr ha dedicado gran parte de su energía académica al actual proyecto feminista de ampliar la ciencia ficción académica para incluir autoras no blancas. Este proyecto colectivo consiste en rescribir la «historia de la ciencia ficción dominada por corrientes masculinas» (Duchamp 2002), que es sexista y manipuladora, luchando contra el contexto actual, carente del entusiasta sentido de comunidad del que se benefició el feminismo de los años 70 y 80. En su ensayo sobre la autora británica de origen nigeriano Buchi Emecheta, Donna Haraway escribe que:

Es fácil encontrar discursos feministas, anti-racistas, y anti-coloniales que reproducen a los otros y a nosotras mismas como recurso para esas mismas narraciones cerradas, sin saber cómo construir afinidades, sabiendo en cambio cómo construir oposiciones. 'Nuestra' escritura, sin embargo, está llena de la

¹ Hijo de mujer blanca americana y de hombre negro de Kenia y, por lo tanto, tan blanco como negro. Las definiciones racistas persisten en medio de la supuesta apertura de miras.

esperanza de que aprenderemos a estructuras las afinidades en lugar de las identidades. (1991: 113)

Lo que me preocupa sobre el feminismo, precisamente, es que mientras la necesidad de construir 'afinidades' en lugar de 'oposiciones' entre mujeres de distintas clases, razas, etnias, orientaciones sexuales, edades, nacionalidades, niveles educativos... está plenamente reconocida, se ha progresado muy poco en relación al diálogo con los hombres (y no tanto como cabe suponer en la confluencia entre nosotras).

Dentro del campo de la ciencia ficción, Timmi L. Duchamp expresó una preocupación similar hace ya dos décadas. En su opinión, «tanto los críticos masculinos de cf, como las críticas femeninas, han ido creando—si bien por distintas razones—lo que podríamos llamar una ginohistoria de la cf» (2002). El problema es que esta ginohistoria se presenta o bien como un apéndice (o adjunto) a la historia convencional de la ciencia ficción masculina, o bien aislada en la crítica feminista. Como autora ella misma de este género, Duchamp se queja de que:

pese a que me puedo sentir marginada de las corrientes principales dominadas por los hombres, en última instancia soy consciente de que escribo dentro de un contexto de género narrativo, sin el cual mi trabajo tendría un sentido limitado y, seguramente, no sería leído o ni siquiera publicado. Y aunque la crítica académica pueda suponer que la cf feminista no mantiene una relación significativa con el género (dominado por los hombres) como totalidad, el hecho es que la cf feminista ha sido y sigue siendo dependiente, y está sujeta a las contingencias de este género. (2000)

Lógicamente, se podría dar también la situación inversa si algún día alcanzamos ese futuro utópico en el que la ciencia ficción escrita por hombres también será juzgada en relación a la totalidad del género y no solo en relación a sí misma. Parece que avanzamos en esa dirección.

Lo que más me preocupa como académica en relación al proyecto separatista feminista es no solo que distorsiona la historia de géneros narrativos concretos sino que también obstaculiza la posibilidad de construir puentes para llenar vacíos conceptuales en los Estudios de Género. En 2011 escribí un pequeño volumen, *Desafíos a la heterosexualidad obligatoria*, para el cual tuve que leer otros libros sobre el tema (en lengua inglesa), escritos por académicas feministas, lectura que me dejó agotada, irritada y desilusionada. Si el proverbial antropólogo marciano leyera mi bibliografía, llegaría a la conclusión inevitable de que no hay ni afecto ni amor entre hombres y mujeres, y que la conexión sexual está siempre dominada por políticas patriarcales de poder y sumisión, sea quien sea la pareja escogida. Esta situación no describe mi experiencia de convivir con los hombres de mi entorno (quizás en parte...). Por otra parte, conociendo bien la principal bibliografía en el campo de los Estudios de las Masculinidades (ver Martín 2007), no me queda duda sobre su frecuente velada misoginia, que en algunos casos apenas cubre una corrección política limitada. Observa Leo Braudy lo siguiente:

El argumento feminista de que en el pasado los hombres no escribían sobre mujeres reales sino sobre la idea masculina de la mujer es ciertamente persuasivo, hasta allí donde alcanza. Quedarse en este punto, no obstante, consagra una noción muy poco sólida del poder de un sexo sobre el otro, que deja de lado las diferencias

históricamente significativas entre las imágenes masculinas de la mujer como objeto pasivo de deseo—como público receptivo a la performatividad sexual masculina—pero también como juez exigente de la misma. (2005: 184)

Acepto el argumento de que las mujeres somos 'jueces exigentes' de toda la performatividad masculina, y no solo de la sexual, en especial las feministas. Lo que Braudy no dice, sin embargo, es que a) el poder de juzgar es mutuo y lo ejerce el hombre sobre la mujer de manera mucho más determinante, b) la misoginia no decrece, justamente porque el hombre responde a todo juicio negativo con hostilidad hacia quien lo emite, llegando a grados de violencia letales. No estoy diciendo que deberíamos rebajar nuestras exigencias y ser más amables con los patriarcas, quienes se caracterizan justamente por no escucharnos. Lo que subrayo es que como mujer que cree en el feminismo pero rechaza la androfobia, me siento atrapada entre la Escila del feminismo radical y la Caribdis de la corrección política masculina, que a menudo se asume solo a regañadientes y que es peor cuanto más declara su feminismo.

Dado que no soy una activista que pertenezca a una grupo o asociación feminista, se podría objetar que simplemente mi entrega al feminismo no es lo bastante sincera. Quizás, aunque considero que mi actividad académica es una forma honesta y entregada de activismo feminista (Martín 2014). No tengo duda alguna, en todo caso, de mi oposición frontal y sin paliativos al patriarcado, ni de mi deseo de apoyar la construcción de una sociedad alternativa, basada en la colaboración en lugar de la jerarquía. Esa es mi utopía: una organización social en la que las personas tengan la oportunidad de desarrollar sus posibilidades individuales y de vivir libremente sus identidades, contribuyendo a ayudar a los demás y sin opresión basada en la lucha por el poder. El problema, tal como otras personas han visto antes que yo, es que la palabra 'feminismo' connota no tanto el deseo de acabar con el patriarcado sino el de instaurar un matriarcado (se supone que benévolo). Esta es una opción que no puedo ni debo apoyar. Cuando alabé a un amigo que ha escrito un estupendo libro sobre mujeres llamándolo 'feminista', él me respondió que se considera 'humanista'.² El inconveniente, pienso, es que 'humanista' tiene otras connotaciones; quizás la palabra que necesitamos es o bien sencillamente 'antipatriarcal' o, aunque suena extraña, 'igualista'.

De momento, y mientras no aparece una etiqueta mejor, uso cada vez más el adjetivo 'antipatriarcal' para definir mi postura y mi utopía, aunque no me guste en exceso utilizar una palabra que se refiere a dismantelar algo en lugar de a construir una alternativa. 'Antipatriarcal' es, además, un concepto más ambiguo de lo que podría parecer. Para empezar, cito de nuevo a Marleen Barr, quien ya había usado este término a principios de los 90, de modo bastante distinto:

La fabulación antipatriarcal de los protagonistas masculinos funciona de un modo que es claramente, y radicalmente, discontinuo en relación a los patrones de conducta masculina que sanciona el patriarcado: los líderes masculinos cooperan en lugar de tratar de dominar al otro; los ejecutivos abrazan sus roles como si fueran padres; los capitanes de naves espaciales son paternales en lugar de combativos. En otras palabras, los hombres que detentan el poder patriarcal se enfrentan a la tradicional definición de hombría desviándose de la misma. No obstante, la fabulación antipatriarcal, que implica a hombres que cuestionan los sistemas de

² Se trata del volumen de Antonio Ballesteros, *Escrito por brujas: Lo sobrenatural en la vida y la literatura de grandes mujeres del siglo XIX* (2005).

poder masculinos estando posicionados dentro de ellos, no es feminista (...). Propongo como alternativa un modelo cooperativo de cambio en los que los ejemplos de cultura popular americana centrada en los hombres (las obras que llamo fabulación antipatriarcal) puedan suplementar los esfuerzos de la ciencia ficción feminista sin quedarse perdidos en el espacio. (1993: 111)

Mi aproximación al término es muy distinta: según lo veo, lo que Barr describe no es antipatriarcal sino intrapatriarcal. Si estoy de acuerdo con que 'feminista' no es lo mismo que 'antipatriarcal', pero en mi opinión son ramas de la misma alianza (o deberían serlo): una se ocupa específicamente de las mujeres, la otra acoge a los hombres que desean liberarse del patriarcado, en lugar de perpetuarlo. El problema no es tan solo que hoy en día estos dos frentes de batalla están separados, sino que muy pocos hombres son conscientes de la necesidad de guerrear contra el patriarcado. En mi utopía sí lo son.

Dejo de lado por el momento a los hombres antipatriarcales para centrarme en el problema de mi propio feminismo, problema que, según sumo, muchas otras feministas comparten. En este sentido el volumen de Joanne Hollows *Feminism, Femininity, and Popular Culture* (2000) ha resultado ser de gran ayuda, ya que ella explica con gran claridad las dificultades que afectan la comunicación entre el feminismo académico y los Estudios Culturales (que también practico). Según Hollows, «pese a que la idea de clase ha sido central en los Estudios Culturales en general, el modo en que las diferencias de clase y de género interseccionan se ha marginado dentro de los Estudios Culturales feministas» (2000: 34). Esta marginalidad ha dado como resultado una división entre identidades feministas 'positivas', implícitamente de clase media, y 'negativas', implícitamente de clase obrera (2000: 35) y asociadas al consumo de textos populares. Hollows nombra como problemas principales la cooptación y el reclutismo de la crítica feminista de estos textos populares, con las feministas atribuyéndose, sin más, cualquier cambio positivo a su intervención en lo popular desde arriba. Hollows se muestra muy crítica con el feminismo al afirmar que

Si el feminismo parte de un modelo en el que, por una parte, dice 'hablar' por las mujeres pero, por la otra, se basa en rechazar a esas mismas mujeres como inferiores a las feministas, se hace entonces necesario pensar con mucho cuidado en las relaciones de poder que sostienen la legitimidad feminista. (2000: 203)

Lo más llamativo de su libro es que, pese a analizar en profundidad la experiencia de ser 'la otra mujer' del discurso feminista, Hollows limita esta posición a quienes consumen textos 'femeninos', tales como la novela romántica. La autora ignora por completo, entre otros géneros, la ciencia ficción, omisión que dice mucho sobre el poco impacto que la crítica académica feminista en torno a este género tiene en los Estudios Culturales. Por otra parte, Hollows me revela indirectamente cuál puede ser la raíz de mis problemas: soy una feminista que ha consumido (y consume) cantidades ingentes de ficción popular escrita por *hombres*.

Mi madre, un ama de casa, es una lectora voraz de nivel literario medio-alto, sin interés alguno en las novelas románticas. De ella aprendí a leer un poco de todo. Mi padre, un oficial de imprenta ya retirado, solía consumir numerosos bolsilibros (novelas de quiosco) de géneros tales como el *western*, el *thriller* y la ciencia ficción, escritos por autores españoles que se hacían pasar por anglo-americanos usando pseudónimos. Solía devorar de niña estas novelitas, antes de convertirme en lectora más sofisticada; una vez superado el prejuicio, contagiado por la universidad, de que solo debería leer

alta literatura, volví a la ciencia ficción con pasión al tiempo que (re)descubría el terror gótico, ya como estudiante de Doctorado. En cambio, Justine Larbalestier, quien pasó su infancia en un planeta distinto al mío, nos cuenta que:

La cf que leí al tiempo que crecía estaba escrita casi exclusivamente por mujeres y tenía con frecuencia protagonistas femeninas fuertes. Había oído hablar de Isaac Asimov y de Robert Heinlein, pero nunca los leí. No tenía ni idea de que la ciencia ficción se consideraba en general un 'género de chicos'. (2002: xi)

Por mi parte, yo no tenía ni idea de que disfrutar de las ficciones populares escritas por hombres no está bien visto en círculos feministas, hasta que me di cuenta de que a las académicas feministas no les gustaba en exceso mi inclinación a escribir sobre ficción masculina (mi primer trabajo presentado en público fue un análisis de Clarice Starling como heroína positiva en la novela de Thomas Harris *The Silence of the Lambs/El silencio de los corderos*). Hoy muchas compañeras me siguen preguntando por qué escribo sobre hombres, y si no se ha escrito ya bastante sobre ellos (obviamente no desde un punto de vista antipatriarcal feminista). En suma: el feminismo académico de clase media que adquirí junto a mi educación universitaria no ha conseguido quitarme el hábito de disfrutar de las ficciones populares masculinas. Me doy cuenta de que, al preferir la ciencia ficción masculina muy por encima de la novela romántica femenina (que ni toco), soy la 'otra mujer' tanto del feminismo como de la feminidad. La 'otra otra'. Seguro que somos miles en esta compleja categoría.

Otra señal de esta doble otredad es que no leo ciencia ficción radical feminista, excepto por razones académicas, ya que me molesta su separatismo y su androfobia. Me refiero en especial a la cf feminista clásica de los 60 a los 80, con autoras como Joanna Russ. Comprendo perfectamente que desde que Charlotte Perkins Gilman publicara *Herland* (1915)—e incluso antes si tengo en cuenta *Mizora* (1880-81) de Mary E. Bradley Lane—haya sido muy tentador construir utopías femeninas de ficción como solución al problema del patriarcado. Mi objeción es que los matriarcados que Gilman y sus sucesoras feministas de los 60 y 70 (Russ, Sargent, etc.) crearon son incapaces de separar masculinidad de patriarcado. Por esta razón en bastantes de estas obras los hombres son eliminados, sin que el androcidio levante el recelo que un genocidio similar levantaría en una obra masculina. Nesvold y Lake conceden que:

Obviamente, hay un conjunto de obras agresivas anti-masculinas en la ficción especulativa de la escuela feminista que son tan difíciles de leer para los hombres como mucha de la cf de la 'Edad de Oro' lo es para las mujeres (...).

Sin embargo, del mismo modo que una mujer puede rechazar los mundos en los que los hombres aparecen retratados como universalmente malignos, un hombre también puede rechazar los mundos en los que las mujeres son principalmente objetos sexuales sin cerebro, o máquinas domésticas, o ambas cosas. Uno de los logros de la ciencia ficción feminista en relación a todos los lectores es que nos ha señalado estos prejuicios y nos ha formado para ser lectores más críticos. (2006)

Me asaltan varias dudas: la primera, de qué modo exacto ha cambiado la crítica feminista los hábitos de lectores y autores masculinos: no lo sabemos con exactitud. La segunda sí, con toda claridad y honestidad, la lectoras rechazan esos mundos llenos de hombres malvados. Me temo que no, ya que, como he comentado, muchas feministas confunden masculinidad con patriarcado, asumiendo que *todos* los hombres son problemáticos.

Dado que yo no lo veo así, la ciencia ficción andrófoba me horripila con la misma intensidad que la misógina, imágenes especulares ambas. En el mundo patriarcal real, las mujeres permanecen subordinadas y muchas viven en permanente zozobra, pero nadie ha sugerido un programa de genocidio sistemático. Sin embargo, mucha ciencia ficción utópica feminista sí ha soñado con un mundo sin hombres. Sería como si los judíos de los años 30 y 40 hubieran fantaseado con un mundo libre de todos los alemanes, en lugar de todos los Nazis, para acabar con su persecución.

Con todo—y se verá que la objeción es colosal—cualquier feminista que lea trabajos académicos sobre género escrito por hombres se sentirá decepcionada (sí, somos jueces implacables en perpetua actividad). En uno de los volúmenes más importantes hasta la fecha en torno al género escrito por un hombre, *Decoding Gender in Science Fiction* (2002), Brian Attebery apenas hace uso de la crítica académica feminista. El autor parece atenazado por la preocupación de que, en caso contrario, su libro pudiera leerse como un panfleto feminista y por ello dice moverse en el territorio neutro (según él) de los Estudios de Género, aunque estos son necesariamente pro-feministas.

Su capítulo 6 «Women Alone, Men Alone» (106-28) se basa en esta supuesta neutralidad y así pues, Attebery observa, por ejemplo que «Algunas de las ideas más misóginas de la cf pueden haber abierto el camino a algunos de los textos feministas más influyentes» (2000: 13). El autor parece sugerir con estas palabras que la misoginia tiene un lado positivo, al haber generado una reacción feminista. Es difícil imaginar a una feminista apoyando semejante afirmación (aunque las hay, como se verá). Por otra parte, Attebery se guarda mucho de criticar la ciencia ficción andrófoba feminista, subrayando en cambio que mientras las Herlanders de Gilman son mujeres muy uniformes, hay una mucho mayor variedad de roles femeninos en la obra maestra de Nichola Griffith *Ammonite/Amonita* (1993)—novela en la que si bien es cierto que se critica el ideal matriarcal, se parte del exterminio total de los hombres en el planeta donde suceden los hechos. Attebery, en cambio, señala, sin nombrar títulos, que «en las utopías separatistas tempranas, se había asumido que hombres y mujeres se diferenciarían en extremo en mutuo aislamiento, mientras que versiones más recientes los muestran convergiendo» (13). En cuanto a los autores masculinos, Attebery se limita a ensalzar a aquellos influidos por el feminismo, que parecen limitarse a tres—Geoff Ryman, John Varley, y Samuel R. Delany—de los cuales solo Varley es heterosexual.

Precisamente, en este texto de Attebery y en muchos otros estudios sobre la masculinidad, se aprecia que la heterosexualidad es el factor que complica la ciencia ficción utópica masculina (lo mismo sucede en la feminista pero en menor grado dada la lesbofobia moderada de las mujeres). Mostrando tal vez una secreta nostalgia, Attebery menciona que «antes de los años 70 las sociedades exclusivamente masculinas en la ficción no eran en absoluto distópicas, sino escenarios de convivialidad y cooperación» (2002: 115). Cuando autoras feministas tales como Joanna Russ o Suzy McKee Charnas empezaron a debatir las cuestiones de clase, género y sexualidad el «cómodo mundo masculino se volvió problemático» (115). La paulatina entrada de la corrección política en la ciencia ficción acabó creando un extraño vacío: «Si se traza un mapa de las utopías más recientes, por tema y autor, se aprecia que hay eutopías feministas escritas por mujeres, distopías feministas escritas por hombres, distopías masculinistas escritas por mujeres, y un gran hueco allí donde debería haber eutopías masculinistas escritas por hombres» (124). Attebery da cuatro razones para tal ausencia: en primer lugar, los

hombres patriarcales no requieren de eutopías porque ya disfrutan de poder y de las prerrogativas que lo acompañan; en segundo lugar, los hombres no tienen una formación feminista tan intensa como para cuestionar sus ideas sobre género; en tercer lugar, una eutopía masculinista debería tener en cuenta cuestiones domésticas y de reproducción (y al parecer los hombres se resisten); finalmente, «el formato contemporáneo para la eutopía masculina debería pensar en posibles vínculos sexuales entre hombres» (125), al igual que hace la eutopía feminista. De nuevo sin nombrar ningún texto, Attebery explica que «la homosexualidad masculina en la utopía, si es que se reconoce en absoluto, se representa en términos de dominación y humillación» (125). Personalmente, no recibiría con los brazos abiertos una eutopía gay³ que fantaseara con el genocidio pero queda claro que Attebery prefiere no mencionar lo obvio: no es la presión feminista sino la homofobia patriarcal la que dificulta la presentación en ficción de cualquier eutopía masculina heterosexual. Attebery tampoco ve otro hueco: no hay eutopías feministas escritas por hombres o, usando mi vocabulario, eutopías antipatriarcales igualitarias de autoría masculina.

Antes de pasar a considerar si *Glory Season* de David Brin es la excepción a esta regla, finalizaré esta sección citando el concepto de *intaglio* que Attebery propone. Según argumenta, los valores negativos y positivos que se atribuyen a la ficción utópica pueden leerse de modo inverso según la época, lo que él llama el efecto *intaglio*. Se trata de «una ilusión óptica por la cual el ojo traduce lo cóncavo como convexo. Si se pone un camafeo convencional al lado de un *intaglio*, y bajo la misma iluminación, las luces y las sombras aparecen invertidas de un modo inquietante» (116). A modo de ejemplo, podemos pensar en la novela militarista de Robert A. Heinlein *Spaceship Troopers/Tropas del espacio* (1959), en la que el autor—nada sospechoso de feminismo—explica que las mujeres han resultado ser mejores pilotos espaciales que los hombres. Por esta razón, a ellas no se las emplea como tropas de asalto, decisión autoral que, por el efecto *intaglio*, tiene dos posibles lecturas en relación a Heinlein (no a la sociedad que retrata): a) se trata de una decisión misógina ya que solo en el campo de batalla se demuestra la auténtica masculinidad; b) se trata de una decisión feminista, ya que demuestra que los hombres son mera carne de cañón. A continuación aplico el efecto *intaglio* no solo a la novela de Brin, sino también a mi postura bifurcada como lectora feminista de ciencia ficción masculina.

Una lectura bifurcada: cómo saborear y rechazar la propuesta de Brin

La notable novela *Glory Season* (1993, traducida al castellano en 1996 como *Tiempos de gloria*) de David Brin es un *bildungsroman*, o relato iniciático, centrado en el despertar a la consciencia individual de Maia, una joven que vive en una sociedad matriarcal.

³ Cuando escribí este trabajo, en 2013, no había leído aún la novela de Lois McMaster Bujold *Ethan of Athos/Ethan de Athos* (1986), en la que la autora describe una utopía masculinista homosexual con respeto pero también con el objetivo de acabar con su misoginia. Mucho más negativo es el retrato de la utopía gay presentado por A. Bertram Chandler en *Spartan Planet/Planeta espartano* (1969), cuya sociedad masculina homosexual, en principio bien llevada, acaba minada por la presencia femenina. Por cierto, mi breve intercambio de opiniones con Bujold en *GoodReads* acabó con la insultante intervención de un troll homófobo que le afeaba a la autora su uso del nombre del ultra-conservador monasterio de Athos, donde no pueden entrar las mujeres, para su planeta gay.

Desde que tuve conocimiento de la figura de Clarice Starling en la novela, ya mencionada, de Thomas Harris *The Silence of the Lambs/El silencio de los corderos* (1988, película 1991), he estado argumentando que la ficción popular escrita por hombres ofrece a menudo personajes femeninos heroicos cercanos al post-feminismo. Aunque me consta que la heroína fuerte imaginada por los hombres tiene numerosas detractoras feministas (y numerosos problemas de caracterización) me parece un modelo pro-activo positivo para las mujeres, sobre todo en relación al de la mujer victimizada que abunda en la ficción femenina y/o feminista. La Maia de Brin es otra de estas heroínas típicas de los años 90 y ha sido para mi un placer poder seguir como lectora sus muchas aventuras en el planeta Stratos, su hogar.

Lo que hace especialmente atractiva esta novela es que en su epílogo el propio Brin subraya su intención de ofrecerla como ejemplo de ciencia ficción feminista escrita por un hombre; también usa esta pieza para criticar a las feministas por su sexismo excesivo y por negar que un autor masculino pueda escribir con credibilidad sobre mujeres:

No creé la Colonia Stratos ni como utopía ni como distopía. (...) Mientras espero que mis descendientes vivan en un mundo mejor, pocas culturas lideradas por hombres en la Tierra han salido tan bien.

Dejando aparte este sentimiento, es peligroso estos días para un hombre escribir ni que sea tangencialmente sobre temas feministas. ¿Acaso ha atacado alguien el derecho de Margaret Atwood a extrapolar el machismo religioso en *The Handmaid's Tale*? Al parecer se les da a las autoras crédito a la hora de penetrar en las almas de los hombres—un crédito que apenas fluye en la otra dirección. Se trata de una suposición sexista y ofensiva, que no ayuda a la mutua comprensión. (1993: 768)

La rumorología indica que Brin escribió *Glory Season* a medida para ganar el premio James Tiptree Jr., que se concedía anualmente (1991-2019) a la ciencia ficción que promueve nuevas visiones de género. Aunque no he encontrado esta entrevista en concreto, asegura el entrevistador Ruud van de Kruisweg que Brin se quejó en el curso de esta de que se le arrebató el premio por razones políticas:

«Tal como digo en mi epílogo, es un tópico sobre el que se les niega a los hombres la misma sabiduría o comprensión que tienen las autoras. Afortunadamente, solo unos cuantos tontos han dicho esto de *Glory Season*... (aunque esos mismos tontos se aseguraron de que el libro no ganara el James Tiptree Jr. Award)» (1994, cursivas originales).

No es seguro, por lo tanto, que Brin se tomara a mal la victoria ese año en que ganó la ya mencionada *Ammonite* de Nichola Griffith. Ni parece que le importara perder el Hugo y el Nebula ante Kim Stanley Robinson, autor de una famosa trilogía sobre Marte—*Red Mars/Marte rojo* (1993), *Green Mars/Marte verde* (1994) y *Blue Mars/Marte azul* (1996)—que tiene abundantes méritos antipatriarcales.

Entrevistada también por de Kruisweg, Griffith concede que

la visión actual según la cual las sociedades patriarcales son por naturaleza violentas, y las matriarcales sustentadoras del individuo, es errónea y totalmente basada en una fantasía. Hay evidencia de que los matriarcados primitivos fueron increíblemente brutales y sangrientos (¿de dónde supones que las posteriores culturas patriarcales

sacaron la idea?). Brin tiene razón, en todo caso, cuando dice que no todos los matriarcados son necesariamente pastorales. (1994)

Este anti-pastoralismo sitúa a la novela de Brin sin duda alguna en el contexto de la distopía feminista de los años 90. Como comenta Jane Donawerth, mientras en los 70 las utopías feministas solían ser tecnofóbicas y depositar su confianza en el papel de los grupos familiares liderados por matriarcas, a finales de los 80 se empezó a criticar este modelo, mostrando las nuevas autoras una mayor preferencia por los roles de género basados en la igualdad de derechos. No obstante, añade Donawerth, «Pese a algunas mejoras, estas distopías proclaman que las condiciones para las mujeres siguen siendo insostenibles» (2000: 62).

Los dos ejemplos clásicos que Donawerth menciona, *The Shore of Women/La orilla de las mujeres* (1986) de Pamela Sargent y *The Gate to Women's Country/La puerta al país de las mujeres* (1988) de Sheri Tepper, cubren un territorio no muy distinto al de *Glory Season*, apoyando el establecimiento de algún tipo de diálogo entre los géneros y la limitación del uso de la tecnología. Para hacerse una idea exacta de contra qué tipo de novela protestaban tanto Brin como las distopías feministas, podemos considerar la trama del clásico utópico de Sally Miller Gearhart, *The Wanderground: Stories of the Hill Women/Deambular: historias de las mujeres de las colinas* (1978). Según el resumen en la página web de la autora, las telépatas de esta utopía rural «se reproducen mediante fusión ovular,⁴ aprenden a volar a una edad temprana, disfrutan de relaciones mágicas con plantas y animales, y luchan por vivir siguiendo los valores no competitivos y las sensibilidades que como ellas saben son característica única de su sexo». En cambio, «La Revuelta de la Madre garantiza que las erecciones sexuales masculinas, así como el funcionamiento de todos los ingenios mecánicos y electrónicos, hayan quedado confinados a las densamente pobladas áreas urbanas». En suma esencialismo y separatismo rampante, y optimismo ciego en relación al matriarcado.

En relación al análisis académico feminista las cosas cambian pero no cambian en los años 90 e inicios del s. XXI. El título del libro de Justine Larbalestier, *The Battle of the Sexes in Science Fiction* (2002), alude al artículo epónimo de Joanna Russ, publicado en 1980. Tras analizar nueve obras pre-feministas escritas por hombres que presentan un matriarcado distópico, Russ concluye que «La ignorancia masculina que tales ficciones demuestran es aterradora; los deseos masculinos allí expresados conducen a poco menos que la aniquilación del alma» (57). Larbalestier, menos intransigente, explica que «El proceso de imaginar un mundo en el que las mujeres son el sexo dominante inmediatamente revela muchos de los procesos que normalmente funcionan para subordinar a las mujeres; los hace *visibles*» (2002: 8, cursivas originales). Para mi

⁴ La novela de Brin se enmarca en un paradigma científico distinto sobre todo en relación al concepto de clonación. Mientras en los 70 la ficción feminista de la 'fusión ovular' solo era una fantasía, en 1993, cuando Brin publicó *Glory Season*, Michael Crichton ya había publicado *Jurassic Park/Parque Jurásico* (1990) y Steven Spielberg estrenaba su famosa adaptación (también de 1993). Para esa fecha también un grupo de científicos de la George Washington University «consiguieron generar de manera artificial la primera división embrionaria gemelar usando material humano» (Nerlich, Clarke & Dingwall 2001). La famosa oveja Dolly fue clonada en Escocia en 1996. Hoy (2022) se sospecha que la resurrección de especies extintas a partir de su ADN es una quimera imposible.

sorprende, Larbalestier le da la razón a Attebery al atribuir a la ciencia ficción misógina masculina la inspiración para una contra-reacción feminista positiva.

Larbalestier critica a continuación el hecho de que en la clásica historia de ciencia ficción centrada en la «batalla-de-los-sexos», el amor heterosexual hace que la heroína apoye al héroe anti-matriarcal, quien despierta así su auténtica subjetividad femenina (11). El sexo entre mujeres simplemente no sucede. El modelo de reproducción matriarcal tiende a inspirarse en el de los insectos, con la partenogénesis (la generación de una hembra a partir de otra hembra) apareciendo con frecuencia (43). En vista de estas palabras sentí un embarazoso sofoco al leer en el epílogo de Brin que:

Este libro empezó con la contemplación de unos lagartos. En concreto, diversas especies del suroeste americano que se reproducen usando partenogénesis—las madres dan a luz hijas clónicas. (...)

A partir de ahí, descubrí los áfidos, pequeños insectos con la suerte de tener dos modelos de reproducción. (1994: 765)

Reconozco, no hay otro remedio, que la novela de Brin da a veces un poco de vergüenza ajena por su misoginia (de la que el autor claramente no es consciente). Aún así, deseo defenderla como un buen intento de producir algo distinto, y como compendio de las dificultades que tienen los autores masculinos entre finales del siglo XX y principios del XXI tanto para satisfacer los requerimientos feministas como para escribir ciencia ficción postpatriarcal.

El resumen de la trama nos puede ayudar a comprender mejor esas dificultades. El hogar de Maia, el planeta Stratos, fue escogido 3.000 años antes por la profesora de Filosofía Lysos para fundar un matriarcado basado en la ingeniería genética; harta, Lysos abandonó el patriarcado de la Tierra junto a una alianza de mujeres separatistas para colonizar su nuevo hogar (Brin olvida que si no había hombres en este grupo pionero, puede haberlos en Stratos en generaciones posteriores). Sabiendo de otro proyecto similar, Herlandia, que fracasó debido a que los hombres creados por las ingenieras genéticas fueron sobreprotegidos y se mostraron incapaces de engendrar hijos e hijas fuertes—me limito a resumir la trama—Lysos decide, en sus propias palabras, que «Si vamos a incluir hombres en nuestro nuevo mundo, hagamos las cosas de modo que interfieran lo menos posible» (116). La matriarca opta, así pues, por combinar la partenogénesis—el 80% de la población son mujeres clonadas de sus madres—con la reproducción heterosexual. El grupo de población nacido de esta segunda opción, los ‘varlings’ entre los que se encuentra Maia y su gemela Leie, incluye hombres.

Lysos también reorganiza la sexualidad de modo que, con el inicio de las auroras estivales, los hombres entran en celo para así producir *varlings* de ambos sexos con mujeres que se muestran cooperadoras pero indiferentes. Otro fenómeno, en este caso invernal, la escarcha de la gloria (del cual toma el título la novela), despierta el deseo femenino a través del sentido del olfato, preparando así a las mujeres para engendrar a sus hijas clónicas; los hombres devuelven el favor proporcionando esperma. De nuevo Brin se contradice: si las hijas son clónicas, basta el material genético femenino—el autor, sin embargo, supone que el esperma es imprescindible para la nutrición de la placenta. Vergüenza ajena, como dije. Maia explica que el deseo sexual de tanto en tanto se sincroniza, si no nadie nacería. No obstante, ella opina que «Hombre y mujer son opuestos. Quizás lo más que podemos esperar es un compromiso» (401). A diferencia de lo que es habitual en la ficción sobre la batalla-de-los-sexos, las mujeres sí tienen

relaciones entre ellas, que van desde «una pasión similar a la del celo hasta las ansias más castas de estar junto a la elegida» (261). Una vez más, me sentí exasperada como feminista al leer que «La parte física de la vida doméstica, entre dos miembros de la especie femenina, se presentaba como algo amable y solícito, para nada como el sexo» (261, cursivas originales). El sexo gay entre hombres ni se menciona. Stratos, por cierto, sí que cuida de las necesidades heterosexuales ofreciendo a hombres y mujeres Casas de la Alegría ('Houses of Joy', para quienes sientan la llamada en invierno) y Casas de Alivio ('Houses of Ease', para sexo en cualquier otro momento).

Toda la población de Stratos es fruto de la ingeniería genética, es decir, todos sus habitantes son posthumanos. Su manipulación ha permitido eliminar la violencia patriarcal, que se supone congénita. La organización social consiste en clanes femeninos, cada uno con su especialización profesional y territorio propio en el interior continental; los hombres se dedican básicamente a la navegación en el enorme océano. En esta sociedad separatista ellos son ciudadanos de segunda clase, con derecho a voto aunque apenas lo ejercen. Aparte de la etapa de celo, los hombres conviven con las mujeres que trabajan en los barcos de su cofradía; una vez dejan de sentir deseo sexual al llegarles la vejez, pueden asociarse con alguno de los clanes femeninos y, por supuesto, durante su niñez están en las manos exclusivas de las mujeres. Las mujeres, en su mayoría clones, tienden a ser no obstante individuos con sus objetivos vitales propios; las *varlings* como Maia, que tienen que buscarse la vida al margen de los clanes, aspiran a fundar el suyo propio. La amistad y el compañerismo entre personas de distintos género no son habituales, pese a lo cual dos chicos, personajes secundarios, tienen un papel importante en las aventuras de Maia.

La civilización de Stratos usa una tecnología bastante limitada para la movilidad y las comunicaciones. Es, sin embargo, profundamente anti-científica hasta el punto de que ha olvidado los conocimientos relativos a los viajes espaciales y ha perdido, por lo tanto, el contacto con el Phylum Homínido que mantiene unidas a las antiguas civilizaciones de la Tierra dispersas en otros planetas. No sorprende, así pues, que la estabilidad de Stratos se resienta con la llega de Renna, un humanoide masculino y agente del Phylum Peripatético. A nivel interno el régimen patriarcal del planeta se enfrenta a dos herejías: la de las andrófobas Perkinitas, que pretenden convertir a los hombres en meros animales de granja utilizados para la reproducción (y de paso eliminar a los *varlings*); y las Radicales, que desean establecer un mejor equilibrio entre hombres y mujeres, pero en modo alguno la igualdad (quizás en un futuro).

Básicamente, Brin narra la historia de cómo Maia descubre dos conspiraciones secretas: las Perkinitas intentan interrumpir el ciclo sexual masculino con una droga ya que su interrupción les daría la excusa para un androcidio; por su parte, el aparentemente benévolo matriarcado del Gobierno oculta algo. Al parecer, Stratos se enfrentó mucho tiempo atrás a una seria amenaza alienígena por parte de un poderoso Enemigo, del que Brin da pocos detalles. Los Guardianes del planeta—hombres y mujeres—tuvieron que emplearse a fondo para derrotarlo, usando todo tipo de tecnología militarista. Los hombres, con el apoyo de muchas mujeres, se rebelaron contra el rechazo matriarcal de toda ciencia y tecnología (fundamentado en su lado militarista). Esta rebelión masculina, pronto etiquetada como patriarcal, fue sofocada e incluso borrada de los libros de Historia. Maia queda profundamente desilusionada al descubrir el fraude y jura convertirse en la primera mujer libre e, implícitamente, en la primera habitante de Stratos en abandonar el planeta y ser su primera mujer postmatriarcal.

Como se puede apreciar, la novela de Brin exhala por todos sus poros una cándida ansiedad masculina sobre el tema de la reproducción. Curiosamente, las mujeres de Stratos han optado por construir hombres que son peludos y que emanan un fuerte olor, pero que son también muy masculinos; la joven virgen Maia se siente al tiempo asqueada y excitada por todos estos cuerpos tan sexis que la rodean, sobre todo al darse cuenta de su función reproductiva. Brin consigue retratar a los hombres como una *especie* genuinamente distinta, con individuos limitados como personas pero necesarios como machos, de un modo androfóbico que recuerda los peores excesos misóginos. El equilibrio estático entre las mujeres dominantes y los hombres dependientes parece funcionar bien entre el colectivo masculino—al menos ningún hombre se muestra crítico o infeliz. Este papel recae sobre el forastero Renna. Usado como peón en el enfrentamiento entre las facciones de Stratos, este hombre acaba siendo secuestrado y muere accidentalmente tratando de huir del planeta.

Un punto a favor de Brin es que evita la trampa de la clásica historia de amor heterosexual. Como hombre, el atípico Renna tampoco es un personaje al uso. Maia entra en contacto con él cuando ambos son prisioneros de las Perkinitas y logran comunicarse usando código Morse a través de los gruesos muros que los separan; debido a su andrógino nombre, Maia asume que Renna es una mujer y se siente mortificada al comprobar que los sentimientoslésbicos que alberga son de hecho heterosexuales. Este descubrimiento pone punto y final a la atracción naciente entre ambos (nunca clara del todo por parte de Renna). Despreciado por los otros hombres como cobarde inútil, objeto del deseo competitivo entre las mujeres, encantador, atractivo en un estilo singular, y muy inocente políticamente hablando, Renna está predestinado al sacrificio.

Se podría decir que este Nuevo Hombre, en referencia al ideal pro-feminista de los 90, no tiene las condiciones para sobrevivir en el matriarcado implacable de Stratos, que ve en él una seria amenaza. Brin evita, como digo, el gastado cliché según el cual un hombre patriarcal rescata a la heroína del matriarcado para convencerla de asumir un orden pre-feminista por amor, pero Renna es quien despierta el sentido de la rebelión de Maia y quien transmite con su voz la propia ideología de género del autor. En palabras escritas por el propio Renna, «El tiempo y la observación revelarán las grietas en este Nirvana feminista, pero esto en sí mismo no es un juicio negativo. ¿Cuándo ha sido ninguna cultura humana perfecta? La perfección es otro modo de nombrar la muerte» (354). Renna es, en suma, y no Maia, el principal agente transmisor de las opiniones igualitarias y anti-pastorales de Brin y, como tal, una ambigua figura más anti-matriarcal que pro-feminista.

La novela de Brin es la que es y no puede ser re-escrita. No tengo así pues otro recurso que hablar de mis propias reacciones esquizoides ante ella. Para empezar, quisiera aclarar que no creo que los hombres deban escribir ni ficción ni trabajo académico feminista, usando feminista en el sentido radical de hacer una defensa de los valores de la identidad femenina.⁵ Opino, más bien, que un hombre solo puede/debe asumir una postura feminista si asume también (o sobre todo) una postura antipatriarcal. He leído *Glory Season*, por lo tanto, en busca del subtexto antipatriarcal, interrogando en cada momento los giros de la trama y preguntándome hasta qué punto mi propio

⁵ En esta etapa de mi trayectoria vital, ya no soy tan radical sobre este punto y doy la bienvenida a todo texto feminista escrito por un hombre en defensa de los derechos de las mujeres. Sigo pensando que los hombres deben hacer su propia lucha antipatriarcal.

condicionamiento patriarcal contamina mi lectura (Renna, queda claro, me parece un personaje más atractivo que Maia).

Brin dirige su novela a un lector al que se le pide que celebre el heroísmo individualista y que rechace todo tipo de ingeniería social, sea Huxleyana, Stalinista, o matriarcal. El autor confía en que simpatizaremos con la singular Maia más que con cualquiera de las facciones feministas enfrentadas en *Stratos*. Esta postura es sumamente problemática ya que el feminismo es una acción colectiva que se beneficia de logros individuales pero que no puede exaltar el individualismo. Una heroína, en suma, solo es realmente feminista si sus aventuras mejoran la vida del resto de las mujeres y no solo la suya propia, como sucede en *Glory Season*. Además, cuando Brin revela el secreto que guarda el matriarcado de *Stratos*, el autor atribuye primordialmente a los hombres los avances tecno-científicos (que presenta como positivos) y a las mujeres su represión en nombre del pastoralismo. Si el tema central de la novela fuera el enfrentamiento entre ciencia y pastoralismo, no habría razón alguna para presentar a la primera como construcción masculina, y al segundo como ideal femenino. La misoginia de Brin sale a la superficie, así pues, con la decisión de equiparar matriarcado feminista con retraso tecno-científico, ofreciendo como alternativa una nueva tecnocracia para la cual (casualmente...) los hombres parecen mejor preparados.

Incluso teniendo en cuenta que los hombres y mujeres de *Stratos* no son humanos sino posthumanos genéticamente modificados, siguiendo códigos estrictamente feministas, Brin imagina una sexualidad reduccionista, masculinista hasta el ridículo e incluso fea. Muy enfadada, la autora de ciencia ficción Gwyneth Jones se quejó de que «Bien, las mujeres somos estúpidas y masoquistas, soy la primera en estar de acuerdo. Pero, vamos, ¿lo primero que hacen las valientes separatistas es reinventar la violación y la prostitución? ¡Totalmente improbable!» (1999: 153). Jones incluso se pregunta si es que «alguien (Brin o sus editores) se imaginó que ganaría más dinero publicando ciencia ficción feminista si llevaba el nombre de un hombre sobre el título» (154). Pese a que estoy dispuesta a defender el realismo de las peleas internas entre sectas feministas, Brin abandona toda pretensión realista al construir sus mujeres como hombres de sexo femenino—sobre todo en las luchas entre mujeres piratas en las que los hombres se mantienen pasivos. Como Jones subraya,

Es fácil ridiculizar *Glory Season*. [No obstante] el ejercicio de estereotipado sexual que ofrece Brin no difiere apenas del que ofrece numerosa ciencia ficción supuestamente feminista, devotamente femenina, sobre nobles Mamás sustentadoras y Capullos inútiles que ni saben nada ni quieren aprender. (...) Sería divertido si Brin fuera consciente de lo que ha hecho (con toda honestidad, ese no parece ser el caso). (154)

‘Consciente’ es también una palabra clave para mi como lectora ya que, al fin y al cabo, he leído esta novela primero como lectora de a pie y luego como académica feminista: primero, por diversión; más tarde, con el lápiz en la mano, buscando las ‘grietas’ no tanto en el Nirvana feminista sino en las credenciales antipatriarcales de Brin. No me importa confesar con toda candidez que en mi lectura ‘inconsciente’ me enamoré de Renna, pasé un doloroso duelo por su pérdida, sentí la ira de Maia ante el engaño perpetrado por el matriarcado de *Stratos*, deseé acompañarla en su futura odisea como mujer esclarecida. En mi lectura ‘consciente’ sí pude ver la insensatez de la trama, la misoginia anti-matriarcal, la idealización extrema de Renna, el aislamiento de Maia entre

todas las mujeres (incluso de su gemela Leie). Al discurso de género de Brin, en suma, le falta solidez suficiente para satisfacer a las feministas utópicas antipatriarcales (como yo). Con todo, me alegro de que haya intentado dar un paso hacia nosotras porque mi mitad esquizoide, la lectora de ficción popular escrita por hombres, sí ha disfrutado de la fábula.

Otra propuesta: la civilización marciana según Kim Stanley Robinson

Ya que no puedo dar mi pleno apoyo feminista a *Glory Season*, ensalzaré en cambio a su rival en los premios Hugo y Nebula: la novela ya mencionada de Kim Stanley Robinson, *Green Mars/Marte verde*. La definiré como utopía antipatriarcal accidental ya que ni la novela ni la estupenda trilogía a la que pertenece fueron diseñadas pensando primordialmente en la identidad de género, sino en cómo reaccionaría la humanidad ante el reto de colonizar Marte. Dos emigrantes de primera generación, la científica rusa Maya y el psicólogo francés Michel, contemplan a los primeros nativos humanos de Marte mientras estos practican deporte. Sus cuerpos alargados (son muy altos por efecto de la baja gravedad marciana) son además andróginos, y, aunque las diferencias entre géneros son aún perceptibles, Maya se pregunta «si estos jóvenes realmente piensan sobre el género de modo distinto. Ya que han acabado con el patriarcado, debe haber necesariamente un nuevo equilibrio entre los sexos...» (1996: 612, elipsis original). Maya describe una situación en la cual los emigrantes a Marte que provienen de culturas aún patriarcales, pasan grandes dificultades para adaptarse al post-patriarcado marciano; incluso menciona asaltos contra las mujeres marcianas.

¿Por qué no hay patriarcado en Marte, se estará preguntando la lectora? Precisamente porque los pioneros que viajaron a Marte era un equipo mixto de científicos, hombres y mujeres trabajando en total igualdad. Juntos, aunque no sin tensiones, logran implantar en Marte una utopía que es al mismo tiempo pastoral y tecnocientífica (al estar basada en la transformación intensiva del planeta). Es posible que *Green Mars* no cumpla al 100% con rígidos criterios feministas pero, aunque suene narcisista, sí satisface mi criterio postpatriarcal (y feminista). La ensalzo pues como eutopía postpatriarcal, pro-feminista escrita por un hombre. Solo espero que otros lectores me muestren el camino que lleva a obras similares, incluso mejores. Y espero que no se imprescindible emigrar a Marte para construir la utopía postpatriarcal que tanto necesitamos aquí, en la Tierra.

Obras citadas

- Attebery, Brian. *Decoding Gender in Science Fiction*. Londres: Routledge, 2002.
- Ballesteros, Antonio. *Escrito por brujas: Lo sobrenatural en la vida y la literatura de grandes mujeres del siglo XIX*. Madrid: Oberón, 2005.
- Barr, Marleen S. (ed.). *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2000.
- _____. Post-phallic Culture: Reality Now Resembles Utopian Feminist Science Fiction. Marleen S. Barr (ed.), *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2000. 67-84.

- _____. Antipatriarchal Fabulation: or, The Green Pencils Are Coming, the Green Pencils Are Coming. Marleen Barr (ed.), *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1993. 108-39.
- Braudy, Leo. *From Chivalry to Terrorism: War and the Changing Nature of Masculinity*. Nueva York: Vintage Books, 2005.
- Brin, David. *Glory Season*. Nueva York: Bantham, 1994 (1993).
- _____. Afterword. *Glory Season*. Nueva York: Bantham, 1994 (1993). 765-772.
- Donawerth, Jane. The Feminist Dystopia of the 1990s: Record of Failure, Midwife or Hope. Marleen S. Barr (ed.), *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Lanham, Md.: Rowman & Littlefield, 2000. 49-66.
- Duchamp, Timmi L. That Only a Feminist: Reflections on Women, Feminism and Science Fiction, 1818-1960. L. Timmi Duchamp. Primavera 2002. <http://timmel.home.mindspring.com/genealogy.html>
- _____. A Brief Conversation with Susanna J. Sturgis. *Ambling Along the Aqueduct*. 25 junio 2007. <http://aqueductpress.blogspot.com/2007/06/brief-conversation-with-susanna-j.html>
- Gearhart, Sally Miller. *The Wanderground: Stories of the Hill Women*. The Sally Miller Gearhart Home Page. Sin fecha. <http://www.sallymillergearhart.net/textonly/wanderground.txt.html>
- Gunn, James & Kathleen Hellekson. Foreword. Marleen S. Barr (ed.), *Future Females, The Next Generation: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 2000. ix-xi.
- Haraway, Donna. Reading Buchi Emecheta. *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. Londres: Free Association, 1991. 109-124.
- Hollows, Joanne. *Feminism, Femininity, and Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Jones, Gwyneth. *Glory Season: David Brin's Feminist Utopia. Deconstructing the Starships: Science, Fiction, and Reality*. Liverpool: Liverpool University Press, 1999. 153-155.
- Larbalestier, Justine. *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2002.
- Martín Alegre, Sara. *Desafíos a la heterosexualidad obligatoria*. Barcelona: EDIUOC, 2011.
- _____. Teaching Gender Studies as Feminist Activism: Still Struggling for Recognition. Junio 2014. <https://ddd.uab.cat/record/126586>
- _____. Los estudios de la masculinidad: Una nueva mirada al hombre a partir del feminismo. Meri Torras (ed.), *Cuerpo e identidad: Estudios de género y sexualidad I*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007. 89-116. <http://cositextualitat.uab.cat/web/wp-content/uploads/2011/09/04.-Los-estudios-de-la-masculinidad.pdf>
- Melzer, Patricia. *Alien Constructions: Science Fiction and Feminist Thought*. Austin, TX: University of Texas Press, 2006.
- Merrick, Helen. *The Secret Feminist Cabal: A Cultural History of Science Fiction Feminisms*. Seattle, WA: Aqueduct Press, 2009.

- Nerlich, B., D. D. Clarke & R. Dingwall. Fiction, Fantasies, and Fears: The Literary Foundations of the Cloning Debate. *Journal of Literary Semantics* 30 (2001): 37-52. <http://www.metaphorik.de/aufsaeetze/nerlich-fictions.htm>
- Nevold, Ruth & Jay Lake. Who Needs Feminist Science Fiction? *The Internet Review of Science Fiction*. Junio 2006. <http://www.irosf.com/q/zine/article/10285>
- Pearson, Wendy Gay; Veronica Hollinger & Joan Gordon (eds.). *Queer Universes: Sexualities in Science Fiction*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008.
- Russ, Joanna. Amor Vincit Foeminam: The Battle of the Sexes in Science Fiction (1980). *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press, 1995, 41-59.
- van de Kruisweg, Ruud Interview from *Holland SF*. 1994. *NicolaGriffith.com*. <http://nicolagriffith.com/holland.html>

Dana Scully: la heroína limitada

Dana Scully, encarnada por Gillian Anderson, fue durante nueve temporadas (1993-2002) co-protagonista de una de las series de mayor impacto en la televisión mundial, *The X-Files/Expediente X*,¹ creada por Chris Carter para Fox TV. El éxito de la serie se debió principalmente a la singular presencia de lo fantástico en los casos investigados por Scully y su compañero en el FBI, el Agente Especial Fox Mulder (intepretado por David Duchovny), tanto en los episodios sueltos, o 'caso de la semana', como en la mitología de la serie, una densa trama que narra una alambicada conspiración para favorecer la inminente invasión extraterrestre de nuestro planeta.

El otro gran factor en que se apoyó el éxito de la serie fue sin duda la especial química entre Mulder y Scully. «Duchovny y Anderson», comentan Marin y Beals «no podían ser más distintos ni menos parecidos a sus personajes (...). Lo que los dos actores tienen en común es su inusual atractivo erótico. Ambos protagonizan numerosas fantasías pornográficas tanto en la red como fuera de ella» (1998: 73). Esta química atrajo a un numeroso público—especialmente femenino—pronto dividido entre quienes ansiaban ampliar el subtexto romántico en contra de los deseos de Chris Carter (los llamados *shippers* por favorecer una relación o *relationship*) y quienes preferían que lo profesional no se mezclara con lo sentimental (los llamados *noromos* por preferir que no hubiera ningún romance). La mayor baza en juego era la caracterización de Dana Scully, ya que las discrepancias entre ambas tendencias se centraban en si sus deseos de ser madre, rasgo central del personaje, debían materializarse o no y así transformar a la pareja del FBI en familia.

Sin ánimo de seguir en detalle la controversia entre unos y otros, lo que me propongo aquí es analizar cómo la dirección tomada por la serie y en especial por el personaje de Scully en las dos últimas temporadas destapa las limitaciones que dominan a toda heroína en un contexto permeado pero no dominado por el feminismo, y más aún si su creador es un hombre. Contando ya con la serie completa, cabe preguntarse si la mezcla de frustración y admiración generada por Scully responde a que su caracterización es muy realista o, por el contrario, muy incoherente y hasta qué punto esa misma caracterización responde a tensiones irresolubles entre Carter y los fans. Hay quien acusa a Carter de ser un misógino y quien le aplaude por haber creado a Scully; para unos ella es una indiscutible heroína postfeminista, para otros es un paso atrás dada su total adhesión a los postulados del mesiánico Mulder. La visión que defenderé aquí es que Scully brota justamente de la encrucijada entre el realismo y la incoherencia, siendo un personaje necesariamente contradictorio.

Como modelo de conducta femenina profesional Scully no puede ser sino positiva pero su dependencia emocional de los hombres que la rodean la hace negativa; por un lado se la idealiza, por el otro se la degrada. Mientras desde una perspectiva feminista se aplaude la lucha de Scully contra sus limitaciones profesionales dentro del FBI, desde la misma perspectiva su entrega a la causa de Mulder es exasperante. Esa total

¹ Se puede descargar gratuitamente mi libro *Expediente X: En honor a la verdad* (2006) de <https://ddd.uab.cat/record/118437>, posiblemente el primer estudio dedicado a una serie de televisión en España, modestia aparte.

subordinación a su compañero es pura fantasía surgida de los deseos del conjunto de guionistas masculinos que han escrito la serie (el 95%) pero no deja de reflejar el punto débil de las mujeres profesionales y feministas que hemos cruzado el umbral del siglo XXI: somos aún profundamente dependientes de la aprobación masculina y, por lo tanto, de la visión que los hombres tienen de nosotras.

Este escenario lleva en la serie a una conclusión devastadora para el personaje de Scully. Las constantes referencias a lo largo de las nueve temporadas a su capacidad reproductora—con frecuencia a su ausencia y/o descontrol—y la decisión de Carter de convertirla finalmente en madre complican enormemente tanto el discurso feminista como el simplemente femenino. Pese a mostrar a la heroína compatibilizando su carrera en el FBI con el embarazo y la maternidad prácticamente en ausencia total de Mulder (primero abducido, luego en la clandestinidad), Scully acaba su peripecia en la serie en brazos de su compañero tras haber abandonado el FBI y haber dado a su hijo en adopción. La imagen de la heroína consolando al héroe por el fracaso de su cruzada y dándole ánimos para el negro futuro que se avecina a pesar de su propio fracaso como profesional y como madre lo dice todo: esta es la historia de Mulder y Scully no es más que una sofisticada versión del reposo del guerrero para tiempos postfeministas (o no).

Orígenes: la batalla intrapatriarcal y la heroína

Según Carter la pareja Mulder-Scully representa «mi deseo de creer en algo y mi incapacidad de creer en algo. Mi escepticismo y mi fe» (en Bischoff 1994). Mulder, formado en el campo de la Psicología, está siempre dispuesto a creer en la explicación menos racional para los casos que investigan; Scully, físico y médico forense, solo cree en lo que la ciencia puede probar. Mulder y Scully combinan así nuestro deseo de ser testigos de lo increíble con nuestra dependencia de la ciencia para entender el mundo, si bien sus posturas opuestas jamás se nos presentan en igualdad de condiciones.

En cierto sentido, Scully es una actualización del personaje de la chica atractiva que acompaña al héroe en incontables relatos de aventuras, personaje que a partir de la Princesa Leia de *Star Wars* (1977) empieza a cobrar mayor protagonismo. Scully desciende también, como apunta Jan Delasara «de las mujeres científico protagonistas de las películas con monstruo de los años 50» (2000: 18) y sin duda de ejemplos algo más cercanos como la masculinizada Dra. Ruth de la película de Robert Wise *The Andromeda Strain/La amenaza de Andrómeda* (1971, según novela de Michael Crichton).²

Puede parecer positivo que sea Scully quien encarne el racionalismo científico cuando tantas veces se nos ha colgado a las mujeres la etiqueta de irracionales. Sin embargo, en esta dialéctica constante que es *X-Files* entre la credulidad y el escepticismo, la visión irracional de Mulder siempre se impone sobre la racional de Scully, quien raramente puede probar que su compañero está equivocado. Al ser Mulder abducido al final de la temporada 7, Scully incluso se ‘mulderiza’ asumiendo en las dos siguientes temporadas una metodología intuitiva poco habitual en ella, cosa que prueba una vez más que la irracionalidad de Mulder es la actitud dominante a lo largo de toda la serie. Mulder, por su parte, jamás asume los métodos de Scully, lo cual subraya de nuevo

² Aunque la Dra. Ruth no existe en la novela, sino que fue inventada para la película por el guionista Nelson Gidding.

que la feminización de lo racional y de la ciencia en la persona de Scully es más misógina de lo que Carter declara. Como nos recuerda Lisa Parks,

la posición de Scully como científica (...) es siempre precaria ya que *X-Files* usa a Mulder para poner a prueba los principios y métodos científicos, sugiriendo que siempre hay algo 'ahí fuera' que la racionalidad científica no puede resolver (...). El racionalismo científico se abre a la interrogación y la crítica, así pues, solo cuando se articula a través del cuerpo femenino. (1996: 124)

Y, cabe añadir, especialmente a través del cerebro de Scully, dotado de un profundo sentido común que se identifica solamente con lo femenino y que se presenta siempre como un complemento necesario pero irritante de la excitante irracionalidad masculina del héroe.

Aparte de en su propia dualidad interna, Chris Carter se inspiró para crear *The X-Files* en el recuerdo de una serie de la que disfrutó en su adolescencia, *The Night Stalker* (1974-75), centrada en un periodista investigador de casos paranormales, y en rumores sobre un agente del FBI real dedicado a investigar casos de satanismo. Tras ver *The Silence of the Lambs/El silencio de los corderos* (Jonathan Demme, 1991; según novela de Thomas Harris) y descubrir a la ficticia agente del FBI Clarice Starling interpretada por Jodie Foster, Carter se decantó finalmente por una pareja protagonista para su serie inspirándose en Starling para Scully. Como personaje y como investigador, Fox Mulder es, además, impensable sin el precedente sentado por el original Agente Especial Dale Cooper de *Twin Peaks* (1990-91, serie producida por Mark Frost y dirigida por David Lynch). En el FBI real los investigadores trabajan siempre en parejas y en cierto modo, podemos decir que Mulder y Scully forman la pareja intertextual que los solitarios Cooper y Starling podrían haber formado.

Clarice Starling es la heroína de dos obras de Thomas Harris: *The Silence of the Innocent* (1988), llevada al cine como *The Silence of the Lambs* (1991) con gran éxito de público y crítica—fue la primera película de terror en ganar los cinco Oscars principales—y *Hanibal* (1999), adaptada con mucho menos destreza por Ridley Scott (2000).³ Se da el caso excepcional de que la misma heroína ha sido interpretada por dos actrices distintas en la pantalla, Jodie Foster y Julianne Moore respectivamente, en momentos muy distintos de su carrera, primero como aprendiz de agente aún en la academia del FBI y más tarde como desencantada profesional con diez años de experiencia como investigadora a sus espaldas.

La novata Starling comparte con su sucesora Scully no solo su formación como agente del FBI y como forense sino también lo que Thomas Harris llama en referencia a su heroína una belleza invernal. Starling y Scully, ambas pelirrojas teñidas (Foster es castaña mientras que el pelo de Gillian Anderson es rubio), pálidas y menudas contrastan físicamente tanto con el estereotipo de la veraniega rubia de curvas voluptuosas como con los hombres que las rodean y ante quienes se hacen valer pese a la fragilidad que connota su aspecto. Gillian Anderson, hay que señalar, era una total desconocida con un físico atípico muy alejado de los patrones que Fox TV buscaba para *X-Files* por lo que Carter, convencido por la intensidad que desprendía la actriz de que ella *era* Scully, tuvo que resistir con mucha tozudez hasta que la cadena cedió y Anderson fue contratada.

³ La saga sobre Lecter tiene ahora otras ramificaciones. Consultar la entrada en *Wikipedia*, «Hannibal Lecter», https://en.wikipedia.org/wiki/Hannibal_Lecter

Jodie Foster, actriz de inusuales inquietudes intelectuales reflejadas en un rostro de expresión firme, ofrece así mismo una imagen atípica para el contexto del Hollywood actual, al igual que su algo más dulcificada sucesora Julianne Moore.

Como profesionales Starling y Scully son conscientes de la dificultad de ser mujeres en el FBI. Ambas son además valientes, metódicas y efectivas respecto a sus casos si bien Scully actúa en base a una formación científica mucho más sólida que la de Starling. Aunque Scully podría haberse beneficiado de la compañía de alguien como Starling (hasta la llegada de Monica Reyes en la temporada 8 no hay prácticamente ninguna otra mujer en el FBI de Carter, salvo las secretarias) irónicamente cuando Jodie Foster participó en *X-Files* lo hizo como mortal enemiga de Scully, prestando su voz a la chica sexi tatuada en el brazo de un hombre con el que Scully mantiene una breve relación («Never Again» E13T4). Celosa de Scully, la voz incita al hombre a asesinarla y al defenderse se puede decir que Scully acaba simbólicamente con su propia predecesora. O que Carter la acalla, prefiriendo la confrontación entre mujeres a la idea de que una Starling y una Scully pudieran formar lazos de amistad, actitud que se modifica un tanto con la tardía aparición de Reyes.

En todo caso, pese a sus estrechos vínculos con su hermana Melissa (asesinada al ser confundida con ella) y su madre, Scully no llega a mantener una auténtica amistad con Reyes, personaje ambiguo cuya admiración por Scully tiene innegables tintes lésbicos. De hecho, ese lesbianismo latente no es expresión del deseo de los guionistas por diversificar la sexualidad en la serie sino de sus fantasías eróticas respecto a Scully y de su nerviosismo e incapacidad a la hora de plasmar una amistad entre mujeres de fuerte carácter dentro de un contexto profesional. Es también por ese inquietud ante lo femenino independiente que Reyes acaba siendo 'normalizada' mediante el establecimiento de una relación heterosexual con su compañero John Doggett, relación tímida pero franca que, por otra parte, subraya por comparación lo absurdamente embrollada que es la relación entre Mulder y Scully.

Es interesante resaltar que, en cierto sentido, la historia de Starling y de Scully es idéntica dado que ambas inician una prometedora carrera que acaba fuera del FBI (al menos según Thomas Harris, no según Ridley Scott) en una situación de clandestinidad determinada por el impacto de su relación con los hombres con quienes trabajan e incluso los hombres a quienes persiguen. El FBI real solo abrió sus puertas a las agentes femeninas a partir de 1972, fecha de la muerte de su fundador J. Edgar Hoover. Machista y racista recalcitrante hasta la médula, Hoover creía que las mujeres solo podían ejercer tareas de apoyo en el FBI (Owens 2001), situación que ha ido cambiando progresivamente hasta la actualidad (2022), en que aproximadamente un 20% de los agentes especiales son mujeres si bien dentro de este grupo solo un 10% son mujeres no blancas, cifras que siguen estancadas desde 2002 (ver FBI 2002).⁴ Es por ello que la actitud del FBI hacia este tipo de personaje femenino es francamente positiva al

⁴ Para saber más sobre la situación de la mujer en el FBI y el techo de cristal contra el que choca, ver las memorias de Candice De Long (2001) y Rosemary Dew (2003). La mujer de más alto rango en el FBI hasta la fecha ha sido Amy Hess, directora ejecutiva adjunta de la Criminal, Cyber, Response and Services Branch hasta 2019, cuando dejó la agencia. Ninguna mujer ha dirigido el FBI o la CIA.

considerarlas reclamos publicitarios de primer orden.⁵ Lo irónico de los casos de Starling y Scully es que sus creadores empujan a ambas hacia la marginalidad profesional, desarrollando tramas que arruinan toda posibilidad de que su carrera se consolide. Mientras Harris enreda a Starling en una delirante relación con nada más y nada menos que Hannibal Lecter—convertido en caballero andante que venga atrocemente la incapacidad del jefe de Starling para ver su potencial—Carter hace pasar a su heroína por vicisitudes no menos horripilantes, desarrolladas al hilo de la improvisación propia de la televisión. Del punto de partida pro-feminista se pasa en ambos casos a un confuso discurso sobre la marginalización de la heroína, reducida en un caso al papel de amante forzosa de Lecter y al otro, como ya he señalado, al de fiel compañera de Mulder y madre de su hijo.

La justificación en ambos casos es la misma: el rechazo a las estructuras corruptas y patriarcales del FBI, rechazo encarnado en un héroe atípico. Del mismo modo que es el aberrante Lecter quien en la novela *Hannibal* asume la defensa de su amada en contra de la insostenible discriminación a la que es sometida por las altas instancias de esta institución, en *X-Files* no es Scully sino Mulder el que lleva el peso de la lucha antipatriarcal. Elizabeth Kubek muerde el anzuelo al afirmar que «en estilo y contenido, *X-Files*—como sus héroes—lucha, desde dentro, contra las convenciones patriarcales» (1996: 204), insistiendo en que la revelación de que el padre de Mulder está implicado en la espeluznante abducción de su hermana Samantha «expone un secreto clave del patriarcado: su represión de lo femenino y el coste que ese sacrificio demanda de todos los sujetos» (171); Kubek, no obstante, no se percata de que en todo momento la supuesta lucha antipatriarcal de Scully está controlada por Mulder.

Esa es la principal limitación de Scully como posible heroína feminista: ella no es un sujeto activo que articula su propia lucha contra el patriarcado sino el premio que le aguarda al héroe por haberse atrevido a abrir un frente de batalla desde el interior del patriarcado. Nos llamaríamos a engaño por otra parte si no viéramos que la cruzada de Mulder no busca la destrucción total del patriarcado corrupto que representan su padre y el Fumador cómplice de los extraterrestres sino su sustitución por una versión más amable: más metrosexual que feminizada (en absoluto feminista). Es por ello significativo que el héroe pierda en última instancia la batalla intrapatriarcal, dejando a la heroína sin siquiera la opción de hacer oír su propia voz y alcanzando un final según el cual la posibilidad de continuar la lucha es poco más que una vana esperanza. El patriarcado gana y el héroe pierde; atrapada entre ambos la heroína abandona toda ilusión de que su voluntad cuenta en esa lucha.

¿De quién es Scully?: Carter, Duchovny y los fans

Chris Carter escogió crear una pareja protagonista sin pararse a pensar hasta qué punto el factor romántico complicaría su relación. El productor quiso basar su relación en una profunda complicidad profesional y personal que excluyera el sexo, vinculando a sus dos agentes por sentimientos en cierto sentido mucho más serios que la simple pasión. En palabras suyas, previas a la temporada 7, «Está clarísimo que se aman—a su manera. Y es la mejor clase de amor. Es incondicional. No se basa en la atracción física, sino en

⁵ Jonathan Demme no tuvo por ello problema alguno para rodar las escenas de *The Silence of the Lambs* que muestran a Starling en localizaciones reales de la propia Academia del FBI en Quantico, Virginia.

una pasión compartida por la vida y su cruzada. Son héroes románticos en el sentido de la tradición literaria» (Meisler 1998: 154) Esta resistencia a erotizar a la pareja, así pues, «concentró nuestra atención en los matices no sexuales del amor entre Mulder y Scully. Ningún otro programa semanal había hecho lo mismo anteriormente—y menos en vista del erotismo rampante en televisión» (en Mason 2002).

Una serie de tan larga duración como *X-Files* no puede tener la coherencia de una novela o un largometraje y está sujeta además a las decisiones de sus actores principales, decisiones que afectaron especialmente la caracterización de Scully. Desde el momento en que Gillian Anderson quedó embarazada de su hija Piper al inicio de la temporada 2 la serie empezó a obsesionarse por los deseos de ser madre de Scully, deseos que se cumplen y se frustran al mismo tiempo. Por otra parte, a la presión de los fans *shippers* se unió en la temporada 7 la demanda interpuesta ante los tribunales por David Duchovny contra Fox TV, demanda que comprometió seriamente la continuidad de la serie.

Duchovny mantuvo siempre una relación distante con Fox Mulder al ver su paso por *X-Files* como una fase de importancia menor dentro de su carrera cinematográfica, carrera que no ha conseguido consolidar. La primera señal clara de su desacuerdo con Carter y de la importancia cobrada por Mulder es que el actor logró forzar el traslado del rodaje de Vancouver a Los Ángeles a partir de la temporada 6 (Meisler 1999). La segunda y más contundente fue la demanda contra 20th Century Fox. Como si de Mulder se tratara, Duchovny destapó toda una conspiración en su contra⁶ si bien finalmente excluyó a Carter de sus acusaciones. Gillian Anderson, más moderada respecto a sus aspiraciones como actriz⁷ y su insatisfacción con la serie, también expresó sus quejas pero sin llegar al mismo nivel que Duchovny a pesar de haber recibido siempre menor retribución que su compañero con la excusa de que Scully era menos importante como personaje que Mulder.⁸ Tal como sucede en los casos de adulterio, en que el traicionado suele culpar al tercero en discordia y no a su propia pareja, en lugar de generar una masiva respuesta negativa Duchovny consiguió ganar la demanda y desvincularse progresivamente de la serie sin ser rechazado por la audiencia. Fue su sucesor Robert Patrick en el papel del Agente John Doggett quien recibió la furia desatada de los fans, que no querían ver a otro en el lugar de su adorado Mulder.

⁶ Los detalles de la demanda son jugosos ya que presentan una imagen de la serie hasta entonces desconocida. En 1995 Duchovny firmó un contrato de renovación que le garantizaba un porcentaje de todos los beneficios generados por la serie equiparable al de Carter y justificado sobre el supuesto de que sin Mulder *X-Files* fracasaría. En agosto de 1999, en el descanso vacacional entre las temporadas 6 y 7, Duchovny llevó a 20th Century Fox Film Corporation ante los tribunales alegando que la compañía había vendido la serie para su reemisión en canales de televisión por cable y en emisoras locales (lo que se conoce en inglés como *syndication*) a un precio más bajo que el del mercado por tratarse de filiales propias, privándolo así de parte de sus beneficios. Por si esto fuera poco, Duchovny alegó que Carter estaba al tanto pero que había sido silenciado por Fox con dinero y la promesa de desarrollar otra serie. Anderson no se unió a la demanda, que le reportó a Duchovny 20 millones de dólares (Sphrintz 1999).

⁷ Aunque es ella, y no Duchovny, la que ha desarrollado una brillantísima carrera en el teatro y la televisión británicos.

⁸ Marin y Beals (1998) afirman que Anderson cobraba un 10% menos que Duchovny pero sugieren que quizás encontró compensación en el hecho de que ganó más premios por la serie que su compañero (un Emmy, un Globo de Oro y un Screen Actors Guild Award entre otros; Duchovny, en comparación solo obtuvo un Globo de Oro gracias a Mulder).

Lo relevante de la actitud de Duchovny en cuanto a Scully se refiere es que al imponer el actor límites estrictos a su participación en la serie y amenazar Fox TV con cancelarla al final de la temporada 7, Carter decidió escribir un episodio final en el que Mulder acababa abducido por los siniestros extraterrestres y Scully anunciaba emocionada la noticia de su misterioso embarazo (se suponía hasta ese punto que era estéril). La decisión de Fox TV de continuar sin Mulder obligó a Carter a cederle el protagonismo a Scully y a explicar, para satisfacción de los *shippers* cómo había sido concebido su bebé. Es, por lo tanto, en las dos últimas temporadas cuando Scully acapara todas las contradicciones surgidas en la disputa entre Carter y los fans por la propiedad de la heroína.

Jolie Jenson aclara que «la obsesión del fan se considera emocional (de clase baja, sin cultura) mientras que la obsesión del aficionado es racional (de clase alta, culta) y por lo tanto benigna, incluso valiosa» (1992: 21). Dejando de lado espinosas connotaciones de clase y de nivel educativo, lo cierto es que en el entorno televisivo existen numerosos aficionados capaces de limitar su obsesión—y reconvertirla, por ejemplo... en la escritura de trabajos académicos—pero hay también mucho fan acérrimo que llega a creerse más capacitado que el propio productor-creador para determinar los derroteros por los que debe transcurrir su serie favorita, cosa que ha ocurrido abundantemente en el caso de los autodenominados *x-philes*. Henry Jenkins explica que los fans en general saben que su placer depende de las decisiones de otros y que su relación con el texto es circunstancial, razón por la cual oscilan entre la admiración y el odio hacia quien lo controla (1992: 24). En el caso particular de *X-Files* hubo un progresivo distanciamiento entre fans y creadores en el momento en el que, como aclara uno de los guionistas principales, Frank Spotnitz, el equipo comprendió que los círculos de fans más obsesivos—los presentes en internet—«son una muestra pequeña de la audiencia y están interesados en cosas desproporcionadas para la audiencia en general y para nosotros», tales como el melodrama en la relación entre Mulder y Scully (Lowry 1996: 238).

Hay diversos trabajos académicos que centran su atención sobre todo en la notable presencia de mujeres en las diversas comunidades *x-phile* de la red, debidas tanto al atractivo feminista de Scully como a su complicada relación con Mulder (ver Clerc (1996), Wakefield (2001) y Wooley (2001-02)). Según parece, mientras los hombres han debatido mayoritariamente cuestiones centradas en la ciencia y la tecnología de la serie, las mujeres se han interesado más por las relaciones interpersonales dentro de ella. Robin Silbergleid (2003) explica cómo la diseminación de *fanfic* o ficción escrita por fans en la red compensó la tendencia *normo* de Carter al ofrecer versiones alternativas en las que Mulder y Scully se convertían en amantes e incluso padres antes de que Carter se rindiera a la corriente *shipper* en la temporada 8. Según Christine Wooley (2001-02) esta decisión abrió una crisis de confianza entre fans y productor ya que Carter se vio obligado a rescribir retrospectivamente la historia ya acontecida, suponiendo así que los protagonistas le habían ocultado al público información crucial para entender su relación. La estrategia se leyó más bien como un juego tramposo y muchos fans le dieron la espalda a la serie, prefiriendo su propia versión, en la que la tendencia a domesticar a los personajes triunfaba sobre la trama política conspiracional. Tal como observa Silbergleid, esto no es de extrañar en vista de las «terroríficas imágenes de reproducción ilícita» que rodean el nacimiento del bebé de Scully, haciendo referencia a los horrores que soporta el cuerpo de la heroína a lo largo

de la serie, horrores que sin duda delatan los numerosos tabúes sexuales entre los que navegó Carter y su equipo.

‘La verdad que los dos conocemos’: William, premio y castigo

En el episodio piloto Scully tenía un novio que desapareció en la mesa de montaje al considerarse que distraía la atención de la trama central. Su eliminación hizo entrar a Scully en la desastrosa dinámica de la vida de Mulder, quien no distingue entre lo personal y lo profesional. Las protestas de Scully defendiendo su derecho a mantener una vida privada al margen del trabajo se van debilitando a lo largo de la serie a medida que ella es sometida a diversos encuentros románticos con hombres que son o aburridos (su cita en «The Jersey Devil» E4T1) o peligrosos (los de «Never Again» (E13T4) y «Milagro» (E18T6)). Ante esta situación Scully cede a las continuas demandas de Mulder para que centre su vida en el trabajo, pasando así a depender totalmente de las decisiones que su compañero toma. En «Elegy» (E22T4), cuando su muerte por cáncer parece inminente, Scully explica que no puede dejar de trabajar porque se ha dado cuenta de «lo mucho que me apoyo en [Mulder y] su pasión (...) él ha sido una gran fuente de fuerza para mi»; Scully pronuncia este elogio convencida de que no puede ser de otra manera y sin ver que lo contrario (la dependencia de Mulder de ella) es aún más cierto.

En España Tele5 interrumpió la emisión de *X-Files* sin llegar ni siquiera a concluir la temporada 7. Los espectadores españoles tuvieron que esperar, por lo tanto, a la publicación de la serie en DVD⁹ para ver la narración completa y es muy posible que se vieran sorprendidos y desconcertados por el giro dado al personaje de Scully. Resumiendo, el espectador español sabía que en la temporada 2 Scully es secuestrada por el consorcio o Sindicato aliado con los extraterrestres tanto para represaliar a Mulder como para extraerle óvulos, más tarde utilizados para criar bebés híbridos fecundados con ADN alienígena (supuestamente para crear una raza esclava que facilite la invasión). A consecuencia de la manipulación sufrida, Scully contrae un cáncer incurable que remite en la temporada 4 gracias a una cura milagrosa que el archivillano Fumador le pasa a Mulder. Es el propio Mulder quien le revela a Scully que además ha quedado estéril también a causa de lo sucedido durante su rapto. En la temporada 5 Scully encuentra a uno de estos bebés híbridos, engendrados por madres ancianas en coma manipuladas con fuertes cócteles hormonales: su propia hija Emily, de cuatro años. La pobre niña muere entre atroces sufrimientos porque su cuerpo aberrante no puede resistir y Scully, quien nunca llega a sintonizar del todo con Emily, queda desde entonces obsesionada por la idea de que jamás podrá tener un bebé propio.

Lo que no averiguamos hasta la temporada 8, especialmente en el episodio «Per Manum» (8x8) es que los óvulos que le fueron extraídos a Scully fueron robados por unos híbridos extraterrestres ya adultos contrarios a la invasión, quienes se los pasaron a Mulder. Cuando Mulder le revela al fin a Scully la existencia de estos óvulos, ella le

⁹ El alto precio de los DVDs de la serie precipitó el auge de la piratería en España cuando miles de fans de *X-Files* se lanzaron a descargar ilegalmente las temporadas finales. La serie, iniciada en 1993, fue testigo de la entrada de internet en la vida diaria de las personas (internet se empezó a comercializar entonces en EEUU y en 1996 en España), dando lugar a la frenética interacción en los foros. Su trayectoria hasta 2002 fue también testigo del lanzamiento del DVD como sustituto del VHS.

pide que done esperma para intentar una fecundación *in vitro*, cosa a la que él accede siempre que no altere la relación de amistad entre ambos. La fecundación fracasa pero no hay más remedio que suponer que Mulder y Scully empiezan a acostarse juntos—al margen de la narración que vemos—convencidos de que ella no podrá nunca ser madre. La sorpresa de Scully ante la evidencia de su embarazo no es tanto porque no sepa quién es el padre de su bebé sino por el milagro mismo de la inesperada concepción. Como es de esperar, en ningún momento cuestiona el guión el derecho de Mulder a controlar la posesión de los óvulos de Scully ni su negativa a comprometerse en la paternidad del hijo que ella desea tener más allá de donar su esperma, sino que guarda silencio total sobre ambos temas.

Silbergleid (2003) comenta que ‘la verdad’ que con tanto ahínco persigue Mulder resulta ser el amor que da paso al nacimiento de este niño milagroso, llamado William como los padres de él y de ella, de modo que al final se unifica lo romántico y lo conspiracional. No puede decirse, sin embargo, que sea así en tanto que en la temporada 9 Scully se ve obligada a dar a William en adopción cuando comprende que los poderes extrasensoriales que el niño posee—que hereda de Mulder y no son, como ella teme, producto de una manipulación del embrión—lo hacen demasiado apetecible para sus enemigos. Viendo que no puede protegerlo, Scully oculta a William en el anonimato. Mulder, por su parte, apenas se inmuta cuando ella le confiesa entre lágrimas lo que ha tenido que hacer sin contar con su opinión, ya que él entonces se ocultaba en la clandestinidad. Lejos de celebrar el amor entre Mulder y Scully, el abandono de William castiga a la heroína porque su indisciplinado cuerpo se ha reproducido en contra de lo que el héroe desea. Claramente, Carter cede solo en parte a las presiones de los *shippers*, haciendo que Mulder jamás se implique de pleno en su paternidad y que Scully tenga que abandonar a su tan ansiado bebé. La pareja permanece unida pero el amor se subordina a las pasiones mesiánicas de Mulder, quedando su relación en un segundo plano. Su vínculo profesional queda además destruido cuando la masiva infiltración del FBI por parte de sus enemigos fuerza a la pareja a pasar a la resistencia clandestina en la que Mulder ya se movía.

Lo resumido aquí no es sino la punta del iceberg del problema de base respecto a Scully: partiendo del accidente del embarazo de Gillian Anderson, el equipo de guionistas masculinos demonizó la incontrolable fertilidad femenina de Scully/Anderson llevando a la heroína a situaciones poco menos que delirantes en las dos temporadas finales. Ya he descrito en otro texto cómo el puritanismo sexual que envuelve a los dos protagonistas es trasunto de su represiva ética del trabajo (Martín 2001) pero más allá de este punto el cuerpo de Scully acumula significados asociados con profundos tabúes misóginos y racistas.

Linda Badley sugiere que el problema es que en la era del SIDA *X-Files* no puede celebrar la sexualidad sino que necesita caracterizarla como una actividad «de riesgo» (1996: 157). Según Beth Braun la asexualidad de Scully la hace digna de ser salvada una y otra vez por Mulder de la amenaza alienígena, que al final la engulle porque su cuerpo femenino es «poroso e infinitamente susceptible a la infiltración alienígena» (2000). Para Elspeth Kydd no hay duda alguna que la subtrama de rapto, esterilización forzosa y peligro de muerte por cáncer revela no solo el miedo humano a la invasión hostil sino, sobre todo, a la mezcla racial (2001-02). La pureza sexual de Scully debe leerse como metáfora de la pureza de la mujer blanca frente al monstruoso macho no blanco, visión fácil de ratificar si consideramos que los esfuerzos de Mulder no son sino

esfuerzos para evitar la confusión de especies, la hibridación de la que nace Emily. Si en narraciones racistas como la película pionera de D.W. Griffith, *Birth of a Nation/El nacimiento de una nación* (1915 según novela de Thomas Dixon), el hombre blanco se alza contra la amenaza de profanación de la mujer blanca por parte del enemigo negro, en la políticamente correcta *X-Files* la mujer amenazada sigue siendo blanca pero el enemigo es metafóricamente extraterrestre. Es por ello que el peor pecado que puede cometer la heroína es ceder su cuerpo al enemigo voluntaria o involuntariamente, cosa que sucede en el caso de Emily y que se sospecha ha podido suceder en el de William.

Lo peliagudo del tema es que Carter y su equipo muestran una confusión total sobre William y, en especial, sobre Mulder como padre tanto en el sentido genético como emocional. Los bandazos que da la serie en las dos últimas temporadas hacen que sea por un lado radicalmente innovadora—con la excepción de la policía embarazada de *Fargo* (1996, Joel Coen) y de Scully apenas se han visto en la pantalla mujeres trabajadoras luciendo tripa y mucho menos madres solteras investigando crímenes—y por otro directamente decimonónica (y absurda). Es tal la resistencia a aceptar la sexualidad de la heroína y a convertir a Mulder en padre que se acusa a Scully de ni siquiera saber quién ha engendrado su hijo y se evita mostrar, aparte de algún beso, todo contacto físico entre la pareja.

La serie supone incluso que es posible implantarle un óvulo fecundado a una mujer sin que se de cuenta, única explicación posible para las dudas en torno a si William es tan híbrido como Emily. Los poderes sobrenaturales del pequeño confunden aún más la cuestión hasta que la serie cae en el delirio de suponer que el crío es sobrehumano porque Mulder también lo era al engendrarlo a causa del contacto con una nave alienígena. A lo largo de la temporada 9 se llega a plantear un conflicto entre padre e hijo en el sentido de que no se sabe quién de los dos es el mesías que salvará al mundo de la destrucción llegando incluso a sugerirse que William podría facilitarla. El conflicto se resuelve a favor del descartado padre en el momento en que William es dado en adopción, eliminando toda duda sobre a quién debe ser leal Scully.

La presencia intermitente de Duchovny hace imposible una auténtica reunión romántica entre Mulder y Scully y aunque eso deja a la heroína en la interesante posición de ser madre soltera y agente del FBI en la temporada 9, pronto se la relega a un segundo plano de vuelta a las aulas de Quantico. Esto se justifica con la excusa de dar mayor protagonismo a los dos personajes que se suponía podrían reemplazar a Mulder y Scully, John Doggett y Monica Reyes. Lo que trasluce, sin embargo, es la incapacidad de Carter y su equipo para centrar de una vez la trama en Scully, subrayada por el retorno de Mulder tras casi toda una temporada de ausencia para el doble capítulo final. En una entrevista hecha en esa temporada Gillian Anderson declaraba que

GA: (...) con el tiempo, a medida que yo he cambiado y madurado y me he encontrado más a gusto conmigo misma, lo mismo ha ocurrido con Scully. Es también distinto ahora que Mulder está ausente temporalmente. De algún modo, se la ves más completa. En presencia de Mulder, había siempre una parte de Scully que estaba...

Entrevistador: ¿Restringsida?

GA: Sí, en cierto sentido. Cuando estás en una relación con alguien, por mucho que luches por mantener tu propia identidad, cuando se acaba la relación siempre hay una parte de ti que recuperas. Y creo que eso es lo que pasó. (en Smith 2001, segunda elipsis original)

El doble episodio final pone fin a esta ilusión pasajera, manifestando sin ambages que Scully nunca llega a ser dueña de sus propios actos y mucho menos de su propia historia dejándola, como ya he señalado, sin otra opción que seguir a su amado Mulder.

La espectadora frustrada y la heroína limitada

La espectadora que ha consumido 150 episodios de televisión hasta llegar al desenlace en ese sórdido motel de Roswell con Mulder y Scully tiernamente abrazados sobre la cama no tiene más remedio que llegar a una conclusión: nadie la ha engañado, esta es la historia de Mulder y no la de Scully y así ha sido siempre. Por mucho protagonismo que ella hay tenido, no ha sido el 50%. De hecho, esa adicción de Scully a Mulder no es más que un reflejo muy real de nuestra adicción a las heroínas que los hombres crean y que nos seducen incorporando rasgos propios de nuestra imagen idealizada de nosotras mismas—la postfeminista—sin estar integradas en una trama verdaderamente independiente. Es posible que Scully sea una imagen del pasado y que se esté gestando ya, en vista de la novia espadachina ideada por Quentin Tarantino y Uma Thurman para *Kill Bill*, de *Xena: Warrior Princess/Xena: la princesa guerrera* y de *Buffy the Vampire Slayer/Buffy: cazavampiros*, una heroína distinta, aunque los casos de Trinity en la trilogía *Matrix* y de Amidala y su hija Leia en la saga galáctica de Lucas sugieren que la heroína independiente tardará aún en llegar, por lo menos al entorno audiovisual.¹⁰

Lo hará, si es que lo hace algún día, cuando las mujeres participen en igualdad con los hombres en el territorio del cómic, la televisión, el videojuego y el cine en la misma medida en que lo hacen en el de la novela. Hasta entonces serán ellos quienes narren las historias más potentes en el sentido de tener mayor difusión y, como es lógico, su interés principal seguirá siendo el héroe mientras que la ‘chica’ seguirá siendo la ‘chica’ por muy postfeminista que nos pueda parecer. Es por lo tanto en el análisis de los mecanismos de acceso al mundo audiovisual y no en el de los textos donde hay que buscar la respuesta a cuándo dejará de haber heroínas dependientes. Hasta que afrontemos este aspecto de la producción cultural no nos quedará más remedio que amar y odiar a las heroínas que nos representan en la pantalla sin nuestra participación, heroínas que son sin duda tan híbridas como la propia hija de Scully y que, como la niña, nos causan serias dudas sobre cuál debería ser nuestra vinculación con ellas.

Obras citadas

- Badley, Linda. The Rebirth of the Clinic: The Body as Alien in *The X-Files*. David Lavery, Angela Hague & Marla Cartwright (eds.), *Deny all Knowledge: Reading the X-Files*. Londres: Faber & Faber, 1996. 148-167.
- Bischoff, David. Opening the *X-Files*: Behind the Scenes of TV's Hottest Show. *Omni* 17.3 (diciembre 1994): 42-47, 88. <https://scibernet.com/xfiles/misc/omni/>

¹⁰ Mi opinión en 2022 es que la situación sigue estancada, y aunque hay más papeles para las mujeres en la ciencia ficción y la fantasía siguen siendo dependientes. Para muestra, Diana Prince, conocida como Wonder Woman, no consigue librarse de la sombra de su novio en las dos películas (*Wonder Woman* (2017) y *Wonder Woman 1984* (2020) de Patty Jenkins), hasta el punto de que él regresa de la muerte para seguir acompañándola en sus aventuras.

- Braun, Beth. *The X-Files and Buffy the Vampire Slayer: The Ambiguity of Evil in Supernatural Representations*. *Journal of Popular Film and Television* 28.2 (verano 2000): 88-94.
- Clerc, Susan J. DDEB, GATB, MPPB and Ratboy: *The X-Files Media Fandom, On-line and Off*. David Lavery, Angela Hague & Marla Cartwright (eds.), *Deny all Knowledge: Reading the X-Files*. Londres: Faber & Faber, 1996. 121-134.
- Delasara, Jan. *Poplit, Popcult and the X Files: A Critical Explanation*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2000.
- DeLong, Candice. *Special Agent: My Life On the Front Lines As Woman in the FBI*. Nueva York: Hyperion, 2001.
- Dew, Rosemary. *No Backup: A Female Agent's Life in the FBI*. Nueva York: Carroll and Graff, 2003.
- FBI National Press Office. For Immediate release. 1 May 2002. <http://www.fbi.gov/pressrel/pressrel02/mcchesney050102.htm>
- FBI. History of the FBI. <http://www.fbi.gov/libref/historic/history/text.htm>
- Jenkins, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Nueva York: Routledge, 1992.
- Jenson, Joli. Fandom as Pathology: The Consequences of Characterisation. Lisa Lewis (ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*. Londres: Routledge, 1992. 9-29.
- Kubek, Elizabeth. 'You Only Expose Your Father': The Imaginary, Voyeurism and the Symbolic order in *The X-Files*. David Lavery, Angela Hague & Marla Cartwright (eds.), *Deny all Knowledge: Reading the X-Files*. Londres: Faber & Faber, 1996. 121-134.
- Kydd, Elspeth. Differences: *The X-Files*, Race and the White Norm. *Journal of Film and Video* 53.4 (invierno 2001/2002): 72-88. Edición online sin páginas.
- Lowry, Brian. *Trust No One: The Official Third Season Guide to the X-Files*. Nueva York: HarperPrism, 1996.
- Marin, Rich; Gregory Beals et al. Decoding *The X-Files*. *Newsweek*. 22 junio 1998: 70-76.
- Martín Alegre, Sara. *Expediente X: En honor a la verdad*. Madrid: Imágica-Alberto Santos, 2006. <https://ddd.uab.cat/record/118437>
- _____. Mulder, Scully and the Wild Thing: Sex and the Monster in *The X-Files*. Antonio Ballesteros & Lucía Mora (eds.). *Popular Texts in English: New Perspectives*. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, 2001. 371-380. http://gent.uab.cat/saramartinalagre/sites/gent.uab.cat.saramartinalagre/files/Mulder_Scully_Wild_Thing_Martin.pdf
- Mason, Marsha. *X-Files: Case Closed*. *Christian Science Monitor*. 17 mayo 2002. <http://csmonitor.com/2002/0517/p13s02-altv.html>
- Meisler, Andy. *Resist or Serve: The Official Guide to the X-Files*. Nueva York: HarperCollins, 1999.
- _____. *The Official Guide to the X-Files: I Want to Believe*. Nueva York: HarperPrism, 1998.
- Owens, Jack. Don't Call Us: Why the FBI isn't Hiring Black Women. *The Atlantic Monthly*. March 2001. <http://www.theatlantic.com/doc/200103/owens>
- Parks, Lisa. Special Agent or Monstrosity? Finding the Feminine in *The X-Files*. David Lavery, Angela Hague & Marla Cartwright (eds.), *Deny all Knowledge: Reading the X-Files*. Londres: Faber & Faber, 1996. 121-134.

- Silbergleid, Robin. 'The Truth We Both Know': Readerly Desire and Heteronarrative in *The X-Files*. *Studies in Popular Culture* 25.3 (april 2003): 49-62. Edición online sin páginas.
- Shprintz, Janet. Duchovny Sues Fox. *Variety*. 14 Agosto 1999. *The Greek X-Files Site*, <http://www.x-files.gr/edavid.htm>
- Smith, Gavin. Gillian Anderson. *Film Comment*. Enero 2001. http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m1069/is_1_37/ai_69752522
- Wakefield, Sarah R. An Electronic Community of Female Fans of *The X-Files*. *Journal of Popular Film and Television* 29.3 (otoño 2001): 130-37.
- Wooley, Christine. Visible Fandom: Reading the *X-Files* through X-Philes. *Journal of Film and Video* 53.4 (invierno 2001-02): 29-53. Edición online sin páginas.

Los límites morales de la autoridad militar: la Almirante Helena Cain en *Battlestar Galactica*

Helena Cain en contexto: feminismo, militarismo y ciencia ficción

El fantástico televisivo cuenta con personajes femeninos tan fascinantes como Helena Cain, protagonista de un controvertido arco narrativo en la serie de ciencia ficción *Battlestar Galactica/Galáctica, estrella de combate* (2004-09). Este arco incluye tres excelentes episodios de la temporada 2—«Pegasus» (E10T2) y el doble «Resurrection Ship/La nave resurrección» (parte I E11T2, parte II E12T2)—más una magnífica película para televisión, *Razor/Navaja*, emitida entre la T3 y la T4, que remite a los hechos protagonizados por Cain en la T2. Esta mujer fascina por ser un personaje complejo, dotado de una personalidad autoritaria hasta extremos insoportables sin dejar por ello de ser admirable por su coraje y capacidad de reacción. Hay muy pocos personajes, sean hombres o mujeres, que combinen como sucede con Helena Cain cualidades tan negativas y tan positivas, hecho que la sitúa no solo entre las mujeres extraordinarias de la ciencia ficción televisiva sino en general entre los grandes personajes del género, y eso pese a ser tan solo una secundaria.

Como muchos otros personajes de *Battlestar Galactica*, Cain proviene de un personaje de la serie original de 1978 creada por Glen A. Larson: el Comandante Cain interpretado por Lloyd Bridges, quien protagonizó el episodio doble «Living Legend/Leyenda viva» (E10T1, E11T1). El Cain original era un famoso héroe militar al mando de la nave Pegasus que restablecía contacto con la nave Galactica del Comandante Adama casi por milagro, tras presumirse que él y su tripulación habían fallecido durante el brutal ataque del enemigo Cylon, robots en rebelión contra sus creadores humanos. Adama (interpretado por Lorne Greene), su superior, llega a destituirlo por insubordinación debido a las decisiones imprudentes que Cain toma en la lucha contra los Cylon. Al final, el testarudo Cain retoma el mando para acabar desapareciendo con la Pegasus durante una cruenta batalla, logrando quizás sobrevivir saltando al espacio profundo. Deja tras sí a su hija Sheba, una piloto de naves de combate Viper acogida por la Galactica, que aparecería en doce episodios interpretada por la actriz Anne Lockhart.

Helena Cain, encarnada por Michelle Forbes (conocida, entre otros papeles, por el de la Alférez Ro Laren en la serie *Star Trek: The New Generation/La nueva generación*, 1987-94), comparte con su predecesor su testarudez y su temeridad pero poco más. El rasgo que la hace mucho más atrayente que el Cain original no es el hecho de que sea mujer sino el hecho de que tiene el rango de Almirante, graduación que la sitúa por encima de Adama (Edward James Olmos). Cuando, en imitación del episodio del 78, Cain se incorpora en «Pegasus» a la flota liderada por Adama se produce un conflicto que no guarda relación con la masculinidad del Comandante y feminidad de la Almirante sino con el derecho de ella a asumir el mando como oficial de mayor rango entre los apenas 40.000 humanos que han sobrevivido al genocidio desatado por los Cylons. Ese conflicto se desborda hasta alcanzar la tensísima escena en la que los ya enemistados Adama y Cain acaban cancelando al mismo tiempo la orden de aniquilar a su oponente.

Inesperadamente, la Almirante muere asesinada por una Cylon pseudo-humana del modelo 6, Gina Inviere (Tricia Helfer), cuya salvaje tortura Cain ordena tras descubrirse que facilitó, bajo falsa identidad, un asalto Cylon que causó 800 víctimas en la Pegasus. *Razor* añade la sorprendente revelación de que Gina era la amante de Cain, subtrama que levantó gran polvareda debido tanto a la lesbofobia rampante en la sociedad occidental como al rechazo feminista de la idea de que la personalidad implacable de Cain dependiera de su lesbianismo y no de su obsesión por el código militar.

La ciencia ficción traslada los problemas del presente a un futuro imaginario en que a menudo aparecen resueltos. Es, por consiguiente, un medio ideal para diseminar un modelo ideal de normalización de las relaciones entre géneros. Aunque ya hay algunos entornos postfeministas igualitarios, la lucha feminista por la equiparación es aún imprescindible en el presente—solo hay que recordar que las mujeres occidentales ganan como media un 30% menos que los hombres por el mismo trabajo. La ciencia ficción, sin embargo, nos invita a disfrutar de sociedades plenamente postfeministas en las que las mujeres ejercen todo tipo de profesiones en total igualdad con los hombres. En el caso particular de *Battlestar Galactica* hay sin duda menor distancia entre el contexto social de inicios del siglo XXI y el postfeminismo de la serie que el que mediaba entre su equivalente de 1978 y su entorno masculinista.¹ Para hacernos una idea, mientras la piloto militar Sheba de la serie original apareció veinte años antes de que se permitiera a las pilotos del ejército americano entrar en combate, la Presidenta Colonial Laura Roslin (Mary McDonnell) de la serie moderna tiene equivalentes en, por ejemplo, la canciller alemana Angela Merkel, aunque Hilary Clinton haya fracasado en su empeño de ser la primera Presidenta de los Estados Unidos en 2016. El caso de Cain, quien de hecho es Contralmirante (dos grados por debajo de Almirante), se sitúa también en la onda postfeminista actual ya que la Armada americana incluyó en sus rangos en 2003 a la Almirante Deborah A. Loewer, ascendida por méritos de combate.² La ciencia ficción, y en concreto la antigua *Battlestar Galactica* se adelantó, pues, a la realidad en su presentación de personajes femeninos positivos en un entorno igualitario. Es por ello lamentable que, ahora que personajes como Helena Cain tienen equivalentes reales, se enturbie su presentación con prejuicios anti-lésbicos, sobre todo porque se distorsiona así el importantísimo tema planteado en su arco narrativo: el abuso del poder militar.

Hay que subrayar que gran parte de la ciencia ficción es profundamente militarista, tendencia que obliga a usar mucha cautela al valorar personajes femeninos aparentemente feministas o incluso postfeministas. Solemos pasar por alto el hecho de que la equiparación entre géneros que promueven series como la nueva *Galactica* ocurre en un contexto jerárquico guerrero y patriarcal; aplaudimos que haya mujeres fuertes como Cain o la piloto protagonista de la serie Kara Thrace 'Starbuck' (Katiee Sackhoff)³ pero olvidamos que aceptamos así, sin cuestionarlo, el contexto militar que las rodea. Una vez una madre, feminista militante, me confesó que su peor pesadilla era que su hija le declarara algún día su deseo de hacer carrera militar: como feminista,

¹ Varios artículos ofrecen opiniones muy combativas sobre el tema de si se trata de una serie feminista o no. Ver por ejemplo Kirchmeier (2008), kerryg (2012) o Lapidos (2009).

² Ver su biografía en la web Foundation for Women Warriors, <https://foundationforwomenwarriors.org/deborah-loewer-rear-admiral-u-s-navy/>.

³ Al actor Dirk Benedict, quien había encarnado a Starbuck en la serie original le pareció ofensiva la transformación del personaje en mujer. Se puede leer su misógina queja en su propio artículo «Starbuck: Lost in Castration» (2004).

debería apoyar su elección profesional pero, también como feminista, se horrorizaba al pensar que perpetuaría a través de su hija el militarismo que sustenta al patriarcado (modo de organización social que no hay que confundir jamás con la masculinidad). Cain nos recuerda que tenemos que acostumbrarnos a que el feminismo implique estas contradicciones. Nos sugiere, además—pese a la inoportuna subtrama lésbica—que lo que define la conducta personal no es el género (ni la sexualidad, sea hetero u homo) sino el grado de poder que poseemos. Hasta la fecha el poder ha estado en manos mayormente de los hombres pero la tragedia de Helena Cain demuestra que el apego al poder trasciende el género; así lo veremos cuando llegue la plena igualdad. Habrá que cambiar entonces nuestro caduco vocabulario sobre lo femenino y lo masculino por uno que describa a las personas en función de su modo de entender el poder: como objeto de deseo o como objetivo a derribar.

Helena Cain, Almirante: la justificación del abuso de poder

El conjunto formado por los tres episodios de la T2 y la película *Razor*, lejos de construir una crítica de los actos improcedentes de Cain como oficial, defiende su postura, situación extrapolable a la incapacidad de los militaristas americanos de hacer autocrítica seria. El hecho de que Cain sea mujer facilita incluso esta defensa del código militar ya que es complicado atacarla sin parecer sexista; su lesbianismo aparece así incluso como una segunda barrera protectora del discurso militarista que Cain encarna, al ser aún más políticamente incorrecto criticar a una mujer que es además lesbiana. El postfeminismo de la serie es, de este modo, perfectamente compatible con su pasión por la guerra, siempre detestable por muy justificada que esté en el caso de la enemistad entre humanos y Cylons. Es esta contradicción entre progresismo y conservadurismo lo que hace de Cain un personaje tan llamativo y de *Battlestar Galactica* una serie tan cercana a nuestro convulso tiempo.

En «Pegasus» Adama describe a la atractiva Cain, que tiene 50 años aunque aparenta diez menos, como «una oficial muy joven con gran futuro. Es muy inteligente. Muy dura. La flota la ascendió a Contraalmirante por encima de la mitad de los Comandantes en la lista». Aunque Cain parece ser el portento que Adama tanto admira, su menosprecio de la Presidenta Roslin por haber sido anteriormente tan solo Ministra de Educación, indica que hay sombras en su personalidad. Cuando Cain les narra a Roslin y a Adama su tenaz lucha por la supervivencia de la nave Pegasus, las dudas crecen ya que en lugar de escuchar a su vez la odisea de la Galactica, Cain le ordena a Adama entregar sus diarios de a bordo, exigiendo en seguida que se respete su rango superior. Pese a que lo hace con elegancia, asegurando que «No me da placer tener que tomar el mando, Bill, quiero que lo sepas», Cain pronto altera el funcionamiento de la flota al integrar las tripulaciones, privando a la Galactica de su jefe de escuadrón (el propio hijo de Adama, Lee) y de su mejor piloto, Starbuck. Como justificación Cain acusa al Comandante de estar demasiado apegado a ellos, y aunque acepta bien a Starbuck (tal vez por ser una mujer y tan dura como ella misma), castiga a Lee, el niño mimado del Comandante, privándolo de combatir. Por otra parte, pese a regalar abundante equipamiento a la Galactica, Cain desoye las peticiones de Roslin de ayudar a los civiles de la flota, actitud que aumenta la desconfianza de la Presidenta.

A esta prepotencia se suma el desdén con el que Cain trata a la prisionera Cylon a bordo de la Galactica, la modelo 8 Sharon 'Boomer', a la que se refiere siempre como objeto («Nunca puedo acostumbrarme a que parezcan tan humanos»). Su reputación se

vuelve ya insostenible cuando se descubre el deplorable trato que ha dado a su prisionera Gina, cuya tortura ha incluido numerosas violaciones por parte del esbirro de Cain, el bestial Teniente Thorne, y sus hombres. Redondeando su retrato como persona cruel y despiadada, su jefe de operaciones, el Coronel Fisk, le cuenta a su equivalente bajo Adama, el Coronel Tigh, dos inquietantes historias. Para empezar, Cain ejecutó sumariamente al predecesor de Fisk, el Coronel Belzen, a quien la unía una excelente relación laboral, por desobedecer la orden descabellada de atacar una flota Cylon muy superior. Por boca de Fisk averiguamos también que la Almirante despojó de su equipamiento a quince naves civiles, entre ellas la Scylla. No contenta con condenar a esta nave a la deriva, Cain seleccionó de entre su personal a los civiles que le podrían ser útiles a la Pegasus, matando a las familias de quienes se resistieron a abandonarla. El conflicto latente entre Adama y Cain estalla por fin cuando ella le permite a Thorne usar con Sharon en la Galactica los métodos empleados contra Gina en la Pegasus. Lejos de disculparse y pese a las protestas del indignado Adama, Cain decide ejecutar sin juicio previo, amparándose en su autoridad inapelable, a los dos hombres de la Galactica (Helo y Tyrol) que matan a Thorne al interrumpir la violación de Sharon. Solo las fotografías que Starbuck consigue de la misteriosa nave enemiga que Cain persigue la convencen de la conveniencia de suspender la ejecución.

El episodio doble «Resurrection Ship» narra la tensión creada por la situación de enfrentamiento entre Cain y Adama y la necesidad de colaborar en el plan de ataque contra la nave Cylon. Roslin intenta que Cain suavice su actitud pero la Almirante se resiste, argumentando que el estado de guerra en que se hallan valida su autoridad militar por encima de las leyes coloniales. Ante este ultraje Roslin, mujer conciliadora en las antípodas de Cain en cuanto al estilo de ejercer el poder, desconcierta a Adama al pedirle que organice su asesinato, intuyendo correctamente que Cain intentará eliminar al Comandante. Este se resiste pero acaba aceptando el encargo, trasladando finalmente a Starbuck la responsabilidad de darle muerte. Se da así el caso de que Starbuck, recién ascendida por Cain a jefa de escuadrón tras su éxito al espiar la nave resurrección, se encuentra con el dilema de tener que obedecer por lealtad a su antiguo jefe aún en contra del código militar y de su buena sintonía con su nueva superior. Se da también el caso de que la serie justifica inicialmente el asesinato de Cain para acabar finalmente aceptando su conducta.

Notando que Starbuck tiene una personalidad similar a la suya, Cain se sincera con ella. Al describir a Adama como un buen hombre que ha tenido que tomar decisiones difíciles Cain traza su propio retrato; su dureza se justifica por el horror vivido al haber perdido tantos jóvenes combatientes:

«A veces se tienen que hacer cosas terribles. Inevitablemente, cada uno de nosotros tendrá que afrontar un momento cuando tendrá que cometer un terrible pecado. Y si nos echamos atrás en ese momento, si dudamos un solo segundo, si dejamos que se interponga nuestra conciencia, ¿sabes qué ocurre? Que más críos acaban en las bolsas para cadáveres, más críos acaban flotando en el espacio».

Quizás al tanto de la misión asesina de Starbuck, Cain le declara su fe en ella y le pide que no titubee. Paradójicamente, mientras Adama libra a Starbuck de la carga moral de tener que eliminar a su superior, al final Cain paga por el maltrato infligido a Gina ya que esta la mata con el estilo que Cain tanto admira: sin vacilar.

Starbuck, en cierta medida la sucesora de Cain ya que la nave Cylon es destruida gracias a su inteligente plan de ataque, acaba dando el discurso final ante el féretro de la Almirante:

Ella se enfrentaba a las situaciones. Las miraba a la cara y no vacilaba. Es algo que hacemos mucho por aquí. Consideramos las opciones. Nos preocupamos. Cuando pienso en todo por lo que ella pasó después del ataque—sola, con una única nave, sin ayuda, sin esperanza— y no se rindió. No se preocupó. No consideró las opciones. Ella actuó. Hizo lo que había que hacer y la Pegasus sobrevivió. Puede ser duro de aceptar, o duro de escuchar, pero creo que estábamos más seguros con ella, que sin ella.

Es Roslin, sin embargo, quien realmente pone el punto final al ascender a Adama a Almirante, evitando así para siempre la posibilidad de que alguien más pudiera ejercer el poder con un rango superior, y certificando así su preferencia—y la de la serie—por el paternalismo patriarcal del Comandante (quien, además, acaba siendo pareja de la Presidenta).

El problema, como puede verse, del destino final de Cain es que deja dudas más que razonables sobre su integridad, pese a la sentida elegía de Starbuck (e incluso de Fisk). Su asesinato a manos de Gina parece ser un castigo justo y merecido en vista del horror que la Cylon sufre pero al ser, de hecho, una ejecución sumaria sin juicio previo coloca a Cain en la situación de víctima, más aún si pensamos en que su ejecutora ni siquiera es humana. Cuando en *Razor* se reconstruyen las historias filtradas por Fisk—la ejecución de Belzen, el asalto a la Scylla—y la relación con Gina, se está en apariencia dándole a Cain el juicio justo que se merece pero se insiste, de hecho, en justificar su conducta, evitando de nuevo hacer una crítica del código militar desde el punto de vista de las víctimas. Cain, reciclada en víctima, es quien acapara nuestras simpatías.

En *Razor* se entrelazan las primeras experiencias de Lee Adama como nuevo Comandante de la Pegasus tras el fracaso de los ineptos sucesores de Cain (Fisk y Garner) y lo acontecido en esta nave entre el primer ataque Cylon y el encuentro con la Galactica. Todo ello está narrado bajo la mirada de una testigo de excepción, la Teniente Kendra Shaw (interpretada por Stephanie Jacobsen), asistente de Cain en el puente de mando y su gran admiradora. *Razor*, como decía, completa el retrato personal y moral de Cain, insistiendo en que el contexto puede llevar a errores y a abusos de poder perdonables no solo según el código militar sino también según la ética civil. Como le dice Adama a su hijo Lee, tras convencerse de que los diarios de a bordo de Cain la exoneran de toda culpa criminal y ante su queja de que la Almirante masacró civiles inocentes:

Solo sé que no tuve que enfrentarme a ninguna de las situaciones por las que ella pasó. Tuve a la Presidenta muy encima mío, defendiendo la supervivencia de la flota civil, y tuve al Coronel Tigh para mantenerme honesto, equilibrando mi moralidad y mis tácticas. Y a ti. Tú no tienes hijos, así que puede que no entiendas esto, pero te ves reflejado en sus ojos. Y hay cosas que pensé hacer con esta flota. Pero me refrené, porque tendría que dar la cara ante ti al día siguiente.

La cuestión primordial aquí no es que como mujer soltera sin hijos Cain no está en situación de ejercer el poder con empatía y responsabilidad (Roslin tampoco es madre) sino el hecho de que su fuerte personalidad le ha impedido a sus acobardados oficiales

moderar su autoridad, o siquiera acercarse a ella como persona. En su obra maestra sobre la manipulación política *El príncipe* (1532), Niccolò Machiavelli le aconseja a quien quiera mandar que se rodee de oficiales fiables capaces de decirles la verdad para así tomar las decisiones con mayor lucidez. Cain comete el error de eliminar a Belzen, el único capaz de asumir este papel esencial. Es su profunda soledad la que la hace muy vulnerable, como sin duda comprende Gina. El guión no aclara, no obstante, si esa soledad se debe a que como mujer entregada a una carrera profesional muy competitiva Cain no puede permitirse el lujo de tener una familia, aunque quizás sea así incluso en el futuro postfeminista de la serie.

Mientras la simpatía evidente entre Starbuck y Cain se concreta en muy pocas escenas, *Razor* profundiza en la influencia que la Almirante ejerce como modelo de conducta en la Teniente Shaw. Lee la nombra jefa de operaciones, pese a hallarla degradada al servicio de cocina por insubordinación, cuando ella le hace ver que el respeto se gana; mientras Cain se ganó el suyo, ese no fue el caso de sus sucesores. Lee la elige precisamente con la intención de hacerle ver a la tripulación de la Pegasus que «respeto el legado de Cain. Aunque lo cierto sea que no es así. Pero tengo la intención de devolverle a esta tripulación su orgullo, así que tú llevarás su estandarte». El modo en que Cain se gana el respeto de Shaw no deja de ser irónico, ya que tan solo conocerla la insulta (no sin socarronería) al percatarse de que Shaw, hija de una representante en el Quorum o Senado colonial, es muy ambiciosa:

Cain: Sé por qué estas aquí. Estás aquí porque crees que este trabajo es un peldaño para conseguir uno aún mejor. Déjame adivinar, has hecho que tu madre use algunos de sus contactos. Y ella...

Shaw: Mi madre está muerta, señor. Murió de cáncer.

Cain: Sí, lo sé. Leo los periódicos. Y aunque siento tu pérdida, te aconsejo que sea la última vez que juegas con mis simpatías. Entre tú y yo, me siento muchísimo más apenada por mí misma.

Cuando el ataque Cylon que inicia la guerra sorprende a Cain y esta salva la Pegasus saltando a ciegas al espacio exterior, Shaw cae metafóricamente a sus pies, rendida de admiración. Esa admiración, su ética militar, y su propio autismo emocional hacen que no ponga en tela de juicio la decisión de Cain de ejecutar en el mismo puente de mando al Coronel Belzen. Pero, sobre todo, esta admiración hace que Shaw lleve la iniciativa en la ejecución de los civiles a bordo de la Scylla, crimen (o pecado) que, como ella misma acaba reconociendo, sobrepasa todo límite aceptable. *Razor* critica así el imperativo moral de Cain según el cual ante la necesidad de cometer un pecado no hay que dudar. La pena es que es Shaw, y no Cain, quien reconoce su culpa y quien acaba expiando su pecado.

Razor mezcla la Helena Cain unidimensional de la T2, entregada a su papel de oficial desalmada por imperativo de las circunstancias, con otra versión más distendida, más humana. La vemos, por ejemplo, al inicio conversando amistosamente con Belzen, quien, preocupado por su altísimo nivel de autoexigencia, intenta sin éxito convencerla de que baje un poco su ritmo de trabajo. Más adelante, tras dar un vibrante discurso a los supervivientes de su nave incitándolos a vengarse de los Cylons en una guerra sin cuartel, Cain les confiesa a sus más allegados—el propio Belzen, Fisk, Shaw—durante la agradable comida en que les presenta a Gina, que a pesar de sus emocionado

discurso «no quiero que ninguno de vosotros piense ni por un solo momento que arriesgaría vidas o recursos en una búsqueda enloquecida de venganza».

¿Qué hace, pues, que la Almirante empiece a saltarse al poco tiempo de hacer esta confesión los límites de la ética militar? Aunque la respuesta obvia sería la traición de Gina, *Razor* ofrece una lectura Freudiana clásica según la cual Cain arrastra un amargo trauma infantil relacionado con la desaparición de su hermana menor, Lucy, raptada por los Cylons y quizás usada en sus experimentos de hibridación. Cuando Cain asciende a Shaw a Capitán por sus méritos en combate (es decir, por su actuación en la Scylla), esta lo cuestiona, a lo que la Almirante responde:

No, Capitán. No lo haga. No mire atrás. A veces tenemos que abandonar a las personas para poder seguir adelante. Para poder seguir luchando. A veces tenemos que hacer cosas de las que nunca nos creímos capaces siquiera para mostrarle al enemigo nuestra voluntad. Ayer usted me demostró que era capaz de dejar a un lado su miedo, de dejar al lado sus titubeos, incluso su asco—toda inhibición natural que durante la batalla puede significar la diferencia entre la vida y la muerte. Cuando se puede ser así tanto tiempo como sea necesario, entonces uno es una navaja. Esta guerra nos está obligando a todos a ser como navajas porque si no lo somos, no sobrevivimos. No podemos permitirnos el lujo de ser simplemente humanos otra vez.

La cita, que explica el título de la película (*razor* significa navaja), enmascara, como averiguamos más adelante gracias a un *flashback* producido para la versión extendida, el hecho de que la Almirante Cain acarrea consigo la culpa de haber abandonado a su hermana a una suerte horrenda por pura cobardía tras la muerte de sus padres al final de la primera guerra Cylon. Ella ha racionalizado esa cobardía hasta el punto de convertirla en su particular principio ético, negando la posibilidad tanto de la empatía como de la culpabilidad; el código militar la ayuda a sobrellevar el peso, dando aún mayor justificación a su falta moral.

Lo peculiar del caso es que aunque *Razor* justifica la agresividad de Cain incluso en el frente más íntimo y personal, de nuevo exculpándola al no ser más que una niña asustada en la terrible anécdota sobre Lucy, no puede hacer lo mismo con Shaw, desmontando así el discurso según el cual el contexto explica la violencia. Shaw, que no tiene un trauma similar en su vida, acaba rindiéndose abrumada por el peso del crimen cometido en la Scylla porque ni siquiera su condición de militar lo puede justificar. Esta rendición ocurre durante el asalto a una antigua nave base Cylon que Lee y su padre lanzan cuando Shaw, gravemente herida, decide quedarse para detonar el dispositivo nuclear que la destruirá, tomando así el lugar de Starbuck. Allí Shaw encuentra al primer híbrido semi-humano (¿o quizás semi-divino?) creado por los Cylon, un anciano que entiende su necesidad de pedir perdón. Extrañamente, no solo no la consuela ni absuelve sino que profetiza que Starbuck será el heraldo de la muerte para la raza humana. Con esta profecía el patriarcado levanta su fea cabeza en *Battlestar Galactica* para desacreditar a Starbuck, impidiendo que tras las muertes de Cain y de Shaw, y en vista del cáncer terminal de Roslin, ella concentre el menor atisbo de liderazgo.⁴

Habría sido deseable, en suma, conducir a Cain y no a Shaw al momento epifánico en el que la culpa aflora y se afronta. Al no hacerla capaz de sentir remordimientos y al

⁴ La profecía se revela como parcialmente falsa. Ni el híbrido ni el Cylon Leoben aciertan en sus predicciones sobre Starbuck, si bien ambos contribuyen a cuestionar con su misticismo la confianza de Starbuck en sí misma y, con ello, su capacidad de liderar.

mismo tiempo justificar su conducta—como se hace con el veredicto exculpatorio de Adama o el recuerdo traumático del abandono de Lucy—se da una visión inhumana pero *positiva* de Cain. Una persona tan arrogante, tan incapaz de reconocer sus carencias, no puede sino ser una villana: es solo la controvertida decisión de hacer que la asesine una Cylon lo que la convierte en heroína. Por muy ambigua que sea su conducta, Helena Cain acaba siendo una víctima y eso la disculpa según el código ético de la serie; código, al fin y al cabo, quizás tanto o más preocupante que el de Cain ya que ambos dejan a las víctimas de la violencia militar que ella desata sin voz ni justicia.

Helena Cain, amante: la problemática sanción de la violación y la tortura

Cain trasciende en apariencia toda lectura basada en el género ya que debemos entenderla primordialmente como una persona (no específicamente una mujer) dedicada íntegramente a su carrera militar. Los episodios no cuestionan en ningún momento el hecho de que es una mujer quien toma las durísimas decisiones que ella toma; lo que está en disputa es si un oficial militar (sea quien sea) puede abusar de su poder hasta el extremo en que Cain lo hace aún cuando persigue fines tan meritorios como la misma supervivencia de la especie humana. El problema es que *Razor* convierte este debate en torno a la ética militar en mero melodrama personal, al sugerir que la conducta de Cain rebasa los límites del código militar por culpa de un desequilibrio emocional que la traición de Gina, o en concreto su capacidad de manipularla emocionalmente, pone de manifiesto. Dejamos así de ver a la oficial segura de sí misma que no se deja limitar por su género para ver a una mujer débil condicionada en su conducta profesional por sus limitaciones emocionales. Si Cain tuviera una amante (o un amante) sin que esto entrara en conflicto con sus decisiones su caracterización como lesbiana sería de relativa importancia—tal vez un ejemplo incluso de normalización—pero al vincularse su conducta brutal con su lesbianismo a través de Gina es inevitable leer la primera como consecuencia de lo segundo.

Mientras que la figura de la oficial que pierde el sentido de la auténtica dimensión de su poder es muy interesante pese a sus sombras (o gracias a ellas), la de la lesbiana frustrada que odia a su traidora ex-amante es una figura negativa en todos los sentidos. El co-creador de *Battlestar Galactica* y co-autor de los episodios Michael Rymer explica que la relación lésbica con Gina se pensó a posteriori para explicar la agresividad de Cain contra la Cylon en «Pegasus» como algo personal. Rymer no ve a Cain como específicamente gay, argumentando que tal vez la sociedad de la serie no distingue entre preferencias sexuales (en Ryan 2007). Personalmente, estoy de acuerdo con el autor del texto «Psycho Killer Lesbians from Outer Space», firmado con el pseudónimo GayProf en el blog *Center of Gravitas*, a quien la postura de Rymer le parece una manera hipócrita de ocultar su lesbofobia y un modo fácil de escurrir la espinosa cuestión de la sexualidad (2007).

Cuando Shaw le comenta a Gina que se ha percatado de la relación entre ella y la Almirante lo hace mostrándose sorprendida no porque su superior ame a una mujer sino porque «Cain parece tan autosuficiente». La propia Shaw desenmascara ante Cain a la pseudo-humana Gina, oculta hasta entonces bajo la identidad de empleada civil a cargo de la seguridad informática de la Pegasus, al darse cuenta de que entre los Cylons que invaden la nave hay una mujer idéntica a ella (otra copia del modelo 6). Cain duda por un instante pero en seguida pasa a referirse a Gina con gran repugnancia como «esa cosa», autorizando de inmediato a Thorne para que inicie su interrogatorio: «Y ya que

eso es tan bueno imitando sentimientos humanos, asumo que su software es vulnerable a estos, así que... Dolor, sí, por supuesto. Degradación, miedo... Vergüenza... Quiero que ponga a prueba sus límites. Sea tan creativo como considere necesario» (pausas originales). Los resultados demuestran que Thorne cumple al pie de la letra las instrucciones.

Escribir sobre una serie en emisión es siempre arriesgado ya que se pueden hacer afirmaciones que la evolución de la serie contradiga. Esto sucede en el caso de Cain, objeto de un artículo escrito por Rikk Mulligan en el primer libro académico publicado sobre la serie moderna, *Cylons in America* (2007). La pieza de Mulligan, «The Cain Mutiny: Reflecting the Faces of Military Leadership in a Time of Fear», insiste en que, al hilo de lo ya argumentado aquí, «El personaje de Cain no es una crítica de las mujeres con mando militar, sino una crítica de los líderes que sobrepasan sus límites, abusan de su poder, y pierden su perspectiva» (53) como, por ejemplo, George W. Bush. La lástima es que tras insistir repetidamente en que no hay vinculación entre el poder y el género de Cain, Mulligan comenta en una nota final que escribió el artículo antes de la emisión de *Razor*, cosa que le impidió tener en cuenta la subtrama lésbica. Según él, eso no importa ya que «Cain no es dura y autoritaria porque es lesbiana ni en compensación por ser una mujer, su visión es reflejo de la nostalgia y del deseo de que retorne la ilusión de seguridad anterior a la guerra» (62), en concreto, la segunda guerra de Iraq (2003-11) con la que Mulligan asocia su conducta.

Al contrario de lo que cree Mulligan, el género y la sexualidad sí importan finalmente en el retrato de Cain ya que ella ha mantenido con su prisionera Gina una relación sexual, cosa que no es el caso de otros Cylons prisioneros en la serie: el modelo 8 (Sharon) en manos de Adama y el modelo 2 (Leoben Conoy), en manos de Roslin. La argumentación de Mulligan defendiendo que la relación entre los humanos y los Cylons prisioneros refleja los hechos sucedidos en Guantánamo y Abu Ghraib es innegable; quizás los creadores de la serie, Ronald D. Moore y Michael Rymer, no estaban pensando en ellos pero el espectador no puede sino encontrar una obvia relación. En este sentido el episodio «Blood and Bones/Sangre y huesos» (1x8) es el primero en alertar sobre los vínculos entre la ficción de la serie y el mundo real.

El Cylon Leoben (Callum Keith Rennie) es capturado a bordo de una nave civil en la que dice haber puesto una bomba nuclear. Aunque Adama prefiere ejecutarlo de inmediato (no siendo humano, no hay objeción moral), cuando Roslin le pide que lo interrogue el Comandante le da carta blanca a Starbuck para que use el método que considere oportuno. Ella no duda en torturarlo, golpeándolo y sumergiéndole la cabeza en un cubo de agua, actos que Leoben soporta con estoicismo. Roslin interrumpe el maltrato disgustada pero cuando Leoben la alarma asegurando que Adama es un Cylon, la Presidenta pierde el control y le ordena a Starbuck que le de muerte arrojándolo al espacio. Aunque más tarde el resucitado Leoben (los Cylon renacen en otra copia de su modelo) y Starbuck desarrollan una peculiar relación emocional aunque no sexual, en el momento de la tortura no hay vínculo personal alguno, situación que ayuda a justificar su brutalidad deshumanizadora. El episodio, de 2004, se inscribe así en la lógica que permitió el establecimiento de los siniestros Campos X-Ray y Delta en Guantánamo bajo Bush hijo y que generó el triste escándalo de los abusos en la prisión iraquí de Abu Ghraib por parte de soldados americanos en 2003. Ficción y realidad coinciden en tratar al prisionero enemigo como un objeto y no como una persona, posibilitándose así su maltrato sin remordimiento alguno.

En el arco narrativo sobre Cain se contraponen dos modos muy distintos de tratar a los prisioneros, en este caso con vínculos personales con sus carceleros, que se concretan en el espinoso tema de la violación. En «Pegasus», la piloto Boomer permanece recluida tras su intento de asesinar a Adama, bajo cuyo mando había servido durante años antes de darse cuenta de que era una Cylon programada para darle muerte. Aunque Adama pasa por un comprensible trauma, su ética militar (y masculina) no permite que Boomer sea torturada y es por ello que asume como fracaso personal que Thorne la viole en su celda de la Galactica (estando además embarazada de un bebé híbrido, hijo de su novio humano Helo). Esta violación—interrumpida, como he comentado, por Helo y el ex-novio de Boomer, Galen Tyrol, quienes matan a Thorne—es consecuencia directa de la idea defendida por Cain y sus hombres según la cual las prisioneras Cylon no son mujeres sino máquinas. Esta es una pobre excusa para su abuso ya que, mientras que en el caso de Leoben no hay violencia sexual, en el caso de Sharon y de Gina la violación demuestra que se las considera mujeres antes que máquinas por mucho que se diga lo contrario. Lo que más inquieta en el debate sobre si es lícito violar o no a una Cylon es que sea una mujer, Cain, quien sancione la agresión. Además, aunque Thorne puede llegar a autoconvencerse de que solo son máquinas, la Almirante no tiene excusa posible al haber asumido que Gina era humana hasta en su sexualidad. Mientras la mecánico Cally muestra su disgusto ante las bromas obscenas que hacen los violadores de Gina (bromas intolerables en un contexto de total confianza en que hombres y mujeres comparten hasta las duchas), Cain, aún siendo mujer, incluye la violación entre los métodos de tortura, actitud que solo los espectadores con prejuicios lesbófobos encontrarán verosímil.

En esta lógica perversa de la tortura afloran de repente un odioso sexismo y una tremenda lesbofobia que socavan la figura de la Almirante Cain: las víctimas femeninas torturadas por orden de esta mujer frustrada son rescatadas por hombres, quienes aparecen así como el correctivo a su muy femenina furia, incluso cuando su propia conducta es cuestionable. Hasta el científico Gaius Baltar, instrumento de los Cylons, personifica el sentido común y la honorabilidad de las que carece Cain en su obsesión por agredir a las prisioneras. Quien haya seguido la serie sabrá que Baltar mantiene una singular relación con una Cylon 6 imaginaria; ella es la infiltración en su consciencia de la copia con la que mantuvo una fogosa relación sexual, amorío que lo llevó a facilitar el exterminio Cylon de la raza humana (ella murió al inicio de la guerra). Baltar, enamorado de su difunta 6, acaba dejando de lado a su fantasma (siempre hipersexualizado) para ofrecerle su compasión y amor a la magullada Gina. Las imágenes de la hermosa Tricia Helfer como esta Gina maloliente, hambrienta, encadenada al suelo, llena de heridas y moretones, incapaz de articular palabra, chocan con su versión como rubia explosiva y son el motivo más contundente para odiar a Cain (e implícitamente a las lesbianas).

Baltar, que ha seguido con éxito métodos no agresivos de interrogatorio en el caso de Sharon, consigue con sutil psicología carcelaria que Gina le de las claves para destruir la nave resurrección, de la que dependen los Cylons para su continua reencarnación en otras copias de sus 8 modelos. Irónicamente, la brutalidad de Cain resulta ser efectiva ya que hace que Gina desee no resucitar jamás por miedo a arrastrar las terribles secuelas de su cautiverio a un nuevo cuerpo. Su horror es tal que, aunque Baltar la rescata temporalmente con promesas románticas, Gina no solo condena a todos los demás Cylons a la mortalidad sino que además acaba suicidándose, causando miles de bajas humanas al detonar una bomba nuclear a bordo de una nave («Lay Down Your

Burdens/Abandona tus cargas», parte II, E20T2)—otra consecuencia más, al fin y al cabo, de los métodos viciados de la Almirante.

Hay una escena en *Razor* que contradice todo lo que sabemos sobre Cain como oficial militar que usa la violencia solo en situaciones que considera justas. Al ver a su antigua amante en el suelo de la celda, degradada a mero deshecho, Cain le pateo el costado con ira y la escupe, deteniéndose solo porque el sobresaltado Baltar la convence de que hay modos más efectivos de obtener información. Hay una gran diferencia entre la tortura sistemática, que despersonaliza al agredido y al agresor (la que Thorne aplica), y este acto casi íntimo, reverso de la leve caricia con que Gina roza el brazo de Cain y que le revela al espectador (y a Kendra Shaw) su relación. La Almirante Cain que ejecuta a su segundo de abordaje y elimina a los civiles de la Scylla sigue un código público de conducta por muy extrema que sea su interpretación; la Helena Cain que pateo a Gina no sigue código alguno sino que manifiesta con la violencia su incapacidad de superar el dolor por la traición de la Cylon.

Quienes estudian los patrones de violencia en las relaciones sentimentales o familiares han llegado a la conclusión de que los maltratadores no expresan su poder sobre sus víctimas sino inseguridad debida a su dependencia de ellas. La patada es la demostración de que Cain odia a Gina no por ser una Cylon sino por haber dado con la rendija en la armadura que le ha permitido desarmarla emocionalmente. Gina lo entiende y es por ello que antes de matarla le muestra su desprecio a Cain al hacer constar que el sexo entre ellas fue una misión que asumió como soldado entregada a la causa Cylon y no como mujer, ya que la Almirante, según dice, no es su tipo. Esa muerte nada heroica a manos de una mujer humillada nos deja un mal sabor de boca porque contemplando a Cain y a Gina en ese momento, no queda duda de quién es la pseudo-humana (Cain) y quien la humana (Gina) por mucho que el discurso de la serie nos haga ver a la Almirante como víctima de la maldad Cylon.

El género híbrido de la Almirante Cain: apuntes para el futuro

En suma, se mezclan en Cain rasgos que se consideran positivos (su capacidad de generar respeto como líder, su rapidez en la toma de decisiones, su firmeza, su valentía, su emotividad ante la muerte de los combatientes jóvenes) con rasgos que se consideran negativos (su falta de empatía hacia los civiles, su autoritarismo, su inclinación por la violencia en el trato dado a los prisioneros). No son rasgos específicamente masculinos o femeninos, sino una mezcla de ambos; se relacionan en parte con las exigencias de la carrera militar que Cain desarrolla con éxito y en parte con su propia personalidad, incluyendo sus traumas infantiles y su sexualidad lésbica. Su caracterización puede llamarse incoherente y en ello estriba su atractivo. El problema es que mientras la incoherencia de las personas reales es un hecho de la vida misma, la incoherencia de los personajes de ficción responde casi siempre a la imposibilidad de armonizar temas demasiado dispares.

Este es el caso de Cain, dado que en *Razor* se comete el error de incluir en el diseño del personaje un factor sexual que desestabiliza el tema que debería ser único y central en su historia: los límites morales de la autoridad militar. Y aunque la serie fantasea con una sociedad postfeminista, lo cierto es que Cain es la única mujer oficial de alta graduación en su entorno, situación que ya la hace excepcional. Habiendo conseguido en los episodios de la T2 no caer en la trampa de analizarla específicamente como mujer, sino como oficial, en *Razor* se complica innecesariamente su caracterización

presentándola como lesbiana en un contexto en que ni se había mencionado otra sexualidad que la heterosexual. Tanto singularidad acaba por diluir el tema de la responsabilidad ética en un entorno militar más allá del género para sugerir en un tono muy sexista que solo un tipo muy concreto de mujer (la lesbiana masculinizada) puede aspirar a los puestos de mando pero que, al final, cuando llega a ellos acaba por derrumbarse por razones emocionales debidas a su feminidad. No es un mensaje deseable.

Prefiero quedarme con la lectura más progresista de Cain como ejemplo contradictorio y sugestivo de la hibridación de géneros hacia la que nos encaminamos. ¿A qué género, al fin y al cabo, pertenece una mujer de aspecto femenino (que incluso luce larga melena en el puente de mando), sexualidad lésbica, emotividad mixta y conducta autoritaria patriarcal? Hemos supuesto hasta la fecha que ser femenina es ser vulnerable, emotiva, empática y que ser masculino es anteponer el deber y el honor al dolor propio y al ajeno. Y vemos que solo son estereotipos gastados: lo humano es la mezcla. Quien aspire a ejercer la autoridad debe tener unas ciertas cualidades y a quien le interesen otras cosas—logros al margen del poder, o una vida sencilla—debe tener otras cualidades distintas. Hasta ahora se ha supuesto que los hombres tienen las cualidades que llevan a la autoridad y al poder pero lo cierto es que personajes como Cain sugieren que esto ya no es así en el presente ni lo será en el futuro con todas sus consecuencias.

Quizás la soledad que hace tan vulnerable y peligrosa a Cain es el resultado de la mezcla explosiva de autoafirmación feminista y competitividad patriarcal asumida por las mujeres que desean triunfar en entornos profesionales altamente jerarquizados, tales como el militar, pero quizás habría que leerla como el único signo visible de humanidad en una persona deshumanizada por una situación de combate permanente poco menos que apocalíptica. Tal vez Cain no podría adaptarse a la paz (o sería, como Roslin piensa, un obstáculo para su buen funcionamiento) pero sería interesante ver toda esa energía puesta al servicio de otros fines que no fueran la guerra. Qué pena que de momento no sabemos imaginar un nuevo paisaje para las mujeres fuertes como Helena Cain, ni siquiera en la ciencia ficción.

Obras citadas

- Benedict, Dirk. Starbuck: Lost in Castration. *Dreamwatch* 127 (mayo 2004).
<http://www.dirkbenedictcentral.com/forums/showthread.php?t=18>
- Gay Prof. Psycho Killer Lesbians from Outer Space. *Central of Gravitas*. Diciembre 2007.
<http://centerofgravitas.blogspot.com/2007/12/psycho-killer-lesbians-from-outer-space.html>
- kerryg. Is *Battlestar Galactica* the Most Feminist Show on Television? *HubPages*. 26 marzo 2012. <http://hubpages.com/hub/battlestargalacticafeminist>
- Kirchmeier, Glynnis. Sexism and Feminism in *Battlestar Galactica*. *The Melon Online*. Abril 2008. <http://themelonline.com/2008/04/sexism-and-feminism-in-battlestar-galactica/>
- Lapidos, Juliet. Chauvinist Pigs in Space: Why *Battlestar Galactica* Is not so Frakking Feminist after All. *Slate*. 5 marzo 2009. <http://www.slate.com/id/2213006/>
- Machiavelli, Niccolò. *El Príncipe* (1532). Trad. Carlos Clavería. Madrid: Altamarea, 2021.

Mulligan, Rikk. The Cain Mutiny: Reflecting the Faces of Military Leadership in a Time of Fear. Tiffany Potter & C.W. Marshall (eds.), *Cylons in America: Critical Studies in Battlestar Galactica*. Londres y Nueva York: Continuum, 2007. 52-63.

Ryan, Maureen. Answers to Your *Razor* Questions and Clues about *Battlestar Galactica*'s Final Season. *Chicago Tribune*. November 2007.
http://featuresblogs.chicagotribune.com/entertainment_tv/2007/11/answers-to-your.html

Los juegos siniestros en torno al poder y la chica final: Katniss Everdeen en la trilogía *The Hunger Games* de Suzanne Collins

Katniss Everdeen, protagonista de la popular trilogía juvenil de Suzanne Collins, *The Hunger Games/Los juegos del hambre* (2008-10),¹ podría no parecer a primera vista una 'chica final' del tipo que Carol Clover describió en su influyente artículo «Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film» (1987). Creo, sin embargo, que Katniss es ciertamente una chica final, aunque no es mi objetivo demostrar aquí que su caracterización coincide perfectamente con la que ofrece Clover. El análisis que Staiger (2015) hace de un corpus más grande de películas de terror del subgénero *slasher*, destinado a cuestionar la integridad de la fórmula de Clover, demuestra que este no es un enfoque fructífero. Sostengo, más bien, que incluso cuando la caracterización de la chica final solo encaja parcialmente, como es el caso de Katniss, es posible obtener nuevos conocimientos sobre personajes femeninos específicos, su poder y su agentividad, conocimientos que nos permiten cuestionar las teorías actuales en torno a su papel como héroes.²

Katniss Everdeen, chica final

Collins narra la implicación gradual de Katniss en la caída de la tiranía que oprime Panem, una versión post-apocalíptica de los Estados Unidos regida despiadadamente desde el Capitolio por el Presidente Snow. Panem surge de «los desastres, las sequías, las tormentas, los incendios, los mares invasores que se tragaron gran parte de la tierra, la guerra brutal por el poco sustento que quedaba» (*HG 20*). Después de la supuesta destrucción del Distrito 13 en esa guerra civil, el Capitolio impone a los otros doce distritos una rígida dictadura. Inspirada por el mito de la derrota por parte de Teseo del Minotauro y por el levantamiento anti-esclavista de Espartaco—pero también por los *reality shows* de televisión como *Survivor* (2000-) o *Fear Factor* (2001-06) (Blasingame 2009: 727)—Collins presenta un escenario condicionado por el Tratado de Traición, firmado 75 años antes de que comience la historia de Katniss. Este tratado obliga a cada distrito conquistado y hambriento a enviar dos representantes, o tributos, a los Juegos del Hambre anuales: un niño y una niña de entre doce y dieciocho años. Se espera que estos 24 adolescentes se aniquilen entre sí hasta que solo quede un ganador en un espectáculo televisado de máxima audiencia que los convierte en celebridades. Como informa Katniss, esta es «la forma en que el Capitolio nos recuerda que estamos totalmente su merced» (*HG 21*).

¹ Me centro aquí en las novelas, si bien mi argumentación también es válida para las adaptaciones al cine, que son notablemente fieles.

² En inglés es común usar la palabra 'hero' para todo tipo de personas (distinguiendo a menudo entre 'male hero' o 'female hero') porque se considera la palabra 'heroína' sexista, dadas sus connotaciones de pasividad y debilidad en las narraciones en que la heroína parece existir solo para que la rescate el héroe.

Katniss, de dieciséis años, se ofrece como voluntaria para reemplazar a su hermana Prim, de doce, como tributo y sobrevive a dos Juegos con pequeños actos de rebelión, inspirando involuntariamente a los ciudadanos desmoralizados de Panem a unirse a la insurgencia liderada por el aún existente Distrito 13. La guerra se gana en parte gracias al atractivo de Katniss como icono inspirador, el Mockingjay (o Sinsajo), pero finalmente la joven se da cuenta de que el futuro democrático de Panem está comprometido. A Katniss se le concede su petición vengativa de ejecutar al Presidente Snow, pero ella decide asesinar en cambio a Alma Coin, la ex-líder del Distrito 13 y nueva Primera Ministra de Panem, cuando anuncia una edición final de los Juegos del Hambre con los hijos de los ciudadanos vencidos del Capitolio. Declarada inocente en el juicio por estar bajo efecto de una locura transitoria, Katniss es enviada de regreso al devastado Distrito 12, donde finalmente disfruta de una frágil felicidad con su compañero en los Juegos, Peeta Mellark.

La tesis que defiende es que la situación de Katniss es mucho más terrible que cualquier otra a la que se enfrentan otras chicas finales. Ella sobrevive a un aterrador asalto por parte no de uno, sino de dos psicópatas: Snow y Coin. Mientras que el villano maquiavélico Snow gobierna usando el terror para mantener vivo el decadente régimen de Panem, la villana orwelliana Coin es aún peor, ya que «usa el miedo como un medio para servir a sus fines y luego trata de ocultar este hecho» (Heit 2015: 124). Como la mayoría de chicas finales, Katniss es «inteligente, despierta, sensata» (Clover 1987: 207), aunque le lleva un tiempo comprender «los patrones y el alcance de la amenaza» (207) que personifican Snow y Coin, principalmente debido a su acceso limitado a información fiable. Sin duda, «reconocemos su horror mientras tropieza con los cadáveres de sus amigos» (Clover: 207), en los Juegos y en su pueblo, y ningún lector sensible puede pasar por alto que su «parálisis ante la muerte replica esos momentos propios de la experiencia de sentirse en una pesadilla universal, momentos de los que el terror se sirve sin tapujos» (207). Katniss es al final de su atroz *bildungsroman* «terror abyecto personificado» (201) como ninguna otra chica final.

El recuento total de cadáveres en la trilogía de Collins, dejando de lado las masacres causadas por la represión y la guerra, es de 49: 22 tributos mueren en los LXXIV Juegos del Hambre, dieciocho en los siguientes y nueve de los compañeros de Katniss fallecen en la misión para infiltrarse en el Capitolio. Este alto número de fallecidos indica que el subgénero cinematográfico del *slasher*, donde apareció la chica final, tiene una influencia directa en la ficción para adultos jóvenes, sin duda porque ambos se dirigen al público adolescente. *The Hunger Games* es sin duda ficción *slasher*, hecho que se hace evidente cuando consideramos sus similitudes con la controvertida película *Battle Royale* (2000), basada en la novela (1999) de Koushun Takami, también adaptada al manga (2000-05) por Masayuki Taguchi. En la película *slasher* de Kinji Fukasaku, el gobierno autoritario del Japón en un futuro cercano frena la creciente insubordinación de los niños en edad escolar obligándolos, como hace Panem, a organizar un enfrentamiento sangriento y letal. El tema principal de la película, apunta Allsop, «es la supervivencia personal y el abandono de las nociones de parentesco, amistad y todas las formas de comportamiento socialmente aprendido» (2003). Debido a su perspectiva nihilista y su pura brutalidad, *Battle Royale* causó un escándalo mayúsculo en Japón y en el extranjero. Comparando la primera entrega de la tetralogía filmica, *The Hunger Games* (2012, Gary Ross) a la película de Fukasaku, un crítico estadounidense aseguró que la cinta japonesa es «más horrible y, de una manera inquietante, más realista y

mordaz. Donde *The Hunger Games* ofrece solo una crítica suave de la cultura de la competición, *Battle Royale* es un aullido aterrador e interminable de protesta» (Rothman 2012). La motivación detrás de esta protesta es, sin embargo, similar en ambas naciones: si «los tropos de la batalla, la supervivencia y la figura del estudiante escolar, reflejan y refractan las ansiedades sociales sobre el futuro japonés en una era de globalización y reforma neoliberal, y los enigmas históricos perdurables de la historia del siglo XX de Japón» (Arai 2003: 367), lo mismo puede decirse de la trilogía de Collins y de Estados Unidos.

De hecho, el *slasher* sigue siendo popular entre los jóvenes en cualquier manifestación narrativa porque opera «como una alegoría de los horrores de la inminente edad adulta en un entorno político y económico en gran medida despiadado» (Kvaran 2016: 954). Es por eso que la forma en que la chica final supera estos horrores es tan crucial. Clover afirma que «cuando ella derriba al asesino, nosotros triunfamos» (1987: 207). Esta sensación de triunfo vicario domina la mayoría de las lecturas de Katniss como un héroe valioso y un modelo a seguir positivo. En mi opinión, sin embargo, ella tiene un atractivo personal muy limitado y una agentividad heroica escasa. Sus actos de rebelión adquieren mucha importancia política, pero se trata de una cuestión bastante accidental.

Necesitamos, además, reconsiderar por qué elogiamos a Katniss cuando exige asesinar a Snow como parte de su trato para encarnar al Mockingjay y por qué nos sentimos eufóricos cuando asesina a Coin en su lugar. Al final de *Mockingjay* Collins nos proporciona lo que Clover llama «la escena final», cuando la chica final «deja de gritar, mira al asesino y coge el cuchillo (martillo, bisturí, pistola, machete, percha, aguja de tejer, motosierra)» (1987: 210), o, en el caso de Katniss, arco y flecha. Sin embargo, como advierte Staiger, al convertirse en la atacante, la chica final «también se convierte en algo anormal, un monstruo y, aunque adulta, está también contradictoriamente asociada con lo abyecto, el otro lado del 'ahora', un terrible lugar de pérdida y muerte» (2015: 224). El asesinato público de Coin, un evento perturbador en lugar de liberador, es una aberración que, dado el impacto de Katniss en el sistema político de Panem y entre los lectores jóvenes, debería examinarse más de cerca.

Este espinoso tema ha sido descuidado en parte debido al limitado enfoque postfreudiano del estudio del género identitario, moldeado por nociones binarias estáticas de masculinidad y feminidad heredadas de Clover. El *slasher* grosero y crudo, escribió ella, «nos da una imagen más clara de las actitudes sexuales actuales, al menos entre el segmento de la población que forma su antiguo público, que los productos legítimos de los mejores estudios» (1987: 188). Su teorización feminista ofreció un modelo productivo para explicar la identificación intergénero de los hombres con la chica final. Clover puede haber estado, sin embargo, parcialmente equivocada al suponer que el público del *slasher* original era en su mayoría masculino. Al presentar un análisis detallado de las técnicas de marketing aplicadas a los *slashers* de la década de 1970, Nowell critica a Clover por ignorar el contexto histórico en el momento de los estrenos originales de las películas. En realidad, de acuerdo con los argumentos algo controvertidos de Nowell, los productores introdujeron personajes femeninos progresivamente más fuertes en los *slashers* porque observaron, verificando los datos de marketing, que las espectadoras elegían qué películas ver con sus novios o maridos (2011: 51) son excluir para nada los *slashers*. «Los expertos de la industria también comprendieron», explica Nowell, «que, si se comercializaba correctamente, el terror

funcionaba mejor que otros tipos de películas escogidas por las parejas jóvenes en sus citas porque proporcionaba un facilitador socialmente sancionado de la intimidad heterosexual» (2011: 121). Los *slashers* eran, al parecer, una excusa muy conveniente para el contacto corporal que tanto chicos como chicas anhelaban, especialmente en las primeras citas.

Al caracterizar a la chica final como «simplemente una ficción acordada, y el uso que el espectador masculino hace de ella como un vehículo para sus propias fantasías sadomasoquistas, un acto de deshonestidad quizás atemporal» (214), Clover complicó el análisis feminista de su atractivo entre las jóvenes espectadoras. Ella reconoció que la representación de la chica final como heroína auto-rescatada en el último segmento de la mayoría de los *slashers* cumplía una doble función: ofrecía a los chicos un placer catártico intergénero, pero también alteraba positivamente la forma en que las chicas percibían a los personajes femeninos. Sin embargo, su crítica y su legado están atestados de un binarismo de género de mano dura muy difícil de evitar. «El problema más profundo», señala Totaro, «reside en ese patriarcado tan enraizado dependiente de un modelo psicoanalítico freudiano, en el que una mujer activa o poderosa no es más que una mujer 'masculinizada' (o una lesbiana en el armario)» (2002).

El análisis de la caracterización de Katniss se ha visto afectado negativamente por este oneroso legado. Debido a la persistencia del binarismo de género anticuado, en desacuerdo con la presentación perceptiva que Judith Butler (1990) ofrece del género como una intervención fluida, pasajes como los siguientes todavía parecen ser pertinentes en relación a Katniss, una cazadora virginal de dieciséis años duramente castigada por atreverse a comprender su contexto histórico-político:

El género de la chica final está (...) comprometido desde el principio por sus intereses masculinos, su inevitable renuencia sexual (la penetración, al parecer, construye la feminidad), su apartamiento de otras chicas, a veces su nombre. A nivel del aparato cinematográfico, su falta de feminidad se señala claramente por su ejercicio de la 'mirada investigadora activa' normalmente reservada para los hombres y horriblemente castigada en las mujeres cuando ellas mismas la asumen. (Clover: 210)

Se ha volcado, por consiguiente, mucha energía académica en discutir cómo Collins invierte el binarismo de género con una Katniss 'masculina' y un Peeta 'femenino'. También para criticar la manipuladora transformación de Katniss por parte del diseñador Cinna y su equipo de en la mujer normativa que el Capitolio requiere, algo que no deja de ser irónico ya que Cinna apoya en secreto la rebelión, usando sus diseños para feminizar a Katniss pero también para vestir a la subversiva Mockingjay. Típicamente, Carrasco escribe que «*The Hunger Games* agrega otro significado a la 'supervivencia del más apto' de Darwin, vinculada a la *performance* de la belleza, la moda y el género en contextos mediados, que responde en parte a la mirada televisada del siglo XXI» (2016: 69); «*performance*», sin embargo, no se usa aquí en un sentido butleriano, sino en relación con el esencialismo de género más estrecho. Por el contrario, los intentos de leer a Katniss como *queer*, a contrapelo de la normatividad forzosa, conducen a conclusiones poco convincentes. Manter y Francis argumentan que el verdadero centro emocional de Katniss no es el dilema romántico de cómo elegir entre sus dos pretendientes, Peeta y Gale, sino sus relaciones sororales *queer* con su hermana Prim y con Rue, la pseudo-hermana con la que se une en los LXXIV Juegos:

Sus atributos rompe-género y su rechazo de la heteronormatividad tradicional no se basan en una típica división heterosexual/homosexual; tanto sus maneras como su rechazo del sueño de Gale de un matrimonio e hijos surgen del pragmatismo de la supervivencia y su devoción a Prim. En otras palabras, la pregunta no es '¿Le gustan los chicos o las chicas?', sino más bien cómo su mentalidad de superviviente ha moldeado, y continúa moldeando, sus deseos. (2017: 291)

Los autores, sin embargo, pasan por alto el hecho de que la interacción de Katniss con Prim es mínima, limitada a un par de conversaciones en toda la trilogía. El género y la sexualidad, además, no están representados en la ficción solo a través de la caracterización de la protagonista; al discutir obsesivamente la feminidad o masculinidad de Katniss, perdemos de vista alternativas interesantes. Johanna Mason, una participante en los Juegos que no gusta a nadie, tiene, como la propia Katniss reconoce, mejor fuste heórico que ella misma y es también mucho más *queer* en su autopresentación desinhibida.

En el esquema binario de Clover el psicópata es masculino pero feminizado y la chica final que se opone a él es mujer pero masculinizada, a diferencia de sus otras víctimas femeninas. Esto pone de relieve otra característica problemática del análisis de Clover porque, como señala Totaro, «su argumento central no funciona tan consistentemente bien en las películas de terror europeas, simplemente porque los asesinos en el terror europeo a menudo son mujeres» (2002), como también es el caso de Coin en la trilogía de Collins. En opinión de Totaro, necesitamos mirar más allá del psicoanálisis freudiano supuestamente universal y examinar circunstancias culturales específicas. «El horror estadounidense, al igual que su cultura popular en general», señala Totaro, «es generalmente mojigato y demasiado arraigado en un pasado puritano como para involucrarse realmente en la sexualidad, que es tan importante para toda película de terror». Si en los *slashers* los jóvenes a menudo son asesinados en escenas postcoitales, esto se debe a un tabú específicamente estadounidense contra el sexo prematrimonial generalizado a todo el sexo entre los jóvenes. En *The Hunger Games* el legado puritano se expresa aún más radicalmente, siendo esta trilogía una típica historia estadounidense de supervivencia en la que la violencia borra la sexualidad. Katniss, que deambula por los prados sin acompañante con su apuesto compañero de caza Gale y duerme todas las noches después de los primeros Juegos con Peeta, buscando alivio para sus pesadillas, nunca se siente tentada por el sexo. De manera poco realista, el contacto erótico se limita a besos porque, Collins argumenta, el miedo borra el deseo. Como Katniss le dice a Gale, ella no puede amar porque «todo lo que puedo pensar, todos los días, cada minuto de vigilia desde que sacaron el nombre de Prim en el sorteo, es en lo asustada que estoy» (CF 111).

Hay algo inquietante, sin embargo, en cómo Katniss permite que Peeta invente en público la falsa historia de su popular romance, incluido un matrimonio secreto e incluso un embarazo, sin responder a su calidez; aun más cuando todos ya asumen que son amantes. Collins focaliza la narración a través de Katniss pero aún así proporciona a sus lectores una acertada aproximación al callado sufrimiento romántico del chico final, en tanto que Peeta sin duda ama a Katniss. Lo mismo aplica a su relación con Gale. Debemos, pues, aceptar que la falta de respuesta sexual de Katniss se debe al hecho de que invierte toda su energía libidinal en sobrevivir, actitud en la que es la imagen especular de la fría Alma Coin.

De hecho, la insistencia en colocar a Katniss en la categoría de género/sexualidad correcta o incorrecta desvía nuestra atención de lo que Collins finalmente pone en primer plano: la confrontación mortal entre Katniss y su némesis femenina. Al final de su terrible experiencia, escribe Clover, la chica final «no solo ha reforzado su hombría; también se la ha quitado a un opresor cuya masculinidad ya estaba en cuestión desde el principio» (1987: 210). Al final de *The Hunger Games* sucede algo diferente: Katniss aprende a combinar la caza con amar a un hombre, rompiendo así las barreras binarias de género. Además, ella no «le quita la hombría» a ningún hombre, sino que elimina a una mujer cuyo auto-empoderamiento amenaza con destruir todo Panem. Esta es una novedad importante: la villana Alma Coin no es tan solo la contrapartida femenina patriarcal de Snow, sino también el producto del sistema social postfeminista del Distrito 13, que permite a las mujeres ser rebeldes icónicas o líderes poderosas, como deseen.

El problema es que para eliminar a este monstruo, Katniss necesita convertirse en un monstruo ella misma, en una asesina. El silenciamiento de la chica final, indultada pero alejada de la vida pública tras su crimen, no tiene nada que ver con «un descenso a la normatividad obligatoria» (McGuire 2015: 74) sino con el lugar ambiguo que finalmente ocupa la monstruosa Katniss. La trilogía de Collins contiene un nuevo tipo de miedo porque, mientras que los *slashers* pueden ser desenmascarados como productos del terrorismo patriarcal, como demostró Clover, *The Hunger Games* es habitualmente elogiada como una trilogía feminista diseñada para empoderar a las mujeres jóvenes a través de la identificación con Katniss. Sin embargo, lejos de estar empoderada, Katniss está profundamente traumatizada no solo por el patriarcado encarnado por hombres como Snow, sino también por Coin, la villana hambrienta de poder que, como encarnación del Distrito 13 postfeminista y rebelde, debería haber sido su principal aliada antipatriarcal.

Papeles políticos de la chica final: tributo, icono, rebelde, asesina

La transformación de Katniss en una celebridad televisiva heteronormativa y feminizada ha llamado mucho la atención, como he mencionado; sin embargo, su transformación paralela de cazadora en asesina ha sido mayormente pasada por alto. Collins usa 225 páginas (HG 172-403) para narrar los LXXIV Juegos del Hambre, muchas más que para describir la transformación y entrenamiento de Katniss (y Peeta); sin embargo, dedica escasa energía autoral a explicar cómo se siente Katniss una vez que comienza a matar. En el noveno día de los Juegos, cuando Marvel lancea mortalmente a Rue, de doce años, Katniss le dispara una flecha en el cuello. La terrible muerte de Rue obliga a Katniss a «enfrentarse a su propia furia contra la crueldad, la injusticia que les infligen» (HG 276), pero el asesinato de Marvel no le ofrece catarsis alguna: Katniss solo comenta que se parece a cazar pero es «completamente diferente en las secuelas» (HG 284) que deja.

Este poco interés en la transición de cazadora a asesina se ve facilitado por la caracterización superficial que Collins hace de los otros tributos; muchos ni siquiera tienen nombre, mientras que los pocos nombrados se representan principalmente como enemigos despiadados. Los Juegos comienzan en ambas ediciones, LXXIV y LXXV, con un terrorífico baño de sangre. El hecho de que el pasaje «alrededor de una docena de tributos se están haciendo trizas unos a otros (...) Varios yacen muertos en el suelo» (CF 175-6) aparezca en una novela para lectores jóvenes debería inquietarnos. En los dieciocho días de matanza—una persecución mucho más larga que cualquier otra soportada por una chica final—los chicos son envenenados por plantas e insectos,

asesinados por otros tributos que rompen cuellos, aplastan cabezas con piedras, apuñalan y lancean sin piedad, etc. En un episodio horrible, Katniss le da a su rival Cato una muerte misericordiosa después de que él es mutilado durante horas por *mutts*, bestias aparentemente biodiseñadas hechas con los cuerpos de los tributos muertos. Peeta pierde una pierna durante otro ataque de un *mutt*,³ mientras que una explosión deja a Katniss parcialmente sorda. Su victoria—ganada cuando ella amenaza con matar a Peeta y suicidarse comiendo bayas venenosas si solo se permite que uno sobreviva—no es un triunfo sino el comienzo de una depresión de por vida. El hecho de que Snow y la mayoría de los ciudadanos de Panem lean su lamentable amenaza suicida como un desafío político es casi ridículo.

Las cicatrices de Katniss se borran con cirugía plástica y su audición es restaurada, pero no se le ofrece tratamiento psicológico. Formalmente transformada en una chica final ganadora (y Peeta en su chico final), Katniss se enfrenta al segundo asalto de Snow en la segunda novela, *Catching Fire/En llamas*, cuando su gira celebrando la victoria en los Juegos provoca disturbios políticos generalizados. Exudando un olor nauseabundo a «rosas y sangre» (CF 19), Snow visita a Katniss para advertirle que la rebelión costará muchas vidas. Paradójicamente, su advertencia despierta la conciencia política latente de Katniss y ella lo desafía: el sistema «debe ser muy frágil si un puñado de bayas puede derribarlo» (24), le dice. Snow más tarde amenaza con matar a Gale y a sus familias a menos que Katniss mantenga la falsa historia de amor con Peeta, que fascina al público del Capitolio. El romance es insuficiente, sin embargo, y los disturbios políticos aumentan, lo que conduce a un levantamiento general. El compromiso de Katniss con la rebelión, sin embargo, crece muy lentamente porque está estrictamente motivado por experiencias personales negativas, como el episodio en que Gale es azotado en público por las fuerzas de Snow. Pensando en Rue y Prim, Katniss finalmente decide centrar sus esfuerzos en salvar a los niños de la violencia del Capitolio, sin considerar el panorama político más amplio. Ella se ve a sí misma, en todo momento, como un catalizador en lugar de una líder, un hecho que Snow y Coin no logran comprender, obsesionados como están por su propio liderazgo frágil.

Decidido a sofocar los levantamientos, Snow anuncia un *Quarter Quell*, unos nuevos Juegos del Hambre con 24 de los 59 supervivientes restantes de los últimos 25 años, incluyendo a Katniss y su mentor Haymitch. Este anuncio llega solo nueve meses después de la edición anterior y, lejos de sentirse heroica, Katniss pierde totalmente el control sobre sus reacciones emocionales; en cambio, Peeta cierra un trato para presentarse voluntario en lugar de Haymitch y así proteger a Katniss. Los LXXV Juegos ocupan menos páginas pero, aún así, su terror recorre 125 (CF 299-425). Katniss se convierte en el centro de una disputa a tres bandas, de la que sabe muy poco. Ella es plenamente consciente, sin embargo, de cómo Snow la está usando de nuevo, y comienza a fantasear con asesinarlo. Sin embargo, a pesar de la espectacular transformación que Cinna organiza, quemando el vestido de novia de Katniss para que de él surja el atuendo de Mockingjay durante una retransmisión en vivo (acto que lleva a su arresto y ejecución), Katniss todavía ignora que también está siendo utilizada por los rebeldes. De hecho, la encuentran tan poco fiable que incluso se le oculta la conspiración para mantenerla con vida. Peeta complica la confrontación entre Snow y

³ Las películas no reflejan esta mutilación quizás porque la encuentran demasiado dura para el espectador, a no ser que se trate de un caso de 'validismo', es decir, de desprecio a la persona inválida.

los rebeldes en relación a los usos políticos de la celebridad de Katniss al anunciar que ella está embarazada de él, una mentira destinada a socavar los Juegos. Como enfatiza Katniss, «incluso la persona más amante del Capitolio, hambrienta de Juegos y sedienta de sangre no puede ignorar, al menos por un momento, lo horrible que es todo el asunto» (CF 289).

Collins ofrece una caracterización más detallada de algunos tributos en los LXXV Juegos: Enobaria, Beetee, Finnick y Johanna. La novedad en estos Juegos es que no todos los participantes son jóvenes, por lo que el sacrificio de Mags, de 82 años, para salvar a Peeta es particularmente conmovedor. Tal como Katniss se presentó para salvar a Prim, Mags participa en lugar de Annie, quien perdió la razón al ganar los Juegos en que participó. Estos nuevos Juegos solo duran tres días, pero su violencia se intensifica porque el estadio está diseñado para iniciar un nuevo tormento a cada hora. Los participantes son gaseados, empapados en una lluvia sangrienta, ahogados en un maremoto, quemados por la cerca electrificada, atacados por monos ciborg y por más *mutts*. La sucesión de muertes brutales solo se detiene cuando, desesperada, Katniss rompe la cúpula. Esta acción obliga a Snow y a los rebeldes a entrar en una loca lucha para rescatar a los supervivientes: la chica final es salvada por el Distrito 13 pero su chico final es secuestrado por el Capitolio. Katniss necesita hacer frente, por lo tanto, a la ausencia de Peeta, a sus muchas heridas, a la comprensión de que ha sido privada de toda agentividad por los rebeldes y, para colmo, al bombardeo del Distrito 12, que pierde el 90% de la población. Ninguna chica final ha sufrido tanto.

Mockingjay, la tercera novela, confirma que, aunque no está etiquetada como ficción de terror sino como distopía, la trilogía de Collins es una de las historias más terroríficas de los últimos años. La novela comienza con la visita de Katniss a su localidad natal, su primera condición para cooperar con la rebelión. Conmocionada por las calles en ruinas y los cadáveres destrozados, ella se culpa: «*Te he matado*. Pienso mientras paso una pila. *Y a ti. Y a ti*» (MJ 6, cursivas originales). Su consternación y tristeza crecen cuando se convierte en una refugiada bajo la jurisdicción de Alma Coin, la rígida líder del Distrito 13. Coin es «una *Big Sister* fría y hambrienta de poder, su adversario del Capitolio es su opuesto en muchos sentidos, excepto que ella y el Presidente Snow anhelan el poder y están dispuestos a sacrificar a otros por su ambición» (Martin 2014: 234). Los dos líderes pueden ser dos caras de la misma ‘moneda’ política (Coin significa ‘moneda’) pero mientras que la representación de Snow como una figura vampírica repulsiva ataca la fealdad de la tiranía patriarcal, la presentación edadista y misógina de Coin no es tan fácil de leer. Como informa Katniss, Coin

Tiene unos cincuenta años, con el pelo gris que cae en una melena ininterrumpida hasta los hombros. Estoy más que fascinada por su cabello, ya que es tan uniforme, tan sin un defecto, ni una brizna, o incluso una punta abierta. Sus ojos son grises (...). Son muy pálidos, como si casi todo el color hubiera sido succionado de ellos. El color de la nieve sucia que deseas ver derretida. (MJ 11)

A lo largo de *Mockingjay/Sinsajo*, la hostilidad de Coin hacia Katniss va en aumento (ella quería que Peeta se convirtiera en el icono de la rebelión), convirtiéndose en odio asesino. Políticamente ingenua, Katniss obliga a Coin a aceptar un acuerdo por su cooperación que incluye indultar a prisioneros del Capitolio, incluyendo a Peeta. Como explica Gale, las exigencias de Katniss amenazan con socavar el liderazgo de Coin y, por lo tanto, esta anuncia públicamente que «cualquier desviación de la misión [de Katniss],

ya sea justificada o no, será vista como una ruptura de este acuerdo» (MJ 65). Esta amenaza implícita contra todos los refugiados del Distrito 12 enfurece a Katniss, quien instantáneamente ve a Coin como «otra jugadora del juego del poder que ha decidido usarme como una pieza más en sus partidas» (MJ 66).

Su antagonismo mutuo se intensifica con episodios como el cruel encarcelamiento del equipo de estilistas de Katniss en el Capitolio, encontrados «semidesnudos, magullados y encadenados a la pared» (MJ 52) en un calabozo del Distrito 13. Katniss lucha por desarrollar la carismática presencia en la pantalla que exige su papel de Mockingjay, ya que también se enfrenta a la evidencia de la tortura de Peeta por parte de Snow. Su trastorno por estrés postraumático no diagnosticado empeora (solo se la juzga «mentalmente desorientada» (395)), y Katniss concluye que «los Juegos todavía están sucediendo» (34). Prim intenta animarla—«No creo que entiendas lo importante que eres para la causa» (MJ 38)—pero Katniss usa su nuevo poder icónico para que Coin acepte su petición de matar a Snow, sin darse cuenta de cómo esta petición asusta a su enemiga. Cuando visita el hospital de campaña de la Comandante Paylor, donde es recibida calurosamente, entiende Katniss su situación: «Tengo un tipo de poder que nunca supe que poseía. Snow lo sabía, tan pronto como sostuve esas bayas» y «Coin lo sabe ahora. Tanto es así que debe recordar públicamente a su pueblo que yo no tengo el control» (MJ 101). Consciente de que Katniss puede estropear sus planes políticos, Coin decide eliminarla.

Collins, no obstante, desvía la atención de los lectores de este conflicto, centrándose en exponer la conducta tiránica del Capitolio. El hospital de Paylor es destruido maliciosamente, y el equipo de filmación de Katniss la muestra haciendo llamamientos para resistir en ciudades devastadas por los ejércitos de Snow. El apuesto superviviente Finnick Odair, también abrumado por un trastorno de estrés postraumático, revela cómo el Capitolio lo prostituyó a él y a otros ganadores de los Juegos, amenazando con asesinar a sus familias. También revela que Coriolanus Snow subió al poder envenenando a sus rivales inmediatos: las rosas en su solapa enmascaran el hedor de las llagas en la boca causadas por beber pequeñas dosis de veneno para engañar a las víctimas que temieran ser envenenadas por él. El rescate de Peeta y Johanna Mason del Capitolio ofrece una nueva prueba de los métodos de tortura destructivos de Snow. Katniss se da cuenta de que si han podido lavar el cerebro de Peeta, quien la odia hasta el punto de intentar asesinarla, hay poco que el Capitolio no pueda hacer contra ella. Más tarde, a Katniss finalmente se le permite participar en combate como soldado, pero los seis miembros de su escuadrón y tres de su equipo de filmación son exterminados mientras intentan acercarse a Snow. Los Juegos ya no están en marcha, pero Collins atrapa a Katniss y sus compañeros en una ráfaga de ataques despiadados, incluyendo bombas, lagartos mutantes, una sustancia que derrite la piel, cuchillas giratorias y, de nuevo, *mutts*. En una escena horrible similar a la muerte de Cato, Katniss termina el sufrimiento de Finnick lanzando una bomba contra él.

Mientras emerge esta imagen malévolamente de Snow y el Capitolio, Katniss se da cuenta de que el Distrito 13 podría no ofrecer una alternativa verdaderamente fiable. Su mentor Haymitch se muestra escéptico cuando Plutarch anuncia que «vamos a formar una república donde la gente de cada distrito y el Capitolio puedan elegir a sus propios representantes para que sean su voz en un gobierno centralizado» (MJ 93). Katniss está especialmente disgustada con las bombas con un sistema de doble detonador que Beetee y Gale desarrollan, y con las inclementes tácticas desplegadas en la ocupación

del Distrito 2. Antes de morir, el jefe de su escuadrón Boggs le revela que Coin quiere a Katniss muerta porque teme que, una vez ganada la guerra, como Mockingjay pueda apoyar a otro candidato presidencial. Coin prefiere que Katniss se convierta en una mártir que pueda usar libremente.

Irónicamente, Katniss solo entiende completamente el método de ejecución que Coin ha elegido para ella cuando escucha su descripción de los labios ensangrentados del Presidente Snow, por entonces prisionero. El Distrito 13 ataca a los niños del Capitolio que buscan refugio en la mansión de Snow. Los rebeldes lanzan las bombas de Gale y Beetee en los pequeños paracaídas plateados utilizados para enviar regalos a los tributos durante los Juegos y Katniss es testigo de la masacre resultante: «La nieve es roja y está llena de menudos pedazos de cuerpos. Muchos de los niños mueren inmediatamente, pero otros yacen en agonía en el suelo» (MJ 390). Un grupo de médicos rebeldes, incluida Prim, se acerca a las víctimas y en seguida estalla un segundo conjunto de explosivos. Katniss ve a su hermana evaporarse y ella misma es atrapada por una bola de fuego que «la transformó en algo nuevo» (392). Ahora es una «*mutt* de fuego» que «solo conoce una sola sensación: el dolor profundo» (392), una versión grotesca de «El pájaro de Cinna, encendido, volando frenéticamente para escapar de algo indescriptible» (392). Contraviniendo los cálculos de Coin, este ave fénix remonta el vuelo, rehecha como «una extraña colcha *patchwork* de piel» (397), con su cara y cuero cabelludo parcialmente quemados—aspecto que las películas no tienen el coraje de presentar. La chica final escucha entonces del villano derrotado lo que realmente ha sucedido. Como explica Snow, este «movimiento magistral» (402) fue diseñado por Coin: «La idea de que yo estaba bombardeando a nuestros propios niños indefensos instantáneamente quebró la frágil lealtad que mi gente todavía sentía hacia mí» (402). Snow concede que su fracaso consistió en

ser tan lento que no comprendí el plan de Coin. Dejar que el Capitolio y los Distritos se destruyeran mutuamente, y luego intervenir para tomar el poder con el Distrito 13 apenas afectado. No te equivoques, ella tenía la intención de tomar mi lugar desde el principio. (...) Pero yo no estaba prestándole atención a Coin. Te estaba mirando a ti, Mockingjay. Y tú me estabas mirando a mí. Me temo que a los dos nos la han jugado por tontos. (402)

Katniss inicialmente duda de esta versión, pero Snow le recuerda que «habíamos acordado no mentarnos el uno al otro» (403).

El día de la ejecución, Coin firma su propia sentencia de muerte invitando a los vencedores restantes a «resolver un debate» (MJ 414). Coin ha propuesto a sus colegas en el Gobierno que «en lugar de eliminar a toda la población del Capitolio, celebremos unos Juegos del Hambre finales y simbólicos, utilizando a los niños directamente relacionados con los que tenían más poder» (415); para ello, requiere el apoyo de los vencedores. Peeta, indignado, rechaza la propuesta junto con Annie y Beetee; Johanna, Enobaria y Katniss votan a favor. Haymitch deshace el empate, respaldando a Coin. La escena está redactada de manera ambigua y es difícil determinar por qué Katniss vota sí. Disgustada, se da cuenta de que «nada cambiará» (417). Sin embargo, cuando ella declara «yo voto que sí... por Prim» (417, elipsis original) y espera a que Haymitch emita su voto decisivo, leemos que «Este es el momento, así pues. Cuando descubrimos con precisión lo parecidos que somos, y lo bien que me entiende realmente» (417). La respuesta de Haymitch, «Estoy con Mockingjay» (417), sugiere que Katniss ya ha tomado

la decisión de levantarse contra Coin (no necesariamente para matarla), acción que Haymitch apoya en secreto.

Katniss decide matar a Coin cuando, apuntando con su flecha a Snow, no ve en sus ojos «miedo, remordimiento, ira» sino «la misma mirada burlona con que terminó [su] conversación» (418). Snow va a morir con seguridad, de un modo u otro, pero Coin todavía representa un peligro claro e inminente y, por lo tanto, Katniss dispara su flecha contra ella. «Durante la reacción de asombro que sigue al disparo», ella recuerda, «soy consciente de un sonido. La risa de Snow» (419). Este ruido perturbador podría significar que Katniss ha sido engañada para matar a Coin como el último acto de venganza de Snow antes de su propia muerte espantosa (él muere de inmediato, ahogándose en su propio vómito de sangre, o tal vez linchado).

Lo que viene a continuación es, en cualquier caso, desconcertante. Asumiendo que será ejecutada, Katniss intenta tragar una píldora venenosa, pero Peeta lo impide; por su parte, Gale se niega a matarla pese a sus ruegos desesperados. Katniss está gravemente herida, física y mentalmente, pero, curiosamente, no se le ofrece ayuda médica. Aislada durante semanas, Katniss se hunde en una profunda depresión: «Ya no siento ninguna lealtad a estos monstruos llamados seres humanos, a pesar de ser uno yo misma» (MJ 424). Cuando Haymitch finalmente la busca, el juicio ya ha terminado y otra mujer, la Comandante Paylor, ha sido elegida Presidenta. El Dr. Aurelio ha conseguido la liberación de Katniss presentándola «como una lunática desesperada y conmocionada» (425). La joven es enviada a casa bajo la vigilancia reacia de Haymitch y el cuidado despreocupado de Aurelius, hasta que Peeta, también un «*mutt* de fuego» desfigurado, hace que su falso romance sea finalmente real.

La aceptación si más del asesinato de Coin sugiere que Katniss en realidad le hace un favor a la nueva democracia de Panem al terminar con su peor amenaza. Dado que el Capitolio ya no la necesita, y el nuevo gobierno está vergonzosamente contaminado por su acto, Katniss se ve privada de su papel político público y acaba marginada. «Lentamente, con muchos días perdidos, vuelvo a la vida» (435), recuerda Katniss, mientras ella y Peeta comienzan una vida juntos, plagada por recuerdos traumáticos y pesadillas. El Epílogo la presenta quince años después como una esposa y madre moderadamente feliz, aún incapaz de superar completamente los horrores de su juventud. Nada se dice sobre la situación política de Panem, aunque la prosperidad del Distrito 12 insinúa que es una democracia estable.

Tampoco hay comentarios sobre Coin. Cuando Gale le pregunta a Katniss después de los LXXV Juegos cómo se siente tras haber matado, ella duda: «no sé qué decirle sobre las consecuencias de matar a una persona. Sobre cómo nunca te dejan» (MJ 77). Presumiblemente, el recuerdo del asesinato de Coin persiste durante largos años; sin embargo, tanto los críticos como los habitantes de Panem parecen aceptar como heroica la acción reprobable de ella. Para Martin, Katniss impide el regreso de los Juegos del Hambre «asesinando, o más bien *sacrificando*, a Coin» (2014: 234, cursivas añadidas). Atribuyéndole una motivación más profunda, Henthorne señala que «ya no siendo un peón en los juegos de otros, Katniss toma medidas definitivas porque no hacerlo sería poco ético» (2012: 91). Del mismo modo, McDonald sostiene que «su asesinato valiente y de inspiración moral de Coin (...) es la culminación de un proceso en curso de exploración filosófica y moral que por fin la ha llevado a una vida verdaderamente digna de ser vivida» (2014: 83). Finalmente, Tan defiende que «con la muerte de Coin, el espectáculo público de los Juegos del Hambre se destruye de verdad, el cuerpo del

menor ya no es un objetivo o un medio de inscribir la ley y el castigo. Y, a medida que el cuerpo es liberado, Katniss es liberada» (2013: 64).

Ningún crítico cuestiona si Katniss tiene *derecho* a asesinar a Coin porque «en el análisis final, las similitudes entre Snow y Coin no permiten distinciones fáciles entre sistemas justos e injustos» (Clemente 2012: 27). Y, a pesar de que Katniss busca enfáticamente venganza por la muerte de Prim, Hansen cree que «al matar a Coin en lugar de a Snow, Katniss no solo rechaza el énfasis declarado de Coin por la venganza, sino que también rechaza y repara su propia aceptación de esta» (2015: 174). Sostengo, por el contrario, que en el momento del asesinato Katniss está totalmente desempoderada y descompuesta como héroe, por lo que esa acción debería considerarse como una elección inmoral y criminal si pensamos en ella como una chica final. De hecho, en esa escena ella es, siguiendo a Staiger, un monstruo abyecto. Katniss podría haber disparado su flecha a Coin, fallar a propósito y usar la «reacción de aturdimiento» (MJ 419) para exponer las maquinaciones de la nueva Presidenta, con la esperanza de ganar el apoyo de la Comandante Paylor. Matar a Snow cuando todavía era el dictador gobernante podría justificarse, pero Collins coloca a su chica final en una posición ética indefensible al convertirla en la asesina a sangre fría de Coin.

La chica final: una última palabra

Después de analizar muchas «reimaginaciones» recientes de las películas *slasher* originales,⁴ Ryan Lizardi concluye que aunque cabe esperar que las versiones del siglo XXI sean sustancialmente distintas, «el nuevo conjunto de *remakes* muestra una notable continuidad ideológica, solo que de una manera más hiperenfatizada y estilizada» (2015: 114). La actual chica final sobrevive a peores retos que otras chicas en el pasado y, aunque es más resistente y una superviviente mejor equipada, su sufrimiento se presenta con mucho más sádismo y violencia visual. Lizardi detecta, además, una particularidad desconcertante: a pesar del aumento de la violencia, las nuevas películas se muestran más esperanzadas en relación a la normalidad que espera a la chica final después de su terrible experiencia. Él sugiere que hay una ironía patriarcal encubierta en este toque de optimismo destinado a enfatizar lo contrario, a saber, que las mujeres que desafían al patriarcado nunca pueden esperar llevar una vida normal. La trilogía de Collins lanza un mensaje similar, aunque sin la ironía patriarcal encubierta. El sistema sociopolítico de Panem cambia de manera positiva para convertirse en una democracia dirigida por una mujer, pero Katniss está física y mentalmente abatida, y cualquier consuelo que le proporcione el también victimizado Peeta es solo una pequeña compensación. Lejos de ser aclamada públicamente como un héroe, Katniss lleva una vida tranquila y marginal como esposa y madre, vida que es si no feliz al menos estable pero que también demuestra que el trauma nunca se puede superar.

La mayoría de las lecturas críticas de *The Hunger Games* dejan de lado el profundo daño que Alma Coin causa. El Presidente Snow encarna de una manera directa la idea de que el mal tiene su raíz en la hegemonía patriarcal corrupta, codificada como masculina. La propia corrupción de Coin, sin embargo, demuestra que las mujeres que lideran, como ella, la rebelión antipatriarcal también pueden ser consumidas por su ambición de poder. El propio empoderamiento reacio de Katniss cuestiona a su vez la

⁴ Su popularidad continua pero Lizardi se refiere al período entre 2003 (*The Texas Chainsaw Massacre*) y 2010 (*Nightmare on Elm Street*), marcado por los *remakes*.

idea misma de que el poder siempre beneficia a las mujeres: a ella su poder le trae mucho sufrimiento, la pérdida de su amada hermana, su transformación en una asesina inmoral y un futuro incómodo. Las chicas finales, debemos concluir, son heroicas supervivientes pero son, sobre todo, las víctimas de siniestros juegos de poder en partidas jugadas por otros.

Obras citadas

- Allsop, Samara L. *Battle Royale*: Challenging Global Stereotypes within the Constructs of a Contemporary Japanese Slasher Film. *Film Journal* 1.7 (2003). <http://archive.is/Qnkk1>
- Arai, Andrea G. Killing Kids: Recession and Survival in Twenty-First-Century Japan. *Postcolonial Studies* 6.3 (2003): 367-379.
- Blasingame, James. An Interview with Suzanne Collins. *Journal of Adolescent & Adult Literacy* 52.8 (2009): 726-727.
- Carrasco, Rocío. The Mediated Body in Contemporary U.S. Science Fiction Cinema: *Legacy* (2010) and *The Hunger Games* (2012). *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 73 (2016): 57-72.
- Clemente, Bill. Panem in America: Crisis Economics and a Call for Political Engagement. Mary F. Pharr & Leisa A. Clark (eds.), *Of Bread, Blood and The Hunger Games: Critical Essays on the Suzanne Collins Trilogy*. Jefferson, NC: McFarland, 2012. 20-29.
- Clover, Carol J. Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film. *Representations* 20 (1987): 187-228.
- Collins, Suzanne. *Mockingjay*. Nueva York: Scholastic Press, 2010.
- _____. *Catching Fire*. Nueva York: Scholastic Press, 2009.
- _____. *The Hunger Games*. Nueva York: Scholastic Press, 2008.
- Hansen, Kathryn Strong. The Metamorphosis of Katniss Everdeen: *The Hunger Games*, Myth, and Femininity. *Children's Literature Association Quarterly* 40.2 (2015): 161-178.
- Heit, Jamey. *The Politics of The Hunger Games*. Jefferson, NC: McFarland, 2015.
- Henthorne, Tom. *Approaching the Hunger Games Trilogy: A Literary and Cultural Analysis*. Jefferson, NC: McFarland, 2012.
- Kvaran, K.M. 'You're All Doomed!': A Socioeconomic Analysis of Slasher Films. *Journal of American Studies* 50.4 (2016): 1-18.
- Lizardi, Ryan. 'Re-Imagining' Hegemony and Misogyny in the Contemporary Slasher Remake. *Journal of Popular Film* 38.3 (2010): 113-121.
- Manter, Lisa & Lauren Francis. Katniss' Oppositional Romance: Survival Queer and Sororal Desire in Suzanne Collins's *The Hunger Games* Trilogy. *Children's Literature Association Quarterly* 42.3 (2017): 285-307.
- Martin, Bruce. Political Muttations in *The Hunger Games*: 'Real or not Real?'. Deirdre Anne Evans Garriott et al. (eds.), *Space and Place in The Hunger Games: New Readings of the Novels*. Jefferson, NC: McFarland, 2014. 220-242.
- McDonald, Brian. The Three Phases of Evil: A Philosophical Reading of *The Hunger Games*. Sean P. Connors (eds.), *The Politics of Panem: Challenging Genres*. Rotterdam: Sense Publishers, 2014. 63-84

- McGuire, Riley. Queer Children, Queer Futures: Navigating Livedeath in *The Hunger Games*. *Mosaic* 48.2 (2015): 63-76.
- Nowell, Richard. 'Theres More Than One Way to Lose Your Heart': The American Film Industry, Early Teen Slasher Films, and Female Youth. *Cinema Journal* 51.1 (2011): 115-140.
- Rothman, Joshua. The Real Hunger Games: *Battle Royale*. *The New Yorker*. 3 abril 2012. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-real-hunger-games-battle-royale>.
- Staiger, Janet. The Slasher, the Final Girl and the Anti-Denouement. Wickham Clayton (ed.), *Style & Form in the Hollywood Slasher Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015. 213-228.
- Tan, Susan Shau Ming. Burn with Us: Sacrificing Childhood in *The Hunger Games*. *Lion and the Unicorn* 37.1 (2013): 54-73.
- Totaro, Donato. The Final Girl: A Few Thoughts on Feminism and Horror. *Offscreen* 6.1 (2002): n.p. http://offscreen.com/view/feminism_and_horror

**La Cultura contra el patriarcado:
Djan Seriy Anaplian, paria y tráfuga en *Matter*,
de Iain M. Banks**

Excepción en estos tiempos fundamentalmente interesados en la distopía, Iain M. Banks (1954-2013) es conocido principalmente por las nueve novelas de la serie sobre la Cultura que tratan de la civilización utópica del mismo nombre. La Cultura es una anarquía socialista compuesta por un conjunto de especies panhumanoides, dirigida eficientemente por sus superlativos IAs (conocidos como las Mentes). Los ciudadanos de la Cultura viven en una sociedad hedonista post-escasez, que les permite hacer lo que deseen con sus cuerpos, mentes y vidas. No necesitan conquistar ningún planeta, ya que viven en sus colosales naves espaciales o en los Orbitales y planetoides construidos por las Mentes. La mayoría de los ciudadanos de Cultura son pacifistas y decididamente anti-intervencionistas, pero un segmento dirige la organización interespecie Contacto, y su rama decididamente intervencionista, Circunstancias Especiales. Su intervención en los asuntos de las civilizaciones menos avanzadas, según dicen por razones altruistas, es el motivo central en las tramas de Banks, y también una fuente de controversia sobre el imperialismo implícito de la Cultura. Los análisis más críticos de la ciencia ficción de Banks se centran, por consiguiente, en si la utopía de la Cultura debe tomarse al pie de la letra o no, teniendo en cuenta el ingenio y el sentido del humor del autor. Este humor se manifiesta desde sus nombres jocosos para las naves espaciales—la *Lightly Seared on the Reality Grill of Matter/Algo chamuscada en la barbacoa de la materia real* es uno de los muchos ejemplos—hasta el sarcasmo más amargo, expresado, por ejemplo, en los infiernos digitales de *Surface Detail*.

Se puede decir que la Cultura es una «utopía crítica» siguiendo el concepto acuñado por Tom Moylan (en relación con las obras de Ursula K. Le Guin, Joanna Russ, Marge Piercy y Samuel Delany): «Cualquiera que sea el conjunto particular de imágenes que cada texto establece, la cualidad compartida en todos ellos es un rechazo de la jerarquía y la dominación y la celebración de formas emancipadoras de ser, así como la posibilidad misma del anhelo utópico» (1986: 12). La Cultura, señala Kulbicki, «es literalmente una utopía» porque ocupa un «no lugar» que consiste en «una agrupación de células inquietas de ideas afines, sin fijar y en continuo movimiento nómada» (2009: 39). La Cultura no es realmente un «Estado-nación interestelar» (Garrison 2012: 57) ya que no tiene instituciones de Gobierno, aunque es correcto considerar a su ciudadanía como su principal principio organizativo sociopolítico. Los fundamentos principales de la Cultura son los tres pilares de «una sociedad liberal de la Ilustración: la libertad individual, la igualdad y la razón como la fuente en la que se basan las acciones, y las condiciones en que se justifican las acciones en última instancia» (Jackson & Heilman 2008: 239), aunque es una cuestión en disputa si esta es una postura positiva. Hay, del mismo modo, muchas dudas, a veces expresadas en la misma frase, sobre qué modelo político de la vida real, capitalismo o comunismo, inspira la utopía de Banks: la Cultura «se elabora a partir del ‘mejor yo’, y la imagen ideal, de occidente, una utopía comunista de pluralidad, tolerancia y plenitud» (Brown 1996: 71).

Las novelas de la Cultura no tratan de la vida en esta civilización sino de los conflictos causados por los intentos de Circunstancias Especiales de conducir a las sociedades menos avanzadas hacia la utopía. Las historias de Banks, se queja Kerlake, «pueden estar ambientadas dentro de un marco de utopía *putativa*, pero no son utópicas en sí mismas» (2012: 214, cursivas originales). En las novelas la Cultura opera solo «como telón de fondo teatral» para «extravagantes actos de violencia y confrontación» (214). Sin embargo, Banks, «un escritor pillo, siempre jugando con el lector» (Jones 2008), a menudo cuestiona sutilmente las arriesgadas intervenciones de CE. De hecho, sus protagonistas suelen ser personas ajenas a la utopía (ya sea porque no son ciudadanos de la Cultura o porque son disidentes internos) que mantienen una actitud escéptica y crítica.

Los estudios sobre Banks han pasado por alto hasta ahora cómo esa postura crítica se ve afectada por el género cuando la protagonista es una mujer, como sucede en *Matter/Materia* (2008), la novela analizada aquí. Banks suele ser (injustamente) percibido como un autor que se dirige principalmente a los hombres y que tiene poco interés en los personajes femeninos. Explorando sus tres novelas mejor estudiadas—*Consider Phlebas/Pensad en Flebas* (1987), *The Player of Games/El jugador* (1988) y *Use of Weapons/El uso de las armas* (1990)—Roberts afirma que Banks «considera la vulnerabilidad del cuerpo masculino», frecuentemente sometido a una gran violencia, «como la base del sujeto masculino» (2014: 46). Banks, añade Roberts, «no explora estas preocupaciones en relación con la posición de la mujer, y de esta manera perpetúa la exclusión de lo femenino» (59). Sin embargo, este diagnóstico solo aplica a las novelas que Roberts estudia y de modo parcial, ya que sí incluyen personajes femeninos significativos. Otras novelas como *Inversions/Inversiones* (1998), *Surface Detail* (2010), *The Hydrogen Sonata* (2013), la novela aparte del ciclo de la Cultura *Against a Dark Background/Contra la oscuridad* (1993) y, de hecho, *Matter* se centran en mujeres protagonistas en tramas que resaltan su resiliencia a pesar de una vulnerabilidad que reconocen sin problemas. Banks ve esa vulnerabilidad como una preocupación humana y no solo masculina.

La protagonista de *Matter*, Djan Seriy Anaplian, una mujer «enérgica y distante y sin embargo para nada una caricatura del personaje femenino fuerte» (Jarvis 2009) ha atraído un interés muy limitado a pesar de que, como sostengo, su biografía ofrece el comentario más extenso sobre la ideología antipatriarcal de la Cultura en toda la serie. La barroca *space opera* de gran pantalla típica de Banks, por usar la expresión de Brian Aldiss, requiere al menos dos lecturas para comprender completamente lo que está sucediendo, pero *Matter* requiere incluso más entrega del lector. Kincaid opina que en esta novela «la atención de Banks se ha alejado de la Cultura» hasta el punto de que se van «perdiendo los matices que había creado con tanta eficacia antes» (2017: 124). En realidad, los críticos han pasado por alto muchos de los matices de la novela. Robert Duggan, entre otros, discute *Matter* sin mencionar a Anaplian, ignorando así su contribución al «tema clave» de Banks, a saber, «la interacción de las civilizaciones en diferentes etapas del poder tecnológico y la política de intervención (bien intencionada o no) en los asuntos de otras formaciones sociales» (2013: 901). Nick Hubble argumenta que, dado que Anaplian es una princesa de verdad, su historia puede leerse como un cuento de hadas (2018: 62), una propuesta desconcertante en vista de su durísimo arco narrativo. Para ser justos, Hubble comenta que el uso que Banks hace de la fórmula del cuento de hadas «parece perverso o incluso cínico», a menos que supongamos que

«estaba tratando de subvertir su función conservadora para fines más radicales» (63), es decir, para transformar los mundos patriarcales en democracias.

El aspecto de *Matter* que más ha llamado la atención, en detrimento de Anaplian (y los otros personajes principales), es la prodigiosa imaginación que Banks despliega en la construcción del territorio, particularmente en lo que respecta al planeta natal de la protagonista, Sursamen. Se trata de un orbe artificial, uno entre los miles de *Shellworlds* (o mundos huecos) construidos por los desaparecidos Veil millones de años antes para un propósito desconocido. Al igual que sus planetas hermanos, Sursamen consiste en un núcleo—donde un alienígena, adorado como WorldGod (o Dios del Mundo), ha tomado residencia—y dieciséis esferas concéntricas, cada una con su propia atmósfera, comunicadas por medio de torres. Dos especies no humanoides con una profunda desconfianza entre sí, los Aultridia y los Oct, tutelan a las muchas otras especies que viven en cada nivel, muchas de las cuales han invitado a migrar a Sursamen.

Los humanoides Sarl, la sociedad a la que pertenece Anaplian, son refugiados de una guerra civil en su planeta natal. Ocupan el octavo nivel, bajo la responsabilidad de los Oct, mientras que sus antiguos enemigos, los Deney, viven en el noveno nivel, bajo la tutela de los Aultridian. Octs y Aultridians responden ante los Nariscene, una civilización superior, bajo la supervisión de los Morthanveld, una civilización no humanoide similar a la Cultura en poder e influencia. La Cultura está tratando de no alterar su delicada relación, a pesar de que los Morthanveld no se han dado cuenta—principalmente porque los Nariscene son unos tutores desatentos—de que los Oct están ayudando por razones sospechosas a los Sarl en su guerra aún en curso contra los Deney.

La portada original del libro, donde Anaplian aparece sola, demuestra que ella importa y mucho en los conflictos entre especies que narra *Matter*. La novela narra la historia de «su progreso como entidad moral» (Caroti 2015: 190) y cómo las decisiones personales de Anaplian salvan Sarl, su civilización patriarcal nativa y todo Sursamen. A pesar de ser la hija supuestamente privilegiada del Rey Hausk, Anaplian está desempoderada debido a su género. Ella es en parte consciente de su opresión pero, una vez que es rescatada por la Cultura, Anaplian se da cuenta de que Sarl es una sociedad bárbara. En parte ella se une a Circunstancias Especiales para alterar el destino de civilizaciones patriarcales similares, aunque su lealtad a Sarl no está totalmente perdida. Cuando su padre muere, Anaplian decide regresar a casa. Pronto se encuentra involucrada en los esfuerzos de su hermanastro Ferbin para vengar al Rey, pero también en la imprudente excavación por parte de los Oct de una antigua máquina con la pretenden destruir Sursamen. *Matter* plantea la cuestión de cómo se comportaría una mujer liberada del patriarcado una vez que pudiera disfrutar de una libertad completa. La respuesta que Banks proporciona es que ella seguiría hasta las últimas consecuencias sus propios valores morales y éticos en lugar de lo que sus ideologías nativas o adoptivas le dictan.

Leo aquí la evolución de Anaplian aplicando las nociones de paria y tráfuga desarrolladas por Marine Leibovici y Eleni Varikas siguiendo a Hannah Arendt. Hasta su adolescencia, Anaplian es una «paria inconsciente», desconocedora de su falta de derechos como mujer en Sarl, aunque sea princesa. La intercesión de la Cultura transforma a Anaplian en una tráfuga accidental que tiene la oportunidad inesperada de abandonar Sursamen y disfrutar de la libertad. Gracias a su nueva formación en la

Cultura y su autoeducación, Anaplian entiende su posición de paria en el reino de su padre, pero también que ocupa una nueva posición liminal definida por la noción de Leibovici del «*insideroutsider*» (cursivas originales). Una vez que Anaplian se une a Circunstancias Especiales, se convierte de nuevo en una paria, al menos para los ciudadanos de la Cultura que se declaran pacifistas no intervencionistas. Un punto problemático es que a pesar de que las acciones heroicas de Anaplian están respaldadas por la inmensamente poderosa Cultura, se mantienen en secreto por temor a destruir la inestable alianza con los Morthanveld. El heroísmo de Anaplian es percibido por los lectores, pero su condición original de paria no cambia ni en la Cultura ni en Sarl, recién transformada en una república democrática sin lugar para aristócratas como ella.

De la paria inconsciente a la paria consciente: el rescate de Anaplian

El paria, explica Varikas,¹ entra en el vocabulario político de Europa a finales del período de la Ilustración, cuando los derechos humanos empezaron a ser determinados por el efecto de la Revolución Francesa y la redefinición de la noción misma de humanidad. Es en la década de 1790, marcada por los «*débats passionnés*» sobre la emancipación de los judíos, los esclavos no blancos y las mujeres, cuando aparecen «*les premières oeuvres littéraires et dramatiques qui diffuseront la figure du paria et la problématique qui l'accompagne au sein d'un large public*» (2003: 91). «Paria» es utilizado por el feminismo temprano, particularmente en Francia, para cuestionar por qué la mitad femenina de la población es tratada como parias sin derechos políticos. Aunque Mary Wollstonecraft no utiliza este concepto en *A Vindication of the Rights of Women* (1792) ella ya se había hecho en Inglaterra una pregunta similar en relación con la educación.

El paria, señala Varikas, no es solo una figura de exclusión política, ya que se le coloca en «*une position d'altérité hétérodéfinie qui le prive simultanément de l'humanité qu'il partage avec les autres membres de la communauté politique et de sa singularité, de ce qui le différencie de tous les autres individus*» (2003: 100, cursivas originales). La ciencia del siglo XIX, desde la antropología hasta la psicología pasando por la fisiología, intentó demostrar que las mujeres eran parias sociales no por la brutal presión patriarcal que soportaban, sino porque su alteridad corporal y mental las hacía 'naturalmente' inferiores. Esta maniobra fue acompañada por la construcción de la doctrina de las 'esferas separadas', diseñada para persuadir a las mujeres de que su lugar 'natural' estaba en el hogar, donde podían disfrutar de la verdadera feminidad. Las mujeres eran en la práctica 'parias inconscientes', una noción introducida por el intelectual anarquista francés Bernard Lazare en *Le Nationalisme Juif* (1898). En su opinión, las falsas promesas de emancipación habían transformado a los judíos de parias inconscientes en parias conscientes con una consciencia más clara pero también más amarga de su opresión.² El feminismo temprano tuvo el mismo efecto en las mujeres que adquirieron una reveladora consciencia de la opresión patriarcal.

¹ El volumen de Varikas *Les rebuts du monde. Figures du paria* (2007) ofrece un análisis exhaustivo del concepto. Las páginas 15 a 51, que tratan de los choques entre colonizadores y colonizados en la India, de donde viene el vocablo, están disponibles en inglés como el artículo «The Outcasts of the World – Images of the Pariahs» (2010).

² «De un paria a menudo inconsciente», observa Lazare, la emancipación «creará un paria consciente» pero sin ventajas ya que «no se trata de una garantía, ni de una seguridad, ni de una mejora» (2007). Hannah Arendt cita a Lazare in su artículo pionero «We Refugees» (1943). Allí

La palabra patriarcado nunca se usa en las novelas de la Cultura, pero es evidente que todas las civilizaciones hostiles a esta utopía son patriarcales. El primer análisis académico de la Cultura, de Simon Guerrier, llama a estas otras sociedades «comunidades ‘masculinas’» (1999: 33), confundiendo, como es habitual, el patriarcado y la masculinidad. Su afirmación de que la Cultura es una «organización femenina» (33) definida por el empeño en cuidar de otros debe, por lo tanto, leerse con cautela porque la utopía de Banks no es principalmente feminista sino antipatriarcal. Palmer también señaló que el hedonismo y la tolerancia de la Cultura «tienen una sombra oscura» en los imperios que son «violentos, masculinistas y competitivos» y, por lo tanto, similares a la Tierra de la vida real (1999). Este aspecto central de la ciencia ficción de Banks, sin embargo, permanece inexplorado porque, como he señalado, Banks es juzgado incorrectamente como un escritor implícitamente patriarcal que solo interesa a los hombres.

La trama de *Matter*, sin embargo, depende del firme rechazo de Banks al patriarcado. Los mundos huecos como el planeta Sursamen son «peligrosos» porque el entorno estrechamente controlado y de múltiples capas permite que las civilizaciones más pequeñas sean «manipuladas por sus vecinos más poderosos. Es una imagen redolente de una jerarquía inherentemente destructiva» (Pattie 2013: 22), arraigada en las nociones patriarcales de poder. En esta línea, el desastre se desencadena cuando los Oct empiezan a explotar Sarl para sus propios fines. El Rey Hausk es plenamente consciente de la posición subordinada que ocupa en la jerarquía planetaria de Sursamen y, por lo tanto, sus planes políticos son modestos. Sus Guerras de Unidad tienen como objetivo hacer que el octavo nivel sea políticamente homogéneo y estable para que la incipiente revolución tecnológica de Sarl progrese. Estos planes, sin embargo, se ven alterados cuando su heredero Elime es asesinado en una escaramuza con los Denev y el propio Hausk es eliminado por hombre de confianza, Tyl Loesp.

Este patético villano no es consciente de que es solo un peón en las estratagemas de los Oct para tomar la misteriosa Ciudad Sin Nombre de los Aultridians. Los esnobs Oct afirman ser los verdaderos descendientes de los constructores de los Shellworlds, los Veil, y, espoleados por esa creencia infundada, hacen que los Sarl desentierren de una vasta bóveda de la ciudad a uno de sus antepasados. De hecho, el objeto es una máquina asesina construida por los Iln, una especie que se dedicó a destruir casi todos los Shellworlds. Dado que la oportuna intervención de Anaplian salva Sursamen, la lección de *Matter* es transparente: solo una mujer que entiende el patriarcado porque se ha convertido en una paria consciente (gracias a la Cultura) puede deshacer el daño causado por la rígida estructura jerárquica de su planeta y de su civilización natal.

El arco narrativo de Anaplian está condicionado por «el contraste entre la posición prominente de la Cultura y la marginal de su civilización natal, entre una sociedad que le permite explorar todo su potencial y más allá, y una que tendría dificultades para aceptar la idea de una mujer en el trono» (Jarvis 2009), o en cualquier posición socialmente relevante. En comparación con los reinados masculinistas en novelas como *The Player of Games* o *Surface Detail*, el patriarcado del Rey Hausk es de bajo perfil pero aún descaradamente sexista. El rey tiene cuatro hijos de diferentes concubinas, habiendo optado por permanecer soltero en caso de que se materialice una alianza política matrimonial de interés. Como Anaplian le dice a su hermanastro, Hausk es «rey antes

desarrolla la idea del *parvenu* o arribista social aplicándola a los judíos que deciden seguir siendo parias conscientes en lugar de transformarse en advenedizos de dudosa credibilidad social.

que padre, Ferbin. No ha sido intencionalmente cruel con nosotros y nos amó a su manera, estoy segura, pero nunca fuimos su prioridad» (466). Hausk ha formado a sus tres hijos varones para ocupar cargos clave: el varonil Elime ha de ser el próximo monarca, el amante de la diversión Ferbin dirigirá la diplomacia y el erudito Oramen administrará la educación (obviamente, restringida a los hombres). Djan, la frágil hija de Lady Anaplia, es despreciada por su padre porque, dada la necesidad de escoger entre madre y bebé durante el peligroso parto, el Rey opta por el bebé, convencido de que es un niño. Amargado por la muerte de su concubina favorita, Hausk deja a la niña sin nombre durante un mes, llamándola eventualmente Seriy, que significa «destinada-a-casarse-con-un-príncipe» y describe su misión en la vida. «Aunque la segunda por edad, su género y las circunstancias de su nacimiento habían puesto a la única hija del rey en el último lugar de sus afectos» (88), concluye la Anaplian adulta.

Dado que Banks juega constantemente, es difícil entender cómo funciona la edad en sus novelas, en las que los años estándar no son necesariamente años terrestres. Djan es aparentemente una adolescente (tal vez el equivalente a una joven de dieciocho años) cuando su padre la usa como «pago,³ si deseabas ser brutal al respecto» a la Cultura. Hausk cree que ha contraído una «deuda de honor» (92) por los servicios de Xide Hyrlis, un enviado de la Cultura que ha estado ayudando secretamente a modernizar su reino (un tipo de intervención prohibida en Sursamen por los Morthanveld). Anaplian no es enviada como «seguro» o para que regrese transformada en «una novia aún más apta para algún príncipe extranjero» (92) sino para servir a la Cultura. Lejos de sentirse preocupado, el Rey Hausk «había dejado perfectamente claro que no esperaba volver a ver a su única hija» (92).

Hausk aparentemente sugiere la «ganga» (92) esperando que Ferbin u Oramen sean elegidos, y se siente desconcertado porque Hyrlis prefiere a Djan. El rey piensa que todos los representantes de la Cultura son «tontos *afeminados*» (93, cursivas añadidas) y pierde el gran respeto que tenía por el enviado. Cuando se le ordena a Anaplian que cumpla con su deber (aunque Hyrlis insiste que es libre de elegir), ella se siente orgullosa de desempeñar «un papel tan importante», pero también «angustiada al experimentar un rechazo aún más final y completo que todos los otros rechazos que su padre la había hecho sufrir» (92). Hausk finalmente ve las ventajas de deshacerse de «su hija problemática, descontenta y despreciada» (93) mientras que Anaplian finge la resistencia que se espera de una princesa casadera, con la esperanza de que Hyrlis entienda que su actitud es «una actuación» (93). Anaplian mantiene su euforia en secreto:

¡Finalmente! Por fin estaría libre de este remanso idiota, por fin podría desarrollarse como quisiera, no como exigían su padre y esta sociedad temerosa de las mujeres y degradante. Estaba aceptando una obligación que solo podría cumplir a lo largo del resto de su vida, pero era una obligación que la alejaría del Octavo Nivel, lejos del Sarl y de las constricciones de la vida que, como había visto gradualmente y con creciente consternación a través de su niñez, se esperaba que llevara. (93)

³ Winter explica que «Anaplian es entregada por su padre a la Cultura como dote» (2014: 333), sustantivo que puede significar 'pago' pero que normalmente se asocia con una boda. No se indica en ningún momento que esos sean los planes de la Cultura para Anaplian.

Como muestra este pasaje, Anaplian ya era una paria consciente infeliz, tal vez por el efecto de comparar su vida con la de sus privilegiados hermanastros. La decisión de Hyrlis posiblemente actúa como el catalizador de sentimientos e ideas que la joven llevaba esperando durante algún tiempo.

Cuando Anaplian es recibida en la Cultura, los eventos que conectan a los Oct con los destructivos In quedan a muchos años de distancia en el futuro y ni siquiera las Mentes anticipan el papel heroico que Anaplian eventualmente juega. No se trata, así pues, de una intervención de la Cultura anticipando acontecimientos, sino simplemente del rescate de una mujer oprimida por parte de un hombre que pertenece a una civilización antipatriarcal y empatiza con ella. Hyrlis ve en la Princesa Anaplian a una damisela en apuros, una paria inconsciente que comienza a comprender su propia opresión, y quizás también a una tráfuga potencial adecuada para su futuro reclutamiento en Circunstancias Especiales. Su acción puede leerse como una rebelión ideológica antipatriarcal contra Hausk o simplemente como gallardía patriarcal hacia una joven desposeída. Por supuesto, el rescate de Anaplian no es una intervención profeminista, ya que Hyrlis nunca intenta persuadir a los hombres Sarl para que otorguen a sus mujeres los mismos derechos. Solo Anaplian recibe los beneficios de la utópica e ilustrada Cultura. La propia Anaplian nunca piensa en regresar a casa para liberar a las otras mujeres de Sarl. En lugar de una misión feminista, Banks le da la misión del héroe que debe salvar todo su planeta. Primero, no obstante, Anaplian debe superar el choque cultural que conlleva convertirse en ciudadana de la Cultura, proceso que analizo a continuación.

Tráfuga patriarcal, ciudadana de la Cultura: rehaciendo el cuerpo y la mente

La educación cultural que recibe Anaplian no incluye un curso feminista específico sobre concienciación antipatriarcal. Sin embargo, al estudiar Historia en profundidad, como se requiere para unirse a Contacto, ella comprende que en lugar de un gran líder, su padre era «tan solo otro hombre fuerte, en una de esas sociedades, en una de esas etapas, en las que era más fácil ser el hombre fuerte que ser verdaderamente valiente» (84). Las lecciones sobre cómo funciona el poder, que cualquier ciudadano nativo de la Cultura recibe desde la infancia, le llegan a ella, como forastera de una sociedad «profundamente diferente y francamente inferior», con «el impacto de un golpe» (85). Una vez que logra comprender mejor su tierra natal, Anaplian se vuelve escéptica sobre el efecto que su eventual regreso podría tener. Ella mantiene sus recuerdos de Sarl en segundo plano, ya que parecen «simplemente irrelevantes» en su nueva vida como ciudadana posthumana regenerada (Agar 2014: 70).

En «Between Pariah and Parvenu», capítulo de *The Origins of Totalitarianism*, Arendt escribe que «Mientras existan pueblos y clases difamados, las cualidades que definen a un individuo como arribista o paria serán reproducidas de nuevo por cada generación con monotonía incomparable, tanto por la sociedad judía como por otras» (66). Los parias siguen siendo figuras marginales, pero los arribistas tratan de «ajustarse a la sociedad» (66) ocultando a costa de traicionarse a sí mismos los rasgos que los convierten en parias potenciales. Sin embargo, al hacer que la ciudadanía sea absolutamente inclusiva en la Cultura, Banks consigue que nadie sea categorizado como un paria o un arribista (aunque, posiblemente, estas categorías todavía se aplican a las

civilizaciones que no cumplen con los estándares utópicos). Anaplian es totalmente aceptada en la Cultura y no tiene necesidad de ocultar sus antecedentes como hija de Sarl. Sus problemas de adaptación provienen de su propia «incomodidad» con «las Mentes más autocomplacientes e inteligentes (una categoría populosa)» que creen que la Cultura no es solo «maravillosa y un mérito para todos los interesados» sino «una especie de etapa superior para todas las civilizaciones» (173-174). Su desconfianza de la visión utópica de las Mentes no es incompatible con su trabajo posterior en Circunstancias Especiales; lo que irrita a Anaplian es que las Mentes no tienen experiencia personal de vivir en ninguno de los mundos que desean ‘civilizar’.

Como desertora accidental del patriarcado, Anaplian ocupa la posición liminal que ocupan todos los disidentes ideológicos. Siguiendo a Georg Simmel, Pierre Bourdieu, Alfred Schütz y Norbert Elias, Leibovici se refiere a «formes de socialisation caractérisées par une relation *insideroutsider*, où l’outsider est à la fois extérieur et inclus, alors que l’insider se représente l’outsider comme un être menaçant les positions qu’il considère devoir lui revenir par nature» (2011: 91, cursivas originales). Anaplian no es en absoluto una amenaza para la Cultura, pero sí ocupa el punto de vista *insideroutsider* que le permite desarrollar «des capacités d’analyse inaccessibles aux membres des groupes bien en place» (92). Ella está, en definitiva, mejor situada que cualquier ciudadano medio de la Cultura para entender cómo funciona su utopía. Al mismo tiempo, citando a Sarah Ahmed, Anaplian se convierte en la «extraña interna» cuya asimilación permite a la sociedad receptora, en este caso la Cultura, «*hacer frente al ‘límite’ de la nación multicultural*», que está abierta a extraños dispuestos a integrarse, pero no a «extraños extraños, que se niegan a ser ‘nativos’ por dentro» (2000: 106, cursivas originales).

A pesar de apoyar implícitamente la desconfianza de Anaplian hacia las Mentes, Banks era un firme defensor de la utopía. En conversación con el autor Kim Stanley Robinson respondió a su afirmación de que «la utopía es aburrida, ya la hemos probado» contra-argumentando que «ninguno de nosotros lo ha hecho, no de un modo correcto». Banks sostuvo que una «verdadera utopía» debe estar abierta a todos. Dado que, hasta ahora, la utopía se ha limitado a los muy ricos y el «resto ha sido la miseria de las multitudes» no podemos concluir que «es aburrida» (en Nolan, 2014: 69); simplemente no sabemos cómo funcionaría. Personalmente, defiendo la suposición de Banks de que el camino a la utopía es el desarrollo de la IA hasta el punto de que esta tome el control de la vida humana (seguramente, puede hacerlo mucho mejor que nosotros), pero soy consciente de que estoy en minoría entre los que ven esta opción como pura distopía (o disparate).

De hecho, los análisis recientes de la Cultura son en su mayoría negativos, particularmente los publicados por mujeres, debido a razones relacionadas con los cuerpos posthumanos de sus ciudadanos. La homogeneidad de los cuerpos es a menudo condenada, a pesar de que la elección de la anatomía queda extremadamente abierta en las novelas de Banks. El mentor de Anaplian, Jerle Batra, por ejemplo, «transfirió su cerebro y su sistema nervioso central a una variedad de formas diferentes» (80) hasta que se encontró feliz como aciculado, «un arbusto pequeño, desarraigado y esférico hecho de tubos y cables» (80). La homogeneidad en la Cultura, afirma Garrison, no es en absoluto negativa sino que «emerge de una vasta constelación de diferencias, creando así oportunidades para nociones ampliadas de democracia», mientras que «las afirmaciones tradicionales de categorías de identidad esenciales y discretas que se están

volviendo borrosas incluso en nuestra sociedad global contemporánea» son socavadas (2012: 57).

Este punto de vista, sin embargo, es refutado por Sherryl Vint. Ella argumenta que el «modo mismo de abrazar la contingencia, la multiplicidad y el cambio de la Cultura se ha convertido irónicamente en un abrazo de la homogeneidad» (2007b: 88). Con esto ella quiere decir que todos estos «cuerpos infinitamente maleables» constituyen una forma de «sugerir que el cuerpo no importa, ya que su materia puede formarse para satisfacer los deseos de la mente» (92); la diversidad corporal está, por lo tanto, condicionada por la «uniformidad de los valores o la ética, o la naturaleza humana basada en la razón universal» (92). Vint ciertamente tiene algo de razón. La propia Anaplian se da cuenta de que, a diferencia de lo que estaba acostumbrada en Sarl, ningún cuerpo en la Cultura muestra signos de deformidad o enfermedad: «Todos eran, o podrían ser si así lo deseaban, hermosos tanto en forma como en carácter» (165). Más tarde, se entera de que algunos individuos «abrazaron la fealdad e incluso la apariencia de deformidad o mutilación» (165). Una vez que supera su «irritación y exasperación» con estas opciones, Anaplian se da cuenta de que la «adopción deliberada de la antiestética demuestra una especie de confianza social, un me-da-lo-mismo colectivo ante el funcionamiento de la providencia cruda y la antigua tiranía, derrocada mucho tiempo atrás, de la aberración genética, las lesiones graves y la epidemia transmisible» (165). A Vint le preocupa que la diferencia corporal natural y las diferencias causadas por la falta de poder o el privilegio se borren, pero justo esto es lo que propone Banks: si pudiéramos elegir nuestros cuerpos en una sociedad libre de prejuicios, ¿por qué debería rechazarse esa posibilidad?

Siguiendo a Vint, Leach enfatiza que «si bien cada mejora individual, tal como un sistema inmunológico optimizado, resuelve claramente algún problema experimentado por un humano, también promueve una homogeneidad corporal» (2018: 71). Esta homogeneidad, se queja, «es especialmente obvia en la capacidad de la Cultura humana para cambiar de sexo a voluntad» (71). Para respaldar su punto de vista, Leach cita un pasaje clave de «A Few Notes on the Culture» de Banks, que, en mi opinión, sugiere todo lo contrario:

Una sociedad en la que es tan fácil cambiar de sexo descubrirá rápidamente si está tratando a un género mejor que al otro; dentro de la población, con el tiempo, habrá gradualmente un número cada vez mayor de personas del sexo que sea más gratificante, por lo que la presión por el cambio, dentro de la sociedad en lugar de los individuos, presumiblemente se acumulará hasta que se establezca alguna forma de igualdad sexual y, por lo tanto, se establezca la paridad numérica. (1994: 7)

Concedo que el discurso de género de Banks está limitado por el binarismo y concedo que su concepción del cuerpo posthumano es cartesiana, ya que piensa que las mentes humanas son transferibles a diferentes cuerpos. Sin embargo, la experiencia de Anaplian de ser un hombre durante un año se aborda como una experiencia de vivir un tipo diferente de propiocepción, es decir, de encarnación. De hecho, la novela se llama *Matter/Materia* porque, como argumenta Xide Hyrlis, aunque todos los seres vivos son información, los seres humanos tienen «la suerte de ser codificados en la materia misma, no subsistiendo en algún sistema abstracto como patrones de partículas u ondas estacionarias de posibilidades» (340). Esta opinión, por cierto, concuerda con la tesis

principal de N. Katherine Hayles (y su crítica del transhumanismo cibernético) en *How We Became Posthuman* (1999).

Cuando Anaplian aprende que los ciudadanos de la Cultura pueden elegir su género, juzga esta posibilidad como «altamente satisfactoria y una especie de reivindicación» (171). Durante su transición, Anaplian mantiene «un par de amantes intermitentes a los que no les importaban sus cambios; luego, como hombre, tomó muchos más, en su mayoría mujeres» convirtiéndose en «un amante mejor y más considerado» (171). Anaplian se siente tentada a regresar a Sursamen como hombre, una vez que el heredero Elime ha sido asesinado, y reclamar el trono como segundo hijo. No obstante, Anaplian piensa, «eso sería cruel en el mejor de los casos» (170). Dado que ser el rey de Sarl «ya no le parecía lo más grande a lo que un alma podría aspirar», Anaplian se convierte en una mujer nuevamente, sabiendo de primera mano que en la Cultura no hay un privilegio especial para los hombres. En esta nueva transición la Princesa Djan Seriy Hausk'a yun Pourl yun Dich abraza plenamente su ciudadanía de la Cultura convirtiéndose en Djan Seriy Anaplian. Su nombre, elegido libremente, honra a su madre muerta y si aún incluye 'Seriy' («destinada-a-casarse-con-un-príncipe»), «es por burlarse» (171).

En sus quince años como ciudadana de la Cultura, Anaplian sufre un proceso de modificación corporal radical. Aún así, el siempre travieso Banks hace que sea difícil para los lectores imaginar completamente su aspecto original y los cambios posteriores. Al describir su piel «como el color del ágata pálida» (2), un mineral con una enorme gama de colores, Banks se niega a colocar a Anaplian en ningún grupo racial. «Según la mayoría de los estándares humanos», ella se ve «alta, delgada y bien musculada» (2), aunque cualquiera en Sarl la encontraría «algo baja y rechoncha» (3). El primer tratamiento que toma, antes de dejar Sarl, ensancha sus huesos y reduce su altura. Durante sus primeros dos años en el Orbital Gadampth, Anaplian decide no recibir más modificaciones. Sin embargo, una vez que activa el conjunto de glándulas que permite a los ciudadanos de la Cultura controlar la bioquímica de las emociones (y drogarse sin riesgos), Anaplian comienza a recolectar «retoques y modificaciones, como uno podría acumular joyas» (169). Además del cambio de género, otros tratamientos le permiten controlar el envejecimiento, la inmunidad a las enfermedades, la regeneración de extremidades y órganos, y amplificar sus sentidos. Se convierte al fin en una posthumana ciborgiana al hacerse instalar una red neuronal en su cerebro, lo que le permite «interactuar directamente con las máquinas» (171). Su sistema nervioso modificado le permite controlar el dolor y la fatiga, mientras que otras intervenciones ciborgianas fortalecen los huesos y los músculos.

Tras cinco años en Contacto, Anaplian recibe una invitación para unirse a Circunstancias Especiales y se le ofrece un conjunto de mejoras para el combate impulsadas por un pequeño reactor de antimateria dentro de su cráneo. Su avanzado cuerpo posthumano, totalmente bajo control consciente, puede sentir «distorsiones en la madeja del espacio mismo» (172). No es de extrañar que se sienta «como un dios» (172). La ironía es que en el momento en que Anaplian siente que nunca podrá regresar a Sursamen con su nuevo cuerpo, la noticia de la muerte del Rey Hausk le llega. La guerra fría entre los Morthanveld y la Cultura significa que su regreso pasa por perder la mayoría de sus mejoras, y así pasar desapercibida. «Me estás castrando» (173), se queja ante Jerle Batra. Tal vez hubiera sido más adecuado para Anaplian sentirse como una diosa, en lugar de un dios, pero su uso de la palabra 'castrar' revela una clara conexión

entre empoderamiento y género (y sexualidad). La queja de Anaplian no es un signo de su masculinización (a Circunstancias Especiales no le importa el género de sus agentes) sino señal de cómo su postura antipatriarcal se correlaciona con su cuerpo inmensamente poderoso, que sigue siendo femenino.

Esto no significa que la aceptación por parte de Anaplian de la oferta de unirse a la «organización prestigiosa, si bien no del todo respetable» (167) que es Circunstancias Especiales—invitación que ella lee como un «honor muy singular e inusual y casi la única distinción valiosa que la Cultura le podía ofrecer» (168)—no sea problemática. La propia Anaplian «en seguida cuestiona» (168) por qué ha sido elegida. Una cosa es ser salvada de ser una paria en el reino de su padre, y otra muy distinta ser señalada como otro tipo de paria dentro de la Cultura en un momento en que ella está empezando a disfrutar de su posición de *insideroutsider*. Cómo lidia con esta situación es el tema que abordo a continuación.

De nuevo paria consciente: libre albedrío, deber y heroísmo

Cuando Anaplian se entera de la muerte de su padre, pero aún no sabe que ha sido asesinado, decide irse a casa para «presentar sus respetos (...), reconectar un poco con su pasado y tal vez poner fin a algo» (380), aunque no está segura de a qué exactamente. Tiene la intención de marcharse más tarde «si se la llevan, de vuelta a CE y al trabajo que, a pesar de todas sus frustraciones, dilemas y desamores, adoraba» (380). Su dedicación es la razón por la que Anaplian es una paria vergonzante para la Facción de la Paz, el grupo de la Cultura que renunció a la violencia hace cientos de años al comienzo de la guerra contra los Idiranos, el evento principal en la historia de esta utopía. Uno de los miembros de la Facción, Quirilis Yurke, se enfrenta a Anaplian, diciéndole que «Nosotros somos la verdadera Cultura» y Circunstancias Especiales «un tumor cancerígeno, más grande que su huésped y más peligroso que cuando nos escindimos, aunque te pareces a nosotros lo suficiente como para que los demás crean que todos somos lo mismo» (292). Yurke está enojado porque «nos haces quedar mal» (292).

Diversos estudiosos respaldan este punto de vista, lo que significa que Anaplian también es una paria como personaje femenino de ficción. Farah Mendlesohn llama a CE «la KGB de la Cultura» (2005: 121), argumentando que esta utopía es decadente no por su hedonismo, que es su pilar, sino por su política exterior. «Su decadencia», protesta, «no es la de la Roma imperial tardía, sino la de la Unión Soviética tardía en su 'período de estancamiento': complaciente por dentro, aventurera por fuera» (116). En contraste, la autora inglesa Gwyneth Jones ve a CE como «la CIA de la Cultura» (2008), mientras que la canadiense Sherryl Vint sugiere que «los paralelismos entre el imperialismo de la Cultura guiado por sus Mentes y el imperialismo capitalista estadounidense guiado por las 'necesidades' de las corporaciones proporcionan una estructura útil para generar ideas sobre las implicaciones del imperialismo de la Cultura» (2007a: 93), de los cuales CE es una manifestación insidiosa. Por su parte Banks, cuya militancia socialista fue siempre muy sincera, subraya que la Cultura «no busca nada, salvo algo de tranquilidad». Esta civilización «puede argumentar fácilmente que, cuando interviene, lleva en el corazón los intereses de las poblaciones en las que está interfiriendo. A diferencia de, digamos, los intereses de los accionistas de Standard Oil, Bechtel, Halliburton, etc.» (en Wilson 2013: 55). Del mismo modo, Shmylev defiende que «la mayoría de las veces, las civilizaciones que han experimentado intervenciones de la Cultura emergen del caos de la transición mucho mejor que sus equivalentes

comparables en la Tierra», citando *The Player of Games*, *Matter*, *Surface Detail* e *Inversions* como ejemplos (2016: 64). La propia Anaplian le dice a Yurke que está «constantemente» avergonzada, como él dice que CE debería estar, pero «Aún así, podemos demostrar que funciona. La intervención y el sucio engaño funcionan. La salvación se puede ver en las estadísticas» (292).

Hardesty advierte que en sus novelas Banks oculta una «contranarrativa» que «interroga, problematiza y critica el mito de la buena voluntad y las buenas obras que promueve su narrativa maestra» (1999: 40). Sin embargo, señala, la Cultura no es una máquina militar sino una civilización amante de la paz que «en general y oficialmente (...) aborrece la violencia» (40). Los agentes de CE como Anaplian «la emplean a regañadientes» (44); además, deben permanecer «completamente disociados» (44) de toda agresión en caso de que sus acciones sean «contraproducentes» y también porque deben poder negarlas. Se da, así pues, una mezcla de benevolencia e insinceridad en la tarea de CE, de manera que la Cultura parece ser «tortícera y manipuladora de modos que transgreden consistentemente las leyes que esta utopía pretende haber establecido para sí misma» y que «arroja dudas sobre la viabilidad de esta, o de cualquier utopía cualquiera» (Labuschagne 2011: 62). En cualquier caso, ninguno de sus agentes actúa con hipocresía. Por otro lado, se puede argumentar que su honestidad es la razón por la que personas como Anaplian son reclutadas, y tal vez, como los lectores podrían sospechar, incluso entrenadas para la tarea antes de que lo sepan.

«La moraleja de la historia» en las novelas de Banks, «es que fuera de los pequeños juegos de dominio y control, hay un juego más grande y complejo» (Slocombe 2013: 148) que involucra las decisiones personales. La negociación nunca es fácil. Anaplian impresiona a Ferbin cuando se reúnen. Su hermanastro ve no solo a una princesa, sino a «una gran reina» (424) y una «asombrosamente poderosa; inquebrantable» mujer (425). Anaplian, sin embargo, no es poderosa dentro de CE. Sabiendo que los Oct están tiranizando el planeta en secreto, CE explota el deseo de Anaplian de regresar a casa para pedirle que se tome «un interés profesional en los eventos en Sursamen» (428). Jerle Batra cumple su requisito de que sus modificaciones para el combate funcionen de nuevo, pero este es el límite del albedrío personal de Anaplian. Cuando ella anuncia que tiene la intención de arrestar al usurpador Tyl Loesp, Batra le recuerda bruscamente que «No te corresponde a ti hacer o rehacer la política exterior de la Cultura» (431). Como su ciudadana, Anaplian había asumido que ese era «enteramente mi derecho y deber» (431), pero Batra niega su autonomía y agentividad, enfatizando que solo «eres una ciudadana de la Cultura» (431, cursivas originales). Su condición de *agente* es, por lo tanto, una paradoja: Anaplian puede representar a la agencia CE, pero está privada de propia agencia, o agentividad. Lejos de rebelarse, Anaplian convence a Ferbin de que el Rey Hausk rechazaría cualquier venganza sangrienta.

La excavación de la máquina Iln deja de todos modos todas las preocupaciones políticas en un segundo plano, obligando a Anaplian a salvar a Sursamen. Anaplian está respaldada en su misión por otro paria prescindible, el *Liveware Problem*, una antigua nave espacial de la Cultura sin vínculos formales con CE cuya Mente conoce el peligro al que se enfrentan mejor que nadie. Hay que subrayar que Anaplian emprende su tarea sabiendo que, como cualquier otro ciudadano de la Cultura, puede evitar la muerte gracias a un auto-clon; «toda su personalidad y recuerdos se implantarían en él, creando una nueva casi indistinguible de la persona que era ahora» (179), aunque sin recuerdos de la experiencia real de morir. Su eventual renacimiento no la liberará de ser una paria,

porque «no debía olvidar que, en un sentido inquietantemente real, ser un agente de CE significaba ser su propiedad» (179). Su salvador Xide Hyrlis, miembro de CE durante un tiempo, reaparece en la novela como un individuo demenete, aunque no está claro si su profunda paranoia está justificada por la vigilancia intensiva de CE o si simplemente no puede librar su mente de su presencia.

La 'muerte' de Anaplian podría ser otra de las extrañas jugadas de Banks. Tan pronto como es liberado, el destructor IIn se dirige hacia el núcleo de Sursamen para asesinar al dios residente. No se trata de una divinidad sobrenatural, como creen los Sarl, sino un miembro de una especie antigua y poderosa llamada Xinthian Tensile Aeronathaur. Sus individuos a menudo se instalan en el núcleo de los pocos Shellworlds que quedan y los Aultridia, originalmente parásitos de los Xinthianos, aparentemente mantienen los planetas para servir a sus antiguos anfitriones. Ninguna especie, Aultridia, Oct, Nariscene, Morthanveld o la Cultura, sabe por qué los Viel construyeron los Shellworlds. Cuando la temible máquina IIn se enfrenta a Anaplian y sus compañeros humanos (Ferbin y su servant Choubris Holse) sus palabras incluso suenan sinceras: los Shellworlds son máquinas hechas para generar «un campo que encierra la galaxia. No para proteger, sino para encarcelar, controlar, aniquilar» (565); la máquina afirma ser, como todos sus predecesores IIn, una «libertadora» (565). Anaplian rechaza este alarde y es brutalmente «eviscerada» (566). Sin embargo, todavía se las arregla para destruir al monstruo IIn detonando el reactor de antimateria que alimenta su cuerpo posthumano. No hay indicios de que la máquina IIn estuviera diciendo la verdad, pero la semilla de una duda muy incómoda queda plantada.

En su reseña Gwyneth Jones observa que «pasa algo raro» (2008, cursivas originales) en *Matter* que de algún modo se parodia sin que se manifieste del todo. Jones no comprende la función del «ridículo apéndice», que enumera personajes y especies, y que, extrañamente, aparece antes del epílogo. Este texto final, poco característico de los habituales «finales bien cerrados» de Banks (Jarvis 2009), es raro en el sentido que Jones destaca. Anaplian, presumiblemente resucitada, no es mencionada. El foco es Choubris Holse, el paciente sirviente de Ferbin y único superviviente del enfrentamiento con la máquina IIn. Un año después de los acontecimientos, Sursamen está en paz y Sarl se ha convertido en una república democrática; Holse planea postularse para Primer Ministro en las próximas elecciones. Significativamente, está acompañado por un avatar de aspecto humano del *Liveware Problem*, la nave espacial que colaboró en la misión de Anaplian. Esta presencia sugiere que su ancianísima Mente sí era consciente de la existencia de la máquina IIn y de cómo la crisis podría dar a la Cultura el control sobre Sursamen con el argumento de que los Morthanveld no estaban a la altura de la tarea de proteger el planeta. El papel de Anaplian como paria heroica y prescindible no se ve afectado por esta lectura, pero la presencia del avatar sugiere que las políticas intervencionistas de CE ciertamente se despliegan de manera maquiavélica. O es así, o la mía es una lectura paranoica inducida por la locura de Xide Hyrlis y por la peculiar ironía de Banks.

Conclusiones: su propia mujer

Al comienzo de *Matter* Ferbin, temiendo por su vida ya que ha presenciado en secreto el asesinato de su padre, busca frenéticamente a Anaplian, con la esperanza de que ella sea realmente una guerrera como sugerían sus últimas cartas a casa. «Al principio se habían preocupado por su cordura, pero las mujeres guerreras no eran del todo

desconocidas» (103), al menos en el pasado mítico de Sarl. Ferbin asume que la Cultura sabe lo que hace y como la vida se mueve «en ruedas de buena y mala fortuna, tal vez las mujeres guerreras eran parte de un futuro completamente extraño e incomprensible» (103). Por suerte para Sursamen, Anaplian es la guerrera que Ferbin necesita en el presente. Hubiera sido interesante presenciar el re-encuentro entre el viejo rey y su empoderada hija posthumana, pero Banks prefiere que Anaplian se reúna con Ferbin, partidario mucho más moderado del patriarcado paterno y capaz de reconocer que su hermanastra es «magnífica» (427). Del mismo modo, Banks podría haber mostrado a Anaplian en lugar del avatar de la nave junto a Holse en el epílogo, pero simplemente no tomó esa decisión. Los lectores nunca sabrán lo que sintió la renacida Anaplian cuando supo por sus superiores de Circunstancias Especiales cómo salvó Sursamen, pero se puede imaginar.

Como espero haber demostrado, en contra de lo que suele afirmarse la ciencia ficción de Iain M. Banks no excluye en absoluto lo femenino. Al contrario: no solo fue capaz de crear personajes femeninos totalmente convincentes como Anaplian, sino también de expresar a través de sus arcos narrativos una firme posición antipatriarcal. Con las acciones de Anaplian, Banks demuestra que a menudo el destino de las civilizaciones patriarcales depende de la generosidad de las mujeres. Ella sigue su sentido personal del deber cuando decide regresar a casa como civil, pero también cuando acepta la misión de CE de proteger a Sursamen. Su integridad moral exige que se guíe por su propia ética, la de nadie más. No estoy llamando a su postura feminista (o pro-feminista) porque nunca se ve a Anaplian interactuar con otras mujeres. Sin embargo, al hacer que la Cultura estuviera libre de prejuicios de género y que sus rivales fueran descaradas civilizaciones patriarcales, Banks enfatizó su creencia de que la utopía tenía que incluir la plena emancipación de las mujeres.

En este sentido, Anaplian es un ejemplo muy relevante de liberación personal. Como he argumentado, ella está empezando a transformarse en una paria consciente—desde un posicionamiento inicial como paria inconsciente a pesar de su alto estatus social como princesa—cuando Xide Hyrlis facilita su integración en la Cultura. Allí, Anaplian rehace su cuerpo y su mente para convertirse en su propia mujer (posthumana) en un período durante el cual también aprende a ser una desertora del patriarcado. Una vez que su educación está completa, ella elige aceptar la invitación de CE—a pesar de saber que esta decisión la convertirá en un paria entre la mayoría amante de la paz de la Cultura—no porque esté aburrida o desencantada, sino porque ve a CE como una forma de hacer por los demás lo que la Cultura hizo por ella. Su «muerte» podría no ser un sacrificio heroico final, pero sí pone fin a ese algo indefinido que la impulsa a regresar a casa tan pronto como se entera de la muerte del Rey Hausk, su padre.

Al leer la biografía de Hannah Arendt de 1957 de la paria consciente judía Rahel Varnhagen (1771-1833), Jill Locke cuestiona el uso de la vergüenza en el activismo feminista. Ella argumenta que «Rahel finalmente no se avergonzó de avergonzarse, ni los antisemitas que hicieron su vida tan miserable reevaluaron su visión del mundo como resultado de la autorreflexión inducida por la vergüenza» (150). Aplicando esto a Anaplian, su decisión de no regresar a casa como hombre para avergonzar a la patriarcal civilización Sarl parece correcta. Como se ha señalado, Anaplian acepta que como agente de CE debería sentirse avergonzada de sus acciones intervencionistas pero, precisamente, estas corresponden al activismo feminista (o antipatriarcal) que defiende Locke. En lugar de avergonzar a «nuestros enemigos políticos», las feministas «podrían

redirigir sus esfuerzos hacia la construcción de un mundo para los avergonzados y los propensos a la vergüenza, creando contrapúblicos y espacios donde puedan surgir imágenes alternativas de la vida» (2007: 159). Esto es lo que Anaplian hace con su trabajo en CE y lo que Banks hizo con su propia cultura utópica.

Obras citadas

- Agar, Nicholas. *Truly Human Enhancement: A Philosophical Defense of Limits*. Cambridge, MA y Londres: MIT Press, 2014.
- Ahmed, Sarah. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-coloniality*. Abindgon y Nueva York: Routledge, 2000.
- Arendt, Hannah. *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess*. Londres: East and West Library, 1957.
- _____. Between Pariah and Parvenu. *The Origins of Totalitarianism* (1951, 1968). Londres: Harvest, 1985. 56-68.
- _____. We Refugees (1943). J. Cohn & R.H. Feldman (eds.), *The Jewish Writings*. Nueva York: Schocken Books, 1994. 264-274.
- Banks, Iain M. *Matter*. Londres: Orbit, 2008.
- _____. A Few Notes on the Culture. *Vavatch*. 1994. <http://www.vavatch.co.uk/books/banks/cultnote.htm>
- Brown, Carolyn. Utopias and Heterotopias: The 'Culture' of Iain M. Banks. Derek Littlewood & Peter Stockell (eds.), *Impossibility Fiction: Alternativity, Extrapolation, Speculation*. Amsterdam: Rodopi, 1996. 57-74.
- Caroti, Simone. The Last Trilogy: *Matter, Surface Detail*, and the *Hydrogen Sonata*. *The Culture Series of Iain M. Banks: A Critical Introduction*. Jefferson, NC: McFarland & Company, 2015. 182-210.
- Duggan, Robert. The Geopolitics of Inner Space in Contemporary British Fiction. *Textual Practice* 27.5 (agosto 2013): 899-920.
- Garrison, John. Speculative Nationality: 'Stands Scotland Where It Did?' in the Culture of Iain M. Banks. Caroline McCracken-Flesher (ed.), *Scotland as Science Fiction*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 2012. 55-66.
- Guerrier, Simon. Culture Theory: Iain M. Banks's 'Culture' as Utopia. *Foundation* 28.76 (verano 1999): 28-38.
- Hardesty, William H. Mercenaries and Special Circumstances: Iain M. Banks's Counter-Narrative of Utopia, *Use of Weapons*. *Foundation* 28.76 (verano 1999): 39-47.
- Hayles, N. Katherine. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Hubble, Nick. 'Once Upon a Time, Upon a Gravity Well and Far Away...': Fairy-tale Narratives in Banks's Science Fiction. Nick Hubble, Esther MacCallum & Joseph Norman (eds.), *The Science Fiction of Iain M. Banks*. Canterbury: Gylphi, 2018. 61-78.
- Jackson, P. T. & J. Heilman. Outside Context Problems: Liberalism and the Other in the Work of Iain M. Banks. Donald M. Hassler and Clyde Wilcox (eds.), *New Boundaries in Political Science Fiction*. Columbia: University of South Carolina Press, 2008. 235-258.
- Jarvis, Ava. Review: Iain M. Banks' *Matter*. *Tor.com*. 8 mayo 2000. <https://www.tor.com/2009/05/08/review-matter/>

- Jones, Gwyneth. *Matter* by Iain M. Banks. *Strange Horizons*. 14 mayo 2008. <http://strangehorizons.com/non-fiction/reviews/matter-by-iain-m-banks/>
- Kerslake, Patricia. When All Wars Are Done: The Transcendent Humanity of Iain M. Banks. David Seed (ed.), *Future Wars: The Anticipations and the Fears*. Liverpool: Liverpool University Press, 2012. 201-217.
- Kincaid, Paul. Approaching the World God. *Iain M. Banks*. Chicago: University of Illinois Press, 2017. 102-137.
- Kulbicki, Michal. Iain M. Banks, Ernst Bloch and Utopian Interventions. *Colloquy* 17 (agosto 2009): 34-43.
- Labuschagne, Dalene. Deconstructing Utopia in Science Fiction: Irony and the Resituation of the Subject in Iain M. Banks's *The Player of Games*. *Journal of Literary Studies* 27.2 (julio 2011): 58-76.
- Lazare, Bernard. *Le Nationalisme Juif*. Paris: Stock, 1898. Trans. Mitch Abidor. *Marxists.org*. 2007. <https://www.marxists.org/reference/archive/lazare-bernard/1898/jewish-nationalism.htm>
- Leach, Antonia. Iain M. Banks: Human, Posthuman and Beyond Human. *ELOPE* 15.1 (2018): 69-81.
- Leibovici, Marine. Le Verstehen Narratif du Transfugue: Incursions chez Richard Wright, Albert Memmi et Assia Djebar. *Tumultes* 1.36 (2011): 91-109, <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2011-1-page-91.htm>
- _____. Arendt's *Rahel Varnhagen*: A New Kind of Narration in the Impasses of German-Jewish Assimilation and *Existenzphilosophie*. *Social Research* 74.3 (otoño 2007): 903-922.
- Locke, Jill. Shame and the Future of Feminism. *Hypatia* 22.4 (otoño 2007): 146-162.
- Mendlesohn, Farah. The Dialectic of Decadence and Utopia in Iain M. Bank's Culture Novels. *Foundation* 34.93 (primavera 2005): 116-124.
- Moylan, Tom. *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. Londres: Methuen, 1986.
- Nolan, Val (ed.). 'Utopia Is a Way of Saying We Could Do Better': Iain M. Banks and Kim Stanley Robinson in Conversation. *Foundation* 43.119 (2014): 65-76.
- Palmer, Christopher. Galactic Empires and the Contemporary Extravaganza: Dan Simmons and Iain M. Banks. *Science Fiction Studies* 26.1 (marzo 1999): 73-90, <https://www.depauw.edu/sfs/backissues/77/palmer77.htm>
- Pattie, David. The Lessons of *Lanark*: Iain Banks, Alasdair Gray, and the Scottish Political Novel. Martyn Colebrook and Katharine Cox (eds.), *The Transgressive Iain Banks: Essays on a Writer Beyond Borders*. Jefferson, NC: McFarland, 2013. 9-27.
- Roberts, Jude. Iain M. Banks' Culture of Vulnerable Masculinities. *Foundation* 43.117 (primavera 2014): 46-59.
- Shmylev, Ivaylo R. From a Galactic War to a *Hydrogen Sonata*: Warfare and Ethics in the Culture Novels of Iain M. Banks. *Foundation* 42.124 [2] (2016): 57-69.
- Slocombe, Will. Games Playing Roles in Banks' Fiction. Martyn Colebrook and Katharine Cox (eds.), *The Transgressive Iain Banks: Essays on a Writer Beyond Borders*. Jefferson, NC: McFarland, 2013. 136-149.
- Varikas, Eleni. The Outcasts of the World – Images of the Pariahs. *Estudios Avanzados* 24.69 (2010): 31-60.
- _____. La Figure du Paria: Una Exception Qui Éclaire la Règle. *Tumultes* 2.21-22 (2008): 87-105. <https://www.cairn.info/revue-tumultes-2003-2-page-87.htm>

- Vint, Sherryl. Cultural Imperialism and the Ends of Empire: Iain M. Banks's *Look to Windward*. *Journal of the Fantastic in the Arts* 18.1 [69] (2007a): 83-98.
- _____. Iain M. Banks: The Culture-al Body. *Bodies of Tomorrow: Technology, Subjectivity, Science Fiction*, Toronto: University of Toronto Press, 2007b. 79-101.
- Wilson, A. J. Lightly Seared on the Reality Grill: Conversations with Iain Menzies Banks. *Foundation* 42.116 (invierno 2012-13): 51-64.
- Winter, Andrew J. 'Moments in the Fall': Neoliberal Globalism and Utopian Anarcho-Socialist Desire in Ken MacLeod's *Fall Revolution* Quartet and Iain M. Banks's Culture Series. *Extrapolation* 55.3 (otoño 2014): 323-348.

Créditos

Se indican aquí las fuentes de las que provienen los artículos, con mi agradecimiento a sus editores.

La ciencia ficción en la universidad española: las barreras que deben caer

Science Fiction in the Spanish University: The Boundaries that Need to Be Broken. *Alambique* 4.1 (2016). <http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol4/iss1/2/>.
La ciencia ficción en la universidad española: las barreras que deben caer. *Hélice* VIII (diciembre 2016): 12-30. http://www.revistahelice.com/revista/Helice_7_vol_III.pdf

La debilitada posición de la ciencia ficción literaria: tensiones entre la pantalla y la página

Science Fiction and the Paradox of Popularity: Tensions between the Screen and the Page. María del Mar Azcona & Celestino Deleyto (eds.), *Generic attractions: New essays on film genre criticism*. París: Michel Houdiard Éditeur, 2010. 260-270.
La debilitada posición de la ciencia ficción literaria: Tensiones entre la pantalla y la página. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* 14 (2009): 193-206. Número monográfico: Adela Cortijo, Guillermo López y Antonio Altarriba (eds.), *La ciencia ficción en los discursos culturales y medios de expresión contemporáneos*.

Proceso de internalización insuficiente: la traducción militante y la experiencia de traducir al inglés la novela catalana más vendida de la historia

Procés d'internalització insuficient: la traducció militant i l'experiència d'apropar *Mecanoscrit del segon origen* al món anglòfon. Anna M. Moreno, Francesc Ardolino & Jordi Malé (eds.), *Manuel de Pedrolo, una mirada oberta. Noves perspectives crítiques i didàctiques*. Lleida: Aula Màrius Torres & Pagès Editors, 2019. 255-269.
An Insufficient Process of Internationalization: Militant Translation and the Experience of Translating into English the Best-Selling Catalan (Sf) Novel Ever. Ian Campbell (ed.), *Science Fiction in Translation: Perspectives on the Global Theory and Practice of Translation*. Cham: Palgrave MacMillan, 2021. 33-53.

Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

Retrospective Posthumanism: *Frankenstein* According to Our Vocabulary. *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa* 7.1 #30 (primavera-verano 2021): 11-22. <https://www.revistahelice.com/helice-30/>. Número monográfico: *Posthumanism and Science Fiction*, Sara Martín (ed.).
Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario. *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa* 7.2 #32 (otoño-Invierno 2021): 38-51. https://www.revistahelice.com/revista_textos/n_31/Helice-31-2021-2022-Otoño-Invierno-SARA-MARTÍN-ALEGRE.pdf

Nuestros niños alienígenas: los temores adultos y la negativa representación de los niños en la novela de John Wyndham *Los cucos de Midwich*

Our Own Alien Children: (Mis)representing the Child in John Wyndham's *The Midwich Cuckoos*. Julio Cañero, Fernando Galván & José Santiago Fernández (eds.), *Culture & Power: Music, Media and Visual Arts*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2003. 178-188.

Pensad en Iain (M.) Banks: *The Wasp Factory* y *Consider Phlebas*, puntos de partida de una singular carrera dual

Consider Banks: Iain (M.) Banks's *The Wasp Factory* and *Consider Phlebas*. *Revista Canaria de Estudios Ingleses* #41 (noviembre 2000): 197-205. Número monográfico: Tomás Monterrey (ed.), *Scottish Literature 1970-1999*.

Descubriendo el cuerpo del androide: (homo)erotismo y (robo)sexualidad en las novelas de robots de Isaac Asimov

Chapter Nine. Discovering the Body of the Android: (Homo)Eroticism and (Robo)Sexuality in Isaac Asimov's Robot Novels. Sara Martín, *Representations of Masculinity in Literature and Film: Focus on Men*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2020. 189-216.

Educando a Dídac: el padre de la nueva humanidad y el fin del patriarcado en *Mecanoscrit del segon origen*, de Manuel de Pedrolo

Educating Dídac: Mankind's New Father and the End of Patriarchy in Manuel de Pedrolo's *Typescript of the Second Origin*. *Alambique* 4.2 (junio 2017): 1-18. <http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol4/iss2/6/>. Número monográfico sobre *Mecanoscrit del segon origen* (1974)/*Typescript of the Second Origin* (2016, 2018) de Manuel de Pedrolo, Sara Martín (ed.)

Educant Dídac: el nou pare de la humanitat i la fi del patriarcat a *Mecanoscrit del segon origen*. *Explorant Mecanoscrit del segon origen. Noves lectures*. Tarragona: Orciny, 2018. 71-85.

Obi-Wan Kenobi y el problema del mentor incapaz: la mayor perturbación en la Fuerza.

Obi-Wan Kenobi and the Problem of the Flawed Mentor. *Foundation* 48.1, #132 (2019): 37-53.

La piel del diablo: Darth Vader y la construcción del villano patriarcal blanco en la saga de *Star Wars*

Shades of Evil: The Construction of White Patriarchal Villainy in the *Star Wars* Saga. Josep M. Armengol (ed.), *Men in Color: Racialised Masculinities in US Literature and Cinema*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 143-167.

En los brazos amorosos de Mary Shelley: *Frankenstein Unbound* de Brian Aldiss

In Mary Shelley's Loving Arms: Brian Aldiss's *Frankenstein Unbound* and its Film Adaptation by Roger Corman. *Foundation* 32 #89 (otoño 2003): 76-92. <http://ddd.uab.cat/record/116804>

En los amorosos brazos de Mary Shelley: *Frankenstein desencadenado* de Brian Aldiss. *Hélice* #12 (2009): 100-115. http://www.revistahelice.com/revista/Helice_12.pdf

Al borde del Apocalipsis: la incierta masculinidad de *La guerra de los mundos* de Steven Spielberg

Apocalypse Soon? The Uncertain Utopia of Steven Spielberg's Adaptation of H.G. Wells's *The War of the Worlds*. Elizabeth Russell (ed.), *Trans/Forming Utopia: Vol I, Looking Forward to the End*. Bern: Peter Lang, 2009.165-174.

Posthumanismo y diplomacia: la serie de John Scalzi *Old Man's War*

Posthumanismo y diplomacia: La serie de John Scalzi *La vieja guardia*. *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* II #5 (diciembre 2015): 48-62. http://www.revistahelice.com/revista/Helice_5_vol_II.pdf

Mujeres en la literatura de ciencia ficción: entre la escritura y el feminismo

Mujeres en la literatura de ciencia ficción: Entre la escritura y el feminismo. *Dossiers Feministes* #14 (2010): 108-128. <http://www.raco.cat/index.php/DossiersFeministes/article/view/229293/311003>

Hacia una nueva utopía en los Estudios de Género: el 'problema' del feminismo (en la ciencia ficción)

Working for a New Utopia in Gender Studies: The 'Problem' of Feminism. Alejandra Moreno Álvarez & Irene Pérez Fernández (eds.), *New Alleways to Significance: Interdisciplinary Approaches to English Studies*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2014. 23-35.

Grietas en el Nirvana feminista: una lectura bifurcada de *Glory Season* de David Brin

Cracks in the Feminist Nirvana: Reading David Brin's Anti-Patriarchal SF Novel *Glory Days* as a 'Feminist' Woman. *Yesterday's Tomorrows: On Utopia and Dystopia*. Pere Gallardo & Elizabeth Russell (eds.). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2014. 137-152.

Grietas en el Nirvana feminista: una lectura bifurcada de *Tiempos de Gloria* de David Brin. *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa* 1 #26 (primavera-verano 2019): 56-77. https://www.revistahelice.com/revista_textos/n_26/Helice_26_2019_Primavera-Verano_GRIETAS_EN_EL_NIRVANA_FEMINISTA.pdf

Dana Scully: la heroína limitada

Dana Scully: La heroína limitada. *Lectora: Revistes de Dones i Textualitat* 11 (2005): 115-130. Número monográfico: Isabel Clúa (ed.), *Género y cultura popular*.

Los límites morales de la autoridad militar: la Almirante Helena Cain en *Battlestar Galactica*

Los límites morales de la autoridad militar: la Almirante Helena Cain en *Galáctica, estrella de combate*. *Cuadernos Kóre* 1.2 (primavera 2010): 193-224. <http://kusan.uc3m.es/CIAN/index.php/CK/article/viewFile/1045/486>

Los juegos siniestros en torno al poder y la chica final: Katniss Everdeen en la trilogía *The Hunger Games* de Suzanne Collins

Sinister Power Play and the Final Girl: Katniss Everdeen in Suzanne Collins's *The Hunger Games* Trilogy. Katarzyna Paszkiewicz & Stacey Rusnak (eds.), *Final Girls, Feminism and Popular Culture*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020, 155-172.

La Cultura contra el patriarcado: Djan Seriy Anaplian, paria y tráfuga en *Matter*, de Iain M. Banks

The Culture against Patriarchy: Djan Seriy Anaplian, Pariah and Defector in Iain M. Banks's *Matter*. *452° F: Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada* 24 (2021): 82-98. <https://doi.org/10.1344/452f.2021.24.6>

INDICE (de autores y títulos)

- Alderman, Naomi *The Power/El poder* 227 n.6
- Aldiss, Brian 2, 50, 77, 82, 212, 213, 296, *Billion Year Spree* 50, 166, 167, 173, 213, *Frankenstein Unbound* 59 n.3, 166-182, «Super-toys Last All Summer/Los super-juguetes duran todo el verano» 62
- Apel, Johann August 48 n.2
- Asimov, Isaac 6 n.9, 50, 51, 214, 243, 69, 93-115, *The Bicentennial Man/El hombre del bicentenario* 110, 111 n.23, *The Caves of Steel/Las bóvedas de acero* 50, 93-96, 99, 112, 98 n.8, *Foundation/Fundación* (serie) 94, *Foundation's Edge/Los límites de la fundación* 101, *The Gods Themselves/Los propios dioses* 93 n.2, 101, 104, *I, Robot/Yo, robot* 102, *The Naked Sun/El sol desnudo* 93, 98 n.8, 99, 101, 104, 107, *Robots and Empire/Robots e Imperio* 93, 95, 96, 99 n.9, 100, 101, 102, 108, *The Robots of Dawn/Los robots del amanecer* 93, 95, 94 n.5, 99, 101, 101 n.11, 102, 103, 104, 106, 106 n.21, «Runaround» 51 n.6, «Satisfaction Guaranteed/Satisfacción garantizada» 102, 107
- Atwood, Margaret 208, 246, *The Handmaid's Tale/El cuento de la doncella* 239
- Babylon 5* 192
- Ballard, J.G. 170, *Crash* 6
- Banks, Iain M. 71-81, 82-92, 216-218, 295-311, *Against a Dark Background/Contra la oscuridad* 74, 84 n.2, 296, *The Bridge/El puente* 71, 72, 74, *Consider Phlebas/Pensad en Flebas* 71-81, 84 n.2, 85, 86, 296, *Excession/Excesión* 84 n.2, 87, *Feersum Endjinn/El artefakto* 72, 84 n.2, *The Hydrogen Sonata/La sonata de hidrógeno* 82-92, *Inversions/Inversiones* 84 n.2, 296, 396, *Look to Windward/A barlovento* 73 n.4, 86, *Matter/Materia* 84 n.2, 215, 216-218, 295-311, *The Player of Games/El jugador* 74, 84 n.2, 296, 299, 306, *The Quarry/La cantera* 91 n.5, *Surface Detail/Detalle superficial* 84 n.2, 86, 90, 295, 296, 299, 306, *Walking on Glass/Pasos sobre cristal* 74, *The Wasp Factory/La fábrica de avispa* 71-81
- Barceló, Elia 211, 212, «La primera vez» 18
- Barrett-Browning, Elizabeth 230
- Battlestar Galactica/Galactica, estrella de combate* (1978) 268, 269, *Living Legend/Leyenda viva* 268
- Battlestar Galactica/Galactica, estrella de combate* 268-280, *Lay Down Your Burdens/Abandona tus cargas* 277, *Pegasus* 268, 270, 275, *Resurrection Ship/La nave resurrección* 268, 271, *Razor/Navaja* 268, 269, 272-274, 275, 276, 278
- Bear, Greg 53
- Bester, Alfred *The Demolished Man/El hombre demolido* 208, *The Stars my Destination/Las estrellas mi destino* 208
- Blatty, William Peter *The Exorcist/El exorcista* 61
- Blomkamp, Neil *District 9* 187 n.3
- Bradbury, Ray *Fahrenheit* 451
- Branagh, Kenneth *Mary Shelley's Frankenstein/Frankenstein de Mary Shelley* 172, 177, 178, 179, 180
- Brin, David 83, *Glory Season/Tiempos de gloria* 237-254
- Brook, Peter *Lord of the Flies/El señor de las moscas* (película) 60

- Brother from Another Planet, The/El hermano de otro planeta* 147 n.3, 184
- Buffy the Vampire Slayer/Buffy: cazavampiros* 265
- Bujold, Lois McMaster 83, 208, 233, *Ethan of Athos* 245 n.3
- Burroughs, William 53
- Butler, Octavia 83, 208, 233, 245 n.3
- Byron, Lord (George Gordon) 48, 48 n.2, 51, 168, 168 n.2, 169, 173, 174, 175, 177, 178
- Cadigan, Pat *Synners* 208, 208 n.2
- Caidin, Martin *Cyborg* 204 n.21
- Card, Orson Scott *Ender's Game/El juego de Ender* 62
- Carpenter, John 63, *Escape from New York/Escape de Nueva York* 147, *The Thing/La cosa* 184, *Village of the Damned/El pueblo de los malditos* (película) 62, 67
- Carrie* (1976, 2013, película) 62
- Carruth, Shane *Primer* 26
- Carter, Chris 255, 256, 257, 258, 259, 260, 260 n.6, 261, 262, 263, 264, *X-Files/Expediente X* 255-267, *Elegy* 262, *Milagro* 262, *The Jersey Devil* 262, *Never Again* 258, 262, *Per Manum* 262
- Català, Víctor (Caterina Albert) 118
- Chandler, A. Bertram *Spartan Planet/Planeta espartano* 245 n.3
- Charnas, Suzy McKee 226, 244
- Chaviano, Daína 5
- Cherryh, C.J. 83, 233, *Cyteen* 208
- Clauren, Heinrich 48 n.2
- Clayton, Jack *The Innocents/ Suspense* 60
- Cocoon* 184
- Coen, Joel *Fargo* 264
- Cohen, Larry *It's Alive!/¡Está vivo!* 61
- Collins, Suzanne 281-294, *Catching Fire/En llamas* 287, *The Hunger Games/Los juegos del hambre* (trilogía) 281-294, *The Hunger Games/Los juegos del hambre* (novela) 286, *Mockingjay/Sinsajo* 286, 288
- Conrad, Joseph *Heart of Darkness/El corazón de las tinieblas* 154, 154 n.11
- Coppola, Francis Ford *Apocalypse Now!* 154 n.11
- Corman, Roger *Frankenstein Unbound* (película) 50 n.3, 168, 169, 172, 177-180
- Cotrina, José Antonio «Entre líneas» 18
- Crichton, Michael *The Andromeda Strain/La amenaza de Andrómeda* 256, *Jurassic Park/Parque Jurásico* 174, 187, 247 n.4
- Cronenberg, David *The Brood/Cromosoma 2* 61
- D.A.R.Y.L. 62
- de L'Isle Adam, Villiers *L'Eve future/La Eva futura* 174
- De la Casa, Ricard «El día que hicimos la transición» 18
- Defoe Daniel *Robinson Crusoe* 116, 219
- Del Rey, Lester 62, «Helen O'Loy» 230
- del Toro, Guillermo *El espinazo del Diablo* 62
- Delany, Samuel 53, 104, 225, 244, 295, *Babel-17* 83, 84
- Demme, Jonathan *Silence of the Lambs* (película) 257, 259 n.5
- Demolition Man* 147 n.3
- Dick, Philip K. 27, 28, 53, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* 6 n.9, 27, *Ubik* 208
- Dickens, Charles 62, 173, 232
- Disch, Thomas 229 n.9, *The Businessman: A Tale of Terror/El ejecutivo* 62, *Camp Concentration/Campo de concentración* 229 n.9, *The Dreams Our Stuff Is Made of: How Science Fiction Conquered the World* 229-234
- Dixon, Thomas *Birth of a Nation/El nacimiento de una nación* 264
- Donner, Richard *The Omen/La profecía* 61

- Edwards, Anne *Haunted Summer* 168
 Eliot, T.S. *The Waste Land/La tierra baldía* 73 n.4
 Emecheta, Buchi 239
 Emerich, Roland *Independence Day* 67, 147 n.3, 184, 187, 188, 190
Enemy Mine/Enemigo 184
- Fabra, Nilo María «En el planeta Marte» 18
Farscape 192
Fear Factor 281
 Finney, Jack 185, *The Body Snatchers/La invasión de los ladrones de cuerpos* 184
Firestarter/Ojos de fuego (película) 62
 Fisher, Terence *Curse of Frankenstein/La maldición de Frankenstein* 180
 Fowler, Karen Joy *Sarah Canary* 208, *We Are All Completely Besides Ourselves/Fuera de quicio* 228 n.7, «What I Didn't See/Lo que no ví» 228
 Friedkin, William *The Exorcist/El exorcista* 61
 Frost, Mark *Twin Peaks* 257
 Fukasaku, Kinji *Battle Royale* (película) 282, 283
Futurama Proposition Infinity 105
- Gearhart, Sally Miller *The Wanderground: Stories of the Hill Women/Deambular: historias de las mujeres de las colina* 247
 Gibson, William 53, *Neuromancer/Neuromante* 28, 203, «Johnny Mnemonic» 28
 Gilman, Charlotte Perkins 213 *Herland* 243, 244
 Godwin, Tom «Cold Equations» 230, 231
 Godwin, William 48, 166, *Caleb Williams* 173
 Golding, William *The Lord of the Flies/El señor de las moscas* 37, 60
 Gondry, Michel *Eternal Sunshine of the Spotless Mind/Olvidate de mí* 26
- Goonan, Kathleen Ann *Light Music/Música ligera* 208
 Gorodischer, Angélica 5
 Gray, Alasdair 77, *Lanark* 72, *Poor Things/Pobres criaturas* 76
 Griffith, D.W. *Birth of a Nation/El nacimiento de una nación* (película) 264
 Griffith, Nicola *Ammonite/Amonita* 225, 244, 246
 Griffiths, Mary 213
- Haldeman, Joe Haldeman *Forever Peace/La paz interminable* 95 n.10, *The Forever War/La guerra interminable* 193, 204 n.21
 Harris, Clare Winger «The Fate of the Poseidonia/Lo que le ocurrió al Poseidonia» 226-227, 226 n.7
 Harris, Thomas *Hannibal* 259, Hannibal Lecter (personaje) 151, 259, *The Silence of the Lambs/El silencio de los corderos* 243, 246
Haunted Summer (película) 48 n.1, 168
 Heinlein, Robert 79, 193, 233, 243, *Starship Troopers/Tropas del espacio* 193, 204 n.21, 233 n.4, 245
 Herbert, Frank *Dune* 27, 28, 60, 77, 208
 Hoffman, E.T.A. «Das elixir des teufels/El elixir del Diablo» 174
 Hood, Gavin *Ender's Game/El juego de Ender* (película) 62
 Huxley, Aldous 174, *Ape and Essence/Simio y esencia* 219, *Brave New World/Un mundo feliz* 53
- Ibáñez Serrador, Narciso ¿*Quién puede matar a un niño?* 61, 69
- James, E.L. *50 Shades of Gray/50 sombras de Gray* 231
 James, Henry *The Turn of the Screw/Otra vuelta de tuerca* 60
 Jenkins, Patty *Wonder Woman* 265 n.10, *Wonder Woman 1984* 265 n.10
 Jones, Alice Eleanor «Created He Them/Y así los creó» 226

- Jones, Gwyneth *Bold Love/Amor valiente* 208, *Life/Como la vida misma* 208
- Jordan, Neil *Interview with the Vampire/Entrevista con el vampiro* 61
- Julió, Montserrat *Memòries d'un futur bàrbar* 218, 218 n.10
- Kasdan, Lawrence *Dreamcatcher/El cazador de sueños* (película) 183
- Kaufman, Philip *Invasion of the Body Snatchers/La invasión de los ladrones de cuerpos* (película) 184
- Kelman, James 76
- King, Stephen 61, 63, *Carrie* 62, *Children of the Corn/Los niños del maíz* 61, *Dreamcatcher/El cazador de sueños* 183, *Firestarter/Ojos de fuego* 62, *Pet Sematary/Cementerio de animals* 62, *The Shining/El resplandor* 61
- Kornbluth, C.M. 230 n.10
- Kubrick, Stanley *Dr. Strangelove/Teléfono rojo: volamos hacia Moscú* 49, *Lolita* (película) 60, *The Shining/El resplandor* (película) 61, *2001: A Space Odyssey/2001: una odisea espacial* 6 n.9, 26, 188
- Kuttner, Henry 230 n.10
- Lane, Mary E. Bradley *Mizora* 243
- Lang, Fritz *Metrópolis* 175
- Laun, Friedrich 48 n.2
- Le Guin, Ursula K. 37, 104, 208, 217, 226, 231-233, *The Left Hand of Darkness/La mano izquierda de la oscuridad* 6 n.9, 28, 28 n.3, 37, 104, 208, 215-216
- Lee, Tanith *Metallic Lover/El amante metálico* 106 n.20, *The Silver Metal Lover/El amante de metal color plata* 106, 107, *The Tin Man/El hombre de hojalata* 106 n.20
- Lem, Stanisław 45 *Solaris* 6 n.9, 11 n.2
- Lessing, Doris 208 *The Fifth Child/El quinto hijo* 62
- Levin, Ira *The Boys from Brazil/Los chicos del Brasil* 61, *Rosemary's Baby/La semilla del Diablo* 60, *The Stepford Wives/Las esposas perfectas* 230 n.12
- Liquid Sky/Cielo líquido* 184
- Longo, Robert *Johnny Menmmonic* (película) 28
- Lovecraft, H.P. 203 «The Color out of Space/El color de fuera del espacio» 50, *The Shadow out of Time/La sombra fuera del tiempo* 53
- Lucas, George 27, 28, 77, 133, 135, 136, 138, 141, 142, 147, 148, 152, 154 n.11, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162
- Luceno, James *Dark Lord: The Rise of Darth Vader/Señor Oscuro: El ascenso de Darth Vader* 140, 142
- Lynch, David 27 *Dune* (película) 27, 60 *Eraserhead* 61, *Twin Peaks* 257
- Machiavelli, Niccolò *El príncipe* 273
- Mad Max/ Mad Max: El guerrero de la Carretera* 170
- Mad Max: Beyond the Thunderdome/Mad Max: más allá de la Cúpula del Trueno* 147 n.3
- March, William 63 *The Bad Seed/La mala semilla* 60
- Martin, G.R.R. 38
- Maturin, Charles *Melmoth the Wanderer/Melmoth el errabundo* 49
- McCaffrey, Ann 231
- McIntyre, Vonda 208, 214, 231, *Dreamsnake/Serpiente del sueño* 231
- McLeod, Ken 83, 91 n.5
- Merle, Robert *Malevil* 219
- Merrill, Judith 230, 230 n.10
- Meyer, Stephanie *Twilight/Crepúsculo* (saga) 231
- Mitchison, Naomi 214
- Montero, Rosa *Lágrimas en la Lluvia* 5
- Moore, C.L. 230, 230 n.11
- Moore, Michael *Fahrenheit 9/11*
- Morgan, Richard K. 37, 43, *Altered Carbon/Carbono modificado* 38,

- Black Man* 37, *Broken Angels/Ángeles rotos* 38, *Woken Furies/Furias desatadas* 38
- Mulligan, Robert *The Other* 61
- Musäus, Johann Karl August 48 n.2
- Nabokov, Vladimir 63 *Lolita* 60
- Night Stalker, The* 257
- Nightmare on Elm Street* (2010) 292
- Niven, Larry 26
- Obi-Wan Kenobi* (serie) 132
- Oliver, Joana 119
- Pedraza, Pilar 211, 212 n.6
- Pedrolo, Manuel de 32-47, 116-131, 218-219, *Aquesta matinada i potser per sempre* 42, *Crucifeminació* 41, *Mecanoscrit del segon origen* 32-47, 116-131, 218-219 *Procès de contradicció insuficient* 41, *Succesimultani* 42, 118, *Totes les bèsties de càrrega* 35, 42, *Typescript of the Second Origin* 32-47
- Pet Sematary/Cementerio viviente* (película 1989 y 2019) 62
- Piercy, Marge 208, 295, *He, She and It/El, ella y ello* (alias *Body of Glass/Cuerpo de vidrio*) 107
- Plath, Sylvia 230
- Poe, Edgar Allan 168
- Pohl, Frederik 230 n.10, *Gateway/Pórtico* 208
- Polanski, Roman *Rosemary's Baby* (película) 60
- Polidori, John 48, 168, 173, «The Vampire» 48 n.2, 168, 173
- Porta, Carles *Segon origen* 122 n.5, 218 n.11
- Powers, Tim *The Anubis Gates/Las puertas de Anubis* 168 n.2, *The Stress of her Regard/La fuerza de su mirada* 168 n.2
- Pratchett, Terry 38
- Radcliffe, Ann 49
- Reguant, Ricard *Mecanoscrit del segon origen* (serie) 122 n.5
- Repo Man* 184
- Reynolds, Alastair 82 n.1, 83, 193
- Rice, Anne *Interview with the Vampire/Entrevista con el vampiro* 61
- Riera, Carme 118, 119
- Rilla, Wolf *Village of the Damned/El pueblo de los malditos* 60, 62, 63
- Robeson, Kenneth (Lester Dent) *The Man of Bronze/El hombre de bronce* 97
- Robinson, Kim Stanley 41, 225, *Red Mars/Marte rojo* 246, *Green Mars/Marte verde* 246, 252, *Blue Mars/Marte azul* 246
- Robson, Justina *Natural History/Historia Natural* 208
- Roddam, Frank *The Bride/La novia* 175
- Rodoreda, Mercè 118
- Rohmer, Sax 153
- Roig, Montserrat 118, 119
- Romero, Pedro Jorge «El día que hicimos la transición» 18
- Ross, Gary *The Hunger Games* (película) 282
- Rowling, J.K. 230 n.11, *Harry Potter* (novelas) 9, *Harry Potter* (personaje) 157
- Ruben, Joseph *The Good Son/El buen hijo* 62
- Russ, Joanna 53, 213, 214, 225, 226, 233, 243, *The Female Man/El hombre hembra* 208, «When It Changed» 225
- Russell, Ken *Gothic* (película) 168
- Salvador, Tomás *La nave* 15
- Sánchez Piñol, Albert *La pell Freda/La piel fría* 40
- Sargent, Pamela 208, 213, 243, *The Shore of Women/La orilla de las mujeres* 226 n.4, 247, *Women of Wonder/Mujeres de maravilla* 213, 226 n.4
- Scalzi, John 192-207, *Agent to the Stars/El agente de las estrellas* 192, *The End of All Things/El fin de todas*

- las cosas* 193, 194, 196, 199, 200, 204, *The Ghost Brigades/Las brigadas fantasma* 193, 194, 195, 195 n.9, 196, 198, 198 n.5, *The Human Division/La humanidad dividida* 193, 194, 195, 199, 200, *The Last Colony/La colonia perdida* 193, 194, 194 n.4, 197, 197 n.14, 198, 199, *Old Man's War/La vieja guardia* 192, 193, 194, 195, 199, 204, *Redshirts* 193, *Zoe's Tale/La historia de Zoe* 193, 194 n.7
- Schaffner, Franklin J. *The Boys from Brazil/Los niños de Brasil* (película) 61
- Scott, Ridley *Alien* 6, 147 n.3, *Blade Runner* 27, 170, 175, 177, *Hannibal* 257, 258
- Scott, Walter *Ivanhoe* 135
- Shelley, Mary 48-58, 166-182, 212, 220, *Frankenstein* 48-58, 74, 76, 96, 166-182, 196, 212
- Shelley, Percy 48, 49, 166, 167, 168, *A Defence of Poetry* 173
- Shyamalan, M. *Night Signs/Señales* 183, 185, *The Sixth Sense/El sexto sentido* 62
- Siegel, Don *The Body Snatchers/La invasión de los ladrones de cuerpos* 184
- Simmons, Dan 83
- Six Million Dollar Man, The/El hombre de los 6 millones de dólares* 204 n.21
- Smith, E.E. 79
- Smith, Kevin 146, *Chasing Amy/Buscando a Amy* 161
- Spielberg, Steven 183-191, *A.I.: Artificial Intelligence/A.I.: inteligencia artificial* 62, *Close Encounters of the Third Kind/Encuentros en la tercera fase* 183, *E.T.: The Extraterrestrial/E.T.: el extraterrestre* 183, *Jurassic Park/Parque Jurásico* 187, 247 n.4, *Indiana Jones and the Last Crusade/Indiana Jones y la última Cruzada* 135, *Minority Report* 27, *Munich* 188, *Schindler's List/La lista de Schindler* 151, 187, 188, *War of the Worlds/La guerra de los mundos* 183-191
- Starman* 184
- Star Trek* 147 n.3, 192
- Star Trek: The Next Generation* 268
- Star Wars: The Clone Wars /La guerra de las galaxias: la Guerra de los Clones* 133, 139, *The Mandalore Plot* 139, *The Rise of Clovis* 139, 140, *Voyage of Temptation* 139
- Stars Wars/La guerra de las galaxias* (saga) 27, 80, 132-165, 256
- Stars Wars/La guerra de las galaxias, Episodio I: The Phantom Menace/La amenaza fantasma* 149, 157
- Stars Wars/La guerra de las galaxias, Episodio II: Attack of the Clones/El ataque de los clones* 139, 149
- Stars Wars/La guerra de las galaxias, Episodio III: Revenge of the Sith/La venganza de los Sith* 132 n.1, 139, 140, 142, 149, 151, 161
- Stars Wars/La guerra de las galaxias, Episodio IV: A New Hope/Una nueva esperanza* 27, 77, 82, 132, 132 n.1, 142, 147, 148
- Stars Wars/La guerra de las galaxias, Episodio V: The Empire Strikes Back/El imperio contraataca* 147
- Stars Wars/La guerra de las galaxias, Episodio VI: The Return of the Jedi/El retorno del Jedi* 142
- Stephenson, Neal 53
- Stevenson, R.L. *Treasure Island/La isla del tesoro* 79
- Stoker, Bram *Dracula/Drácula* 154
- Stone, Leslie F. «The Conquest of Gola/La conquista de Gola» 227
- Stone, Oliver *Born on the 4th of July/Nacido el 4 de julio* 189
- Stover, Matthew *Revenge of the Sith/La venganza de los Sith* (novelización) 141-142
- Strange Invaders/Extraños invasores* 184

- Stross, Charles 83, 198 n.15,
Glasshouse/La casa de cristal 234
- Strugatski, Arkadi y Boris *Trudno byt Bogom/Qué difícil es ser dios* 11
 n.22, *Piknik na obochinie/Stalker* 11
 n.22
- Sturgeon, Theodore 23, 211, *More Than Human/Más que humano* 208
- Suárez, Gonzalo *Remando al viento* 48
 n.1, 168
- Superman* 27, 97
- Survivor* 281
- Takami, Koushun *Battle Royale* 282
- Tarantino, Quentin *Kill Bill* 265
- Tarkovsky, Andrei *Solaris* (película) 26
- Tepper, Sheri *Grass/Hierba* 208, *The Gate to Women's Country/La puerta al país de las mujeres* 247
- Texas Chainsaw Massacre, The* (2003) 292
- Tiptree, James Jr. (Alice Sheldon) 53, 226, Tiptree Award 212 n.7, 229 n.8, 246, «The Women Men Don't See» 229, *Up the Walls of the World/En la cima del mundo* 208
- Torras, Carme 219, *Enxarxats* 219 n.14, *La mutació sentimental* 220-221, *Pedres de toc* 219
- Tryon, Tom *The Other* 61
- Tuttle, Lisa «Wives/Esposas» 228
- Twain, Mark A *Connecticut Yankee in King Arthur's Court* 135
- Unamuno, Miguel de «Mecanópolis» 17
- Vance, Jack 79
- Verhoeven, Paul *Total Recall/Desafío total* 97
- Verne, Jules 50 n.4, 213
- Vigalondo, Nacho *Extraterrestre* 187 n.3
- Villeneuve, Denis *Dune* (película) 27 n.1, 60
- Vinge, Joan D. 208
- Vinge, Vernon 83
- Wachowski, Lily y Lana *Matrix* (trilogía) 204, 265, *Matrix* (película) 147 n.3
- Walpole, Horace *The Castle of Otranto* 49, 171
- Watchmen* 15
- Welles, Orson 29, 154 n.11
- Wells, H.G. 50 n.4, 65, 68, 169, *The Island of Dr. Moreau/La isla del Dr. Moreau* 49, *The Time Machine/La máquina del tiempo* 6 n.9, 169, *War of the Worlds/La guerra de los mundos* 29, 67, 183, 184, 185, 187, 188, 189, 190
- Welsh, Irvine 72, 76, 77 *Trainspotting* 72
- Whale, James *Bride of Frankenstein/La novia de Frankenstein* 175, *Frankenstein* (película) 175, 177, 178
- Wilhelm, Kate *Where Late the Sweet Birds Sang/Donde solían cantar los dulces pájaros* 208
- Williamson, Jack 79
- Willis, Connie 208
- Windham, Ryder *The Rise and Fall of Darth Vader/El auge y caída de Darth Vader* 140, 141
- Wise, Robert *The Andromeda Strain/La amenaza de Andrómeda* (película) 256
- Wittig, Monique 51
- Wolfe, Bernard 53
- Wollstonecraft, Mary 48, 167 A
Vindication of the Rights of Women/Vindicación de los derechos de la mujer 238, 298
- Woolf, Virginia 230
- Wyndham, John 14, *The Day of the Triffids/El día de los trífidos* 65, *The Midwich Cuckoos/Los cucos de Midwich* 59-71
- Xena: Warrior Princess/Xena: la princesa guerrera* 265
- X-Files/Expediente X* (ver Carter)
- X-Men 2* 147

