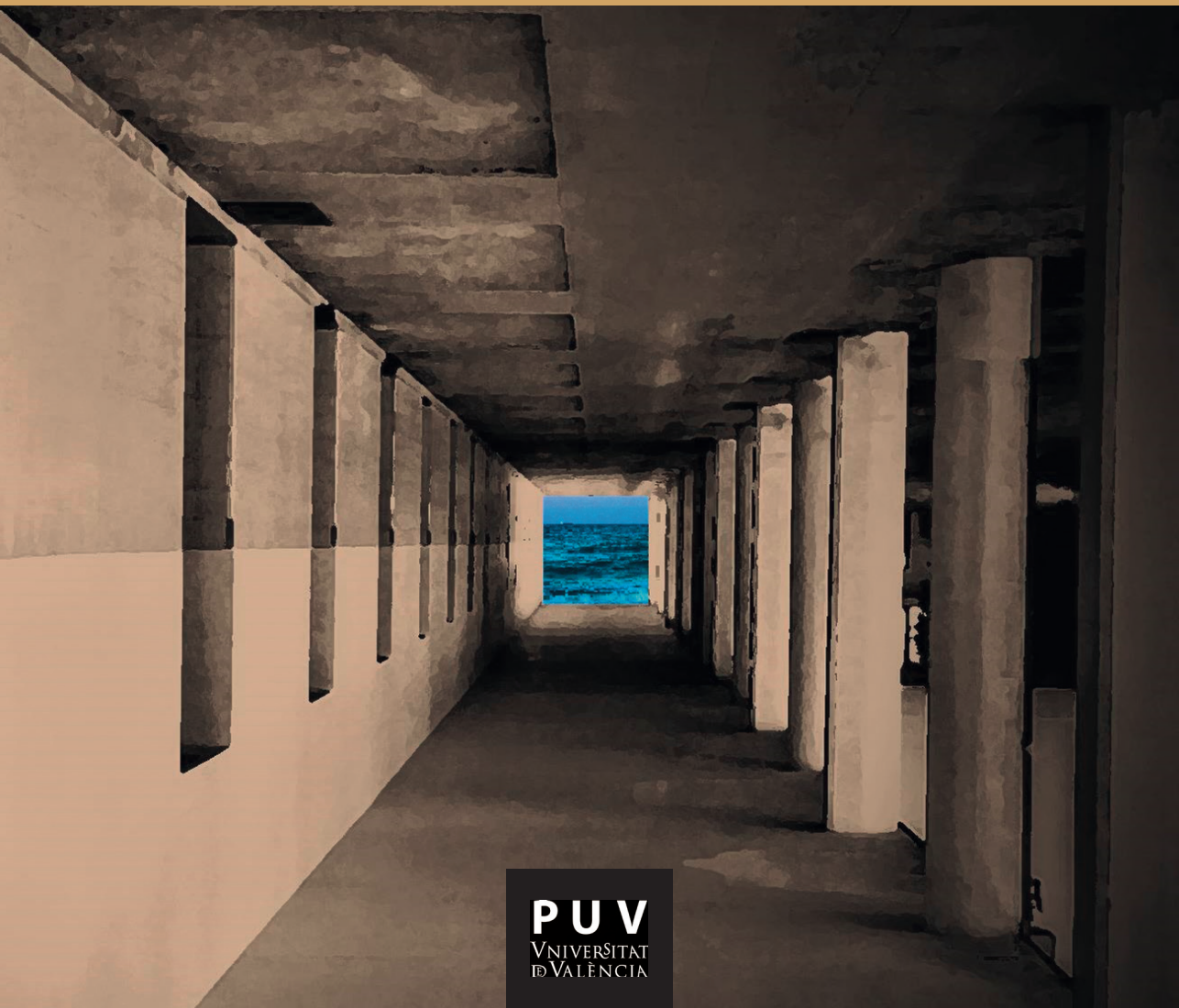


ANDREA BURGOS MASCARELL
MIGUEL MARTÍNEZ LÓPEZ

EL OCASO DE *KOINONIA*

LA DISTOPÍA EN LA LITERATURA
NORTEAMERICANA



EL OCASO DE *KOINONIA*

LA DISTOPÍA
EN LA LITERATURA NORTEAMERICANA

BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

<http://puv.uv.es/biblioteca-javier-coy-destudis-nord-americans.html>

DIRECTORA

Carme Manuel
(Universitat de València)

EL OCASO DE *KOINONIA*

LA DISTOPÍA
EN LA LITERATURA NORTEAMERICANA

Andrea Burgos Mascarell
&
Miguel Martínez López

P U V
VNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

El ocaso de koinonia: la distopía en la literatura norteamericana

© Andrea Burgos Mascarell & Miguel Martínez López



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

ISBN: 978-84-1118-338-3 (papel)

ISBN: 978-84-1118-339-0 (ePub)

ISBN: 978-84-1118-340-6 (PDF)

DOI: <http://doi.org/10.7203/PUV-OA-340-6>

Edición digital

Imagen de la cubierta e ilustraciones: Sophia de Vera Höltz

Diseño de la cubierta: Celso Hernández de la Figuera

Publicacions de la Universitat de València

<http://puv.uv.es>

publicacions@uv.es

*A la meua heroïna de la vida real, ma iaia Trini,
que em va ensenyar que el millor remei
contra la desesperança és continuar lluitant*

*A mis hijos Mónica, Miguel y Manuel,
con la esperanza de que la verdad que habita la distopía sirva
para que permanezca siempre en la mentira de la ficción*

Índice

INTRODUCCIÓN	
<i>Andrea Burgos Mascarell & Miguel Martínez López</i>	11
CAPÍTULO 1	
La distopía como reverso de la utopía: hacia una definición holística	
<i>Miguel Martínez López</i>	17
CAPÍTULO 2	
El periodo formativo de la distopía	
en la literatura norteamericana del siglo XIX	
<i>Miguel Martínez López</i>	35
CAPÍTULO 3	
La literatura distópica durante la primera mitad del siglo XX	
<i>Miguel Martínez López</i>	61
CAPÍTULO 4	
Discriminación y otredad en la distopía estadounidense desde 1962	
<i>Andrea Burgos Mascarell</i>	97
CAPÍTULO 5	
La cuestión feminista en la distopía contemporánea	
<i>Andrea Burgos Mascarell</i>	123
CAPÍTULO 6	
«All that you touch you change»: la cuestión ecológica	
<i>Andrea Burgos Mascarell</i>	147
CAPÍTULO 7	
Una nueva generación: la hegemonía de las distopías juveniles	
<i>Andrea Burgos Mascarell</i>	169
BIBLIOGRAFÍA	199

INTRODUCCIÓN

Andrea Burgos Mascarell & Miguel Martínez López

THE YEAR WAS 2081, and everybody was finally equal. They weren't only equal before God and the law. They were equal every which way. Nobody was smarter than anybody else. Nobody was better looking than anybody else. Nobody was stronger or quicker than anybody else. All this equality was due to the 211th, 212th, and 213th Amendments to the Constitution, and to the unceasing vigilance of agents of the United States Handicapper General.

Kurt Vonnegut, «Harrison Bergeron»,
The Magazine of Fantasy and Science Fiction, 5 de octubre, 1961

Es posible que la humanidad no sepa cómo mejorar el mundo a gusto de todos, pero la literatura es testigo de la desmedida imaginación humana a la hora de advertir sobre las indeseables consecuencias de las buenas, o no tan buenas, intenciones de aquellas personas o entidades con poder para cambiarlo. En muchos casos, estas advertencias representan el punto de vista de la oposición ideológica que recela de la ejecución práctica de los planes de cambio social; en otros, auguran la deriva decadente y autodestructiva de los estilos de vida que dominan la sociedad en un futuro cada vez más cercano. Este volumen explora esta literatura de la especulación, la desesperanza y la sátira: la novela distópica, tan popular en los últimos tiempos. Es precisamente su popularidad la que la ha convertido este siglo en un complejo fenómeno social, que ha consolidado la vuelta a la lectura de millones de jóvenes y adultos, al tiempo que ha alimentado una pujante industria editorial y cinematográfica, cuyos beneficios se cuentan por billones. La distopía, palabra de moda –setenta y cinco artículos la mencionan en el *New York Times* en 2022– es la palabra del día (13/12/2022), la palabra del año y una forma consoladora de contemplar y asumir el presente, por terrible que este sea, al leer la pesadilla que puede deparar el futuro.

Se ha escrito que la publicación de *1984 (Nineteen Eighty-Four)* de George Orwell, en el año 1949, significó la muerte de la utopía. Es cierto que hoy se publican relativamente pocas novelas utópicas; tampoco resulta fácil encontrar series o películas que podamos clasificar, *sensu stricto*, como utópicas. La búsqueda de obras literarias más allá de *Looking Backwards 1887-2000* o *Herland* puede resultar francamente desalentadora para los aficionados al género. Cuando por fin en 2013-2014 se comercializa la serie televisiva *Utopia* de Dennis Kelly y

John Donnelly, no solo resulta ser entre poco y nada utópica, sino que el Canal 4 la retira por falta de audiencia. Una búsqueda de series sobre utopía en una plataforma de streaming arroja una sorprendente conclusión: todos los resultados son distopías.

El porqué del contemporáneo desapego de los lectores y críticos respecto a la utopía tiene sin duda una compleja red de motivaciones: por una parte, para muchos lectores contemporáneos –que conocen la historia y consecuencias para la población de los intentos de poner utopías en práctica en lugares como Rusia, China, Cuba, Venezuela o Corea del Norte– encuentran improbable, y puede que estilísticamente poco atractivo, por ejemplo, el planteamiento de Bellamy en su mirada atrás; a diferencia del sueño de Rip Van Winkle, los ciento trece años de siesta del protagonista de *Looking Backwards 1887-2000*, con su despertar confusional, asumiendo en solo una semana que la sociedad de llegada era mejor que la de partida, resulta escasamente plausible, mucho menos atractivo, para el individualismo que preside las sociedades contemporáneas; fue un *best seller*, pero el pico de ventas tuvo lugar en 1939 (c. 530.000 ejemplares). Mientras, *The Hunger Games* ha llegado a vender más de 100 millones de ejemplares y sigue vendiendo a buen ritmo. La precuela publicada durante la pandemia, *The Ballad of Songbirds and Snakes* (2020) vendió 500.000 ejemplares... en una semana.

Así las cosas, no cabe duda que vivimos el ocaso de *koinonia*. Es este, que da título a nuestro libro, un antiguo concepto, presente en el pitagorismo primitivo, en Platón y en Aristóteles, y se refiere a la comunidad de bienes y a la cohesión en el ámbito familiar y político del mundo antiguo; luego, en la tradición cristiana, el término evolucionaría hacia el actual de comunión, concepto teológico que define la vinculación del ser humano con la divinidad. Su utilidad para la fundamentación de la comunidad política ideal (la utopía) ha sido estudiada con detalle (Hernández 2014; Dowson 1992) en la identificación de las fuentes clásicas de la literatura utópica. No corren buenos tiempos para la *koinonia*, ni para su versión evolucionada –el *amicorum communia omnia* de los humanistas del Renacimiento– y menos para las connotaciones del término en tanto que proyecto de comunidad política, sociedad civil, basada en una vida en común de rasgos ascéticos, una especie de organización fraternal que reduce el consumo para intentar universalizar la autosuficiencia. Se lee a menudo que la distopía vende «como si no hubiera un mañana». Y es que, quizá, la superación de la tentación utópica ha dado lugar a un triste reconocimiento, casi una aceptación resignada, de que no tiene muy buen

pronóstico luchar contra la mentira, los totalitarismos o las máquinas. En este contexto, la lectura de variedades inacabables de futuros de pesadilla alimenta simultáneamente (como el terror o los zombies) la inclinación humana a confundir en los extremos el placer y el dolor, con la satisfacción de comprobar que nuestra situación presente –comparada con la descrita en estas novelas– tampoco es tan mala, especialmente en los lugares donde se producen y más se consumen productos culturales. Dicen que las ventas en Estados Unidos de *1984* de Orwell crecieron un 10.000% en 2013 y en el primer trimestre de 2017, pero la realidad de esa época, comparada con la de la *Oceania* orwelliana, se parece más bien a un paraíso y esto trae consigo un cierto, aunque a menudo implícito, pensamiento consolador. Por otra parte, los destinatarios de las producciones de este subgénero son muy variados: hombres y mujeres, adolescentes y adultos, ricos y pobres, de todas las razas, credos y capacidades (Gander 2012).

Además, a menudo las historias que cuentan estas novelas se alinean con los temas y preocupaciones más extendidos entre la población, incluidas las cuestiones morales y sociales que comparten adolescentes y adultos de todas las edades. La literatura distópica proporciona, por tanto, una salida a la permanente incertidumbre sobre el fin de los tiempos, clásica de los periodos de cambio de siglo en que nos encontramos. El planeta gira sobre sí cada vez más rápido, los científicos del *Bulletin of the Atomic Sciences* de la Universidad de Chicago han adelantado el fin de la humanidad hasta solo 90 segundos de la media noche, que es la representación simbólica del final, por algún evento catastrófico, provocado o no por el ser humano. La sensación, cada vez más invasiva, de que se está acelerando el reloj del fin de la historia permite y a menudo anima a los lectores a especular sobre cómo, dónde y cuándo será la vida después del apocalipsis; quiénes y en qué condiciones, podrán sobrevivir a él. Los frecuentes recelos frente al discurso tecnoutópico, el temor a las catástrofes naturales, la percepción, cada vez más extendida, sobre las crecientes limitaciones al ejercicio de los derechos fundamentales y las libertades públicas, alimentan la imaginación distópica y la positiva recepción del subgénero, particularmente en las sociedades desarrolladas, que pueden permitirse reflexionar y soñar sobre el futuro, al tener cubiertas, de un modo u otro, sus necesidades básicas del presente.

El carácter anticipador, a menudo con tonos casi proféticos, del género utópico también anima la lectura (y el consumo en general de los productos culturales distópicos en cualquiera de los muchos formatos disponibles). La experiencia de

que tantas de las imaginaciones de siglos precedentes, que parecían del todo absurdas e inviables, hayan terminado convirtiéndose en parte de la realidad presente sugiere que pueden abordarse con provecho este tipo de novelas, pues aúnan la dimensión lúdica de la lectura con la reflexión sobre el futuro y, por tanto, sobre las posibilidades que, en nuestro presente, aún tenemos de evitarlo o de modificar al menos algunas de sus consecuencias más catastróficas.

El presente libro constituye la primera presentación sistemática de la distopía en la literatura de Estados Unidos, desde sus orígenes hasta la actualidad. Tradicionalmente, la crítica se ha centrado con más frecuencia en la literatura del Reino Unido; al fin y al cabo, el origen del término y sus más famosos desarrolladores del pasado siglo eran británicos: E.M. Forster (*The Machine Stops*, 1909), A. Huxley (*Brave New World*, 1932), G. Orwell (*Nineteen Eighty-Four*, 1949), A. Burgess (*A Clockwork Orange*, 1962), etc. Sin embargo, la evolución del género ha hecho que hoy, de la lista de las diez distopías más vendidas, ocho sean de autores norteamericanos y dos de autores ingleses (G. Orwell y J. Marrs). Qué mejor país para escribir sobre lo mejor y lo peor de la naturaleza humana en sus varias formas de organización que aquel cuyo territorio fue bautizado por muchos como el nuevo mundo, la tierra prometida, *the city upon a hill* y cuyo lienzo en blanco resultó teñido por la sangre de aquellos sobre cuyos hombros descansó el peso de su construcción, un espacio que se antojaba ideal y que aún hoy en día desarrolla punteramente la tecnología con la que se fraguan las sociedades de pesadilla de las distopías literarias, el baluarte antitotalitario y escenario de cazas de brujas, tierra de oportunidades y de sueños rotos. Estados Unidos y sus escasos dos siglos y medio de historia son el escenario de este ejercicio de reflexión sobre la función estético-política y social de la literatura de lo inconforme, que en este país se desarrolla de forma paralela y a menudo ambiguamente entrelazada con su versión esperanzadora, la utopía *sensu stricto* o *eutopia*.

La estructura del libro procura indagar en la definición de la distopía como subgénero literario, en su relación con otros géneros afines, y aborda la producción de autores estadounidenses en cronología directa, desde sus orígenes en el siglo XIX hasta nuestros días. Nuestra aproximación procura explorar, por una parte, las relaciones de los textos con su tiempo y, por otra, la medida en la cual sus profecías acertaron o no y el grado de vigencia en nuestros días, así como su contribución al canon de la literatura distópica en Estados Unidos. A partir del capítulo cuarto nos

adentramos en una aproximación cronológica-temática que permite profundizar en las formas que toma la distopía con relación a tres cuestiones fundamentales de la sociedad actual: la cuestión del otro (la discriminación por razón de raza y el auge del posthumanismo), el feminismo y la ecología. Este volumen no podía terminar sino adentrándose en el mundo de la distopía juvenil, subgénero al que debemos la última ola de popularidad de las distopías y que se enzarza en discusiones tanto tradicionales del género como aquellas relativas a la libertad individual y al pensamiento crítico, como las surgidas en la segunda mitad del siglo XX.

Si hay una conclusión clara que el lector puede extraer tras leer el análisis que presentamos es que no parece probable que la ficción distópica deje de estar presente en el futuro a corto y medio plazo. Desde que comenzamos a idear este libro hemos vivido una pandemia, la invasión de Ucrania y la guerra en Gaza con impacto político y socioeconómico mundial, y, recientemente, el principio del pánico a las inteligencias artificiales, que se están empleando y mejorando mucho antes de que la legislación que pueda controlar su uso indebido se desarrolle. A estos eventos globales se les une uno que nunca se ha marchado: el cambio climático, que está teniendo efectos ya tangibles en las subidas de los precios de los alimentos derivadas, entre otras razones, de la pertinaz sequía y de los récords históricos de temperaturas que se han registrado en los últimos años. El único problema al que se enfrentaría la literatura distópica en este sentido sería, curiosamente, la rapidez con la que nos alcanzan los augurios de sus textos o, incluso, su uso como fuente de inspiración para el empeoramiento de la sociedad, como ya sucedió con la serie de televisión *Black Mirror*. Algunas de las prácticas representadas en la serie, como el «crédito social», se implantaron en países como China en 2019, aunque los creadores decidieron congelar la producción de la serie en 2020, por el aura de desolación global causada por la COVID-19: «At the moment, I don't know what stomach there would be for stories about societies falling apart, so I'm not working away on any one of those» (Morris, 2020). Así las cosas, parece poco probable que las distopías dejen de escribirse en un futuro próximo, condenadas, cual Casandra contemporánea, a gritar los malos augurios a una sociedad que, si bien reconoce los peligros de los que advierten, no parece dispuesta a evitarlos.

CAPÍTULO 1

La distopía como reverso de la utopía: hacia una definición holística

Miguel Martínez López

La filosofía parece ocuparse sólo de la verdad, pero quizá no diga más que fantasías, y la literatura parece ocuparse sólo de fantasías, pero quizá diga la verdad.

Antonio Tabucchi, *Sostiene Pereira* (Barcelona: Anagrama, 1995, 11)

Los géneros literarios de nuestro siglo, a diferencia de la pulcra militancia formal de otros tiempos, son esencialmente «híbridos», «bastardos» y de contornos difusos. Sobre el subgénero al que se dedica este libro, es pacífico el acuerdo de la crítica en que no resulta fácil definir la distopía –también llamada contrautopía, cacotopía y utopía negativa, entre otros– ni distinguirla de la anti-utopía, de la ciencia ficción, de la ficción política o de cierta literatura juvenil con la que aparece frecuentemente asociada, especialmente en las últimas décadas. Una de las versiones más populares de literatura distópica es precisamente el híbrido entre literatura juvenil y novela distópica: la «novela juvenil distópica» (*YA dystopian fiction* en la nomenclatura crítica en lengua inglesa). Este es un ejemplo paradigmático de esa hibridez de géneros y subgéneros literarios, que hacen de la mirada del lector y del crítico el eje decisorio sobre el predominio de unos u otros elementos genéricos. Su popularidad las ha convertido este siglo en un complejo fenómeno social, que no solo ha consolidado la vuelta a la lectura de millones de jóvenes, como sugeríamos más arriba, sino que también ha alimentado una pujante industria editorial y cinematográfica, cuyos beneficios se cuentan en miles de millones; casi tres mil millones de dólares lleva recaudados hasta la fecha *The Hunger Games*, basada en la trilogía homónima de Suzanne Collins, situando a su autora como la décimo séptima escritora en patrimonio neto del mundo con noventa millones de dólares.

Podría decirse que la literatura juvenil (*YA -young adult-literature*) y la distopía comparten orígenes y evolución como subgéneros de la narrativa, con el pesimismo sobre el futuro y/o la nostalgia sobre el pasado como eficaz interfaz entre ambos: la primera probablemente nace con la distinción que plantea Sarah Trimmer, en 1802, cuando distingue la literatura infantil (*children*, dirigida a niños menores de 14

años) de la juvenil (*young adulthood*) para aquellos cuyas edades se encuentran en el intervalo de 14 a 21 años, horquilla temporal que se ha venido manteniendo hasta nuestros días.¹ Por otra parte, *δυσ τόπος*, en su sentido etimológico del griego, mal lugar, lugar del mal, antónimo de *εὖ/οὐ τόπος* (buen lugar o lugar del bien / no lugar, lugar que no existe) se usa por primera vez, en este sentido, según la convención, en 1868, en el Parlamento inglés: John Stuart Mill intervenía con una alocución muy crítica contra la política inglesa sobre Irlanda, o más bien sobre la ausencia de una verdadera política, que aproximara Irlanda a Gran Bretaña.² Muchas veces se ha citado este discurso como primera referencia expresa a la «distopía» pero no se ha reparado en el contexto y la ironía con la que su fundador la vincula a la utopía hasta el punto de hacerlas indistinguibles. Considera Stuart Mill la política inglesa sobre Irlanda utópica, acusación que él mismo ha recibido y que ahora traslada al Gobierno, matizando que en lugar de acusar a Disraeli y su gabinete de utópicos, debería llamárseles «distópicos», «porque [la política sobre Irlanda] que parecen favorecer es demasiado mala para que sea viable», para que pueda llegar a existir y ser definida como una auténtica política. Resulta interesante que, de nuevo, en el nacimiento del concepto –en su dimensión de reforma social y política– encontremos esa tensión utópica entre el «lugar del bien» (*εὖ τόπος*) y el lugar que no existe (*οὐ τόπος*), lo que no puede acontecer en la historia, ya que compensa, al menos parcialmente, un desequilibrio semántico entre ambos conceptos, que afectará sin duda a la evolución de ambos

¹ Si se lee con paciencia el larguísimo título de esta publicación periódica, encontramos la que posiblemente sea la primera referencia publicada a lo que denominamos «Young adult literature»: Trimmer, Sarah. *The Guardian of Education, a Periodical Work; Consisting of a Practical Essay on Christian Education, Founded Immediately on the Scriptures, and the Sacred Offices of the Church of England: Memoirs of Modern Philosophers and Extracts from Their Writings, Extracts from Sermons and Other Books Relating to Religious Education; and a Copious Examinations of Modern Systems of Education, Children's Books and Books for Young Persons*. Vol I, London, May-December 1802. [Portada] Sobre los orígenes y desarrollo de la literatura juvenil, vid. Owen, Mary. (2003). «Developing a love of reading: why young adult literature is important». *Orana* 39(1), pp. 11–17.

² *The Collected Works of John Stuart Mill, Volume XXVIII - Public and Parliamentary Speeches* Part I November 1850 - November 1868, ed. John M. Robson and Bruce L. Kinzer. Toronto: University of Toronto Press, London: Routledge and Kegan Paul, 1988, 88: «The State of Ireland». 12 March, 1868: «I may be permitted, as one who, in common with many of my betters, have been subjected to the charge of being Utopian, to congratulate the Government on having joined that goodly company. It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or cacotopians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable. Not only would England and Scotland never submit to it, but the Roman Catholic clergy of Ireland refuse it. They will not take your bribe». <https://oll.libertyfund.org/title/kinzer-the-collected-works-of-john-stuart-mill-volume-xxviii-public-and-parliamentary-speeches-part-i#preview>

subgéneros: mientras la utopía es, por definición, equívoca (ese lugar bueno que no puede existir) la distopía parece unívocamente vinculada al mal, sin que pueda predicarse del significado del prefijo griego *δυσ* ambigüedad alguna, ni del propio término griego *δυστοπία* posibilidad alguna de variabilidad etimológica que conduzca a significados tan dispares como lugar del bien vs. lugar que no existe (no-lugar). De hecho, una de las claves indiscutibles de la distopía es su formulación profética, el aviso que los males del presente sugieren una posibilidad real de que un futuro de pesadilla se despliegue en la historia futura de nuestras civilizaciones. Sin embargo, puede resultar una feliz casualidad que la retórica parlamentaria de John Stuart Mill termine recordando, en el nacimiento oficial del término, que referirse a Disraeli y su Gobierno como utópico o distópico (en este caso en la política territorial sobre Irlanda) no supone una gran diferencia. Quizá consciente del culto neologismo que aporta, lo acompaña de un sinónimo, cacotopía, que ya anticipó Jeremy Bentham, el autor del *Panópticon* (1791)³ –otra precuela de la distopía contemporánea– en el contexto de otra intervención parlamentaria en 1817, en la que vincula el concepto, desde su propio origen, a un lugar en el que coinciden utopía y distopía, en la percepción de una constitución, que el Gobierno cree conducente a un buen gobierno y Bentham considera cacotópica, o lo que es lo mismo, distópica.⁴ Como ocurriera con la utopía, la

³ En su *Panópticon* (1791), Jeremy Bentham propone un modelo de prisión circular, en el que las celdas se sitúan a distintos niveles de forma que una garita central de vigilancia pueda vigilar todas las celdas. Los guardias estarían ocultos tras cortinas de forma que ningún prisionero pudiera saber en qué momento se está vigilando su celda, pero sí que podían estar siendo vigilados en cualquier momento. Tal sospecha de estar siendo vigilado serviría de motor autorregulatorio de la conducta del preso, pudiendo activar este elemento disuasorio de mala conducta de toda una población carcelaria con un solo guardia, o incluso sin ninguno, siempre que ellos creyeran que estaban siendo permanentemente observados. Es esta una precuela importante de la actual 'sociedad de la vigilancia' y del permanente control de los ciudadanos por parte de gobiernos y corporaciones empresariales. Vid. Bentham, Jeremy 1791. *Panopticon; or the Inspection-House: Containing the Idea of a New Principle of Construction Applicable to any Sort of Establishment, in which Persons of any Description Are to Be Kept under Inspection; and in Particular to Penitentiary-Houses, Prisons, Houses of Industry, Work-Houses, Poor-Houses, Lazarettos, Manufactories, Hospitals, Mad-Houses, and Schools: with a Plan of Management Adapted to the Principle: in a Series of Letters, Written in the Year 1787, from Crecheff in White Russia to a Friend in England*. From *The Panopticon Writings*. Ed. Miran Bozovic. London: Verso, 1995, pp. 29-95.

https://www.ics.uci.edu/~djp3/classes/2012_09_INF241/papers/PANOPTICON.pdf

⁴ Bentham, Jeremy 1818. *Plan of Parliamentary Reform, in the Form of a Catechism with Reasons for each Article, with an Introduction, Showing the Necessity of Radical, and the Inadequacy of Moderate Reform*. London, 1817, p. 208. «As a match for utopia [or the imagined seat of the best government] suppose a Cacotopia [or the imagined seat of the worst government] discovered and described,—would not filth in this shape be a 'fundamental feature' in it?» <https://bit.ly/3jZRb8n>

complejidad de la definición de este subgénero se anuncia ya desde la propia etimología del término. Frente a la referencia común a Stuart Mill y académica a Bentham, citadas más arriba, una investigación reciente ha encontrado una referencia aún más antigua, en la ficción utópica anónima (atribuida a Lewis Henry Young) *Utopia: or Apollo's Golden Days* de 1747.⁵

Sin embargo, los antecedentes del subgénero distópico se remontan mucho más allá y mucho más atrás en el tiempo que lo que estas respuestas dieciochescas al concepto moreano de utopía de 1516 pudieran sugerir. Un ejemplo de la que seguramente sea la más temprana visión de distopía literaria en nuestra tradición judeocristiana, formulada en un subgénero propio y desarrollada a lo largo del tiempo, es la literatura apocalíptica, como parte del género de la literatura profética, cuyo origen radica precisamente en la reacción al incumplimiento –o, más precisamente, a la percepción de un incumplimiento– de una profecía. Los libros de Ezequiel, Isaías y, muy especialmente, el *Libro de Daniel* (escrito en el siglo II a.C., pero ambientado en el siglo VI a.C.), así como el *Apocalipsis de San Juan*, también conocido como *Libro de las Revelaciones*, ya en el Nuevo Testamento, trazan también un mapa de la descripción de sociedades futuras, respecto al tiempo de la escritura, donde el mal gobierno prevalece y aplasta a los individuos que las componen. Así se desprende de la interpretación futurista de estos textos, que aborda la profecía del mal encarnada en personajes históricos como Hitler o Stalin, en el marco de una escatología abierta a victorias de las fuerzas hostiles al bien a lo largo de la historia que es, a un tiempo, lineal, en la medida en que avanza, desde la creación al final de los tiempos, pero también circular y dialéctica en sus desarrollos.

Al margen de nuestra cultura occidental, Gregory Clays (Clays 2017: 4) se remonta al año 1000 a.C., cuando, citando a Norman Cohn recuerda las visiones

⁵ «Until recently it was believed that the earliest appearance of dystopia ‘printed as an English word’ was in 1782, contrary to the general understanding that it was coined by John Stuart Mill in 1868. According to Patricia Köster, it was Baptist Noel Turner, ‘a lover of word-play’, who coined this concept, and, as she further notices, he may be credited with the word’s etymology as he prefixed it with Greek letters: Δυσ-topia.² A recent discovery by Deirdre Ni Chuanacháin, noted in Lyman Tower Sargent’s ‘In Defense of Utopia’, however, challenges this assertion. The anonymously published *Utopia: or Apollo's Golden Days* of 1747, attributed to Lewis Henry Younge, clearly makes use of the word dystopia, though erroneously spelled, and contrasts it directly to utopia. In the attempt to express the opposite notion of utopia, the author of the poem, it would seem, mistakenly rendered the Greek prefix ‘δυσ’ (in its meaning of ‘bad’ or ‘unlucky’) as ‘dus’. As a result, the newly coined word appears three times in this work as DUSTOPIA». Budakov, V.M., «Dystopia: An Earlier Eighteenth-Century Use», *Notes and Queries* 57(1), March 2010, pp. 86–88, <https://doi.org/10.1093/notesj/gjp235>

apocalípticas de las «Profecías de Nefertiti», quien profetizaba un total desmoronamiento de su sociedad, mientras el Nilo se teñía de sangre por los cadáveres que flotaban en él, en medio de una existencia terrible, por robos, asesinatos y un desierto que invadía los pocos terrenos fértiles disponibles (Cohn 1993: 19-20).

En «Defining English utopian literature» (Martínez 1997: 14-18) yo planteaba la radical oposición entre utopía e historia: la utopía no puede realizarse en la historia, es esencialmente *οὐ τόπος*, una ficción que no puede existir en las dimensiones espacio-temporales en que se desarrolla la existencia humana; se trata de una función del intelecto humano que impulsa a explorar, en el campo de pruebas de la ficción, posibles vías de mejora de la existencia humana... un «what if...» esencial (¿Qué ocurriría si...?) que lleva a otro nivel el carácter especulativo de este tipo de narrativa. De ahí que, en la obra fundacional del género, encontremos tres «Thomas More»: el autor de la obra, el personaje «Thomas Morus» y el narrador «Raphael Hythlodæus». La tensión evidente entre la devoción del narrador, que no encuentra tacha en la política, economía, sociedad y costumbres de los utopienses y las constantes críticas del personaje quasi-homónimo del autor llega a su epifanía en los últimos dos párrafos del libro II:

When Raphael had finished his story, I was left thinking that not a few of the customs and laws he had described as existing among the Utopians were quite absurd. These included their methods of waging war, their religious practices, as well as other customs of theirs, but my chief objection was to the basis of their whole system, that is their communal living and their moneyless economy [...]

Meanwhile, though he is a man of unquestionable learning, and highly experienced in the ways of the world, I cannot agree with everything he said. Yet I freely confess there are very many things in the Utopian commonwealth that in our societies I would wish rather than expect to see. (More 1516: 98-97)



Ilustración de la primera edición de *Utopía* de Tomás Moro de 1516

Si bien no es imposible que este final ambiguo y esencialmente contradictorio con la lectura eutópica del libro II haya ayudado a circunnavegar la censura, no es menos cierto que la conclusión, en términos de *opera aperta*, simplemente revela, de modo algo más explícito, los elementos distópicos que se esconden a lo largo del texto, disfrazados por la fina ironía de Moro, por los frecuentes elementos satíricos presentes y por las abundantes litotes. Puede argüirse también que la explicación que ofrece el personaje Morus para considerar absurda la abolición de la propiedad privada y la ausencia del uso de moneda es deliberadamente débil, pero tal debilidad no cancela la lapidaria acusación de absurdez respecto a los pilares fundamentales de la utopía, tan entusiasta como acriticamente descrita por el narrador Raphael Hythlodæus; su posición final, como conclusión del libro, tampoco cancela el acertado augurio respecto a la suerte de los intentos de poner en práctica tales pilares en la construcción de los sistemas políticos. El comunismo fue el experimento práctico más conseguido de esta lectura literal y acítica de la obra de Moro, que ya en su día le hizo afirmar al autor que prefería quemar sus textos antes que los tradujesen al inglés y los malinterpretasen, como de hecho sucedió desde el principio con su obra más famosa. El experimento comunista original duró escasamente lo que dura la vida de un ser humano, c. 70 años (desde la Revolución rusa de 1917 hasta la caída del muro de Berlín en 1989 o la constitución de la CEL, sucesora de la Unión Soviética⁶) confirmando la metamorfosis de la utopía en distopía unida a su posterior autodestrucción.

Para abordar la génesis y el desarrollo de la distopía en la literatura norteamericana es menester convenir en una definición razonada del género, que nos permita abordar justificadamente el canon de esta forma particular de ficción especulativa. También es necesario plantear una taxonomía de elementos comunes de las distintas obras que incluiremos en nuestro corpus, delimitando así los

⁶ Credit Suisse Research Institute: *Global Wealth Report*, Credit Swiss ag, Zúrich, 2013, p. 53: «Russia has the highest level of wealth inequality in the world, apart from small Caribbean nations with resident billionaires. Worldwide, there is one billionaire for every USD 170 billion in household wealth; Russia has one for every USD 11 billion. Worldwide, billionaires collectively account for 1%–2% of total household wealth; in Russia today 110 billionaires own 35% of all wealth». La evolución de los datos de desigualdad, desde finales del siglo pasado tampoco ofrecen una mejora sensible, con el putinismo y su partido Rusia Unida (2000-..., un Estado híbrido de régimen autoritario), que es la consecuencia del fracaso de Rusia en la transición a la democracia en los años 90 y de su legado histórico imperial. La versión de 2022 de este informe refleja que el 1% de los más ricos acaparan el 58,6% de la riqueza, cuando en 2000 acaparaban el 54,3%. Vid.: Credit Suisse Research Institute: *Global Wealth Report 2022*, Credit Swiss ag., p. 31. <https://www.credit-suisse.com/media/assets/corporate/docs/about-us/research/publications/global-wealth-report-2022-en.pdf>

contornos del subgénero distópico, frente a otras obras fuertemente vinculadas al mismo, como la ciencia ficción o la novela fantástica. Tampoco cabe eludir la compleja definición contrastiva de la distopía frente a su presunto antónimo, la utopía, con la que guarda una relación inextricable.

Si todas las obras utópicas después de Tomás Moro (1516) constituyen una especie de diálogo con la obra fundadora del género, no es menos cierto que todas las distopías establecen un diálogo inverso, no menos evidente, con la obra que dio nombre a este, o más precisamente, al subgénero de la ficción que hoy denominamos literatura utópica y que, en el uso habitual, incluye la utopía propiamente dicha, la anti-utopía y la distopía. Puede decirse que la utopía amuebló la infancia, despertó la juventud y alumbró la madurez de la distopía. Más aún, si bien vivimos en tiempos de general sometimiento a una suerte de relativismo extremo, en el que muchos tienden a negar cualquier significado objetivo a la obra literaria, más allá de la perspectiva del observador y del contexto, cabría postular que, de alguna forma, utopía y distopía son objetivamente indistinguibles. En primer lugar, porque no importa lo depravada, totalitaria, opresiva y deprimente que nos pueda parecer una sociedad distópica, a Mustapha Mond (*Un mundo feliz* de Aldous Huxley, 1932), al Gran Hermano (*1984* de George Orwell, 1948) y sus adláteres, como al presidente Snow (*Los juegos del hambre* de Suzanne Collins, 2008) y a sus élites no les ha de parecer la suya una vida particularmente desapacible, ni estar habitando una sociedad de pesadilla, sino probablemente lo contrario. La cuestión central radica en la lectura contemporánea del potencial de felicidad de la mayoría, en el marco de una visión especulativa sobre el futuro, en cuyo contexto espaciotemporal se sitúan las obras distópicas, cuya visión de futuro inequívocamente pesimista se distingue de sus orígenes en la literatura utópica.

Tampoco cabe desconocer que incluso la obra fundacional del género contiene, firmemente plantadas, en su libro II, las semillas de la distopía. No es descabellado argüir que el *Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festivus, de optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia* de Tomás Moro (1516) permite, y hasta provoca a veces, una lectura distópica, que justifica el atemporal interés que despierta el texto entre sus lectores, quienes, al mismo tiempo, admiran y rechazan vivir en una sociedad semejante. Basta preguntar, tras la lectura y análisis del texto, a quiénes les gustaría vivir en la sociedad descrita por Tomás Moro en su *Utopía*, para recibir por respuesta el más sepulcral silencio... ni una sola mano de nuestros contemporáneos del mundo desarrollado se alza para manifestar su preferencia de

vivir en una sociedad semejante. Podrá argumentarse que quizá quienes no sepan leer y vivan en condiciones de extrema pobreza, o si se preguntase a los desheredados de la fortuna en la Inglaterra de los albores del siglo XVI, la respuesta sería otra, lo que no deja de ser una especulación razonable, aunque de imposible verificación.



Libellus vere aureus, nec minus salutaris quam festiuus, de optimo reipublicae statu, deque nova insula Vtopia (Librillo verdaderamente dorado, no menos beneficioso que entretenido, sobre el mejor estado de una república y sobre la nueva isla de Utopía), ilustrado por Ambrosius Holbein

Es probable que una de las razones para este general repudio de las comunidades utópicas radique en el incontrovertible hecho de que, en Utopía – como en sus secuelas utópicas y distópicas a lo largo de la historia del género– la condición de viabilidad de las sociedades descritas parte de la aniquilación de la libertad individual; el Estado reparte los hijos para evitar la superpoblación (en la tradición platónica de *La República*) abole la propiedad privada, elimina el dinero, la libre competencia y el libre mercado, al tiempo que se facilita que algunos utopienses se conviertan en magnates en las tierras continentales que conquistan, mientras se condena a una sola túnica, a una habitación rotatoria cada diez años y a seguir los dictados de un Gobernador vitalicio al resto de la sociedad (More 2011: 38-97). El Comandante Utopos (*dux* en el original latino), fundador de Utopía, verdadero dictador en términos de la politología moderna, tras su victoria en la guerra, convierte en isla una península, la aísla del exterior por todos los medios posibles, redacta y aprueba una constitución sin cláusula de reforma, y deja su concepción del mejor estado de la república (*the best state of a commonwealth*) fosilizado en el tiempo, sin refrendo popular y sin posibilidad de cambio o de progreso, en una isla a la que nadie puede entrar y de la que nadie puede salir, sin que el Estado consienta expresamente, para evitar el naufragio de cuantas naves se atrevan a intentarlo. También «condenan» a trabajos forzados, al menos dos años, en el sector primario, a la práctica totalidad de la población (39-40). Por lo que se refiere a las libertades políticas, castigan con la muerte a quien hable de política fuera del parlamento (44). Sobre su código penal, dicen tener pocas leyes (75), pero sin duda las suficientes para castigar con la esclavitud acciones como salir sin pasaporte dos veces de una ciudad para viajar a otra ciudad contigua dentro de la propia isla (53), o cometer adulterio. En caso de repetirse el adulterio, al igual que cuando un esclavo se rebela, la pena de muerte es el castigo previsto en su ordenamiento (73). También defienden conceptualmente y practican con entusiasmo la guerra preventiva, son firmes defensores del tiranicidio y de la intervención militar en el exterior por razones comerciales, en defensa de aliados o para «liberar a pueblos oprimidos de la tiranía y la servidumbre» (77-84). Al final de la vida, cuando el Estado decide que el ciudadano se ha convertido en una carga insoportable para el común y sufre grandes e incurables dolores, le envían «sacerdotes» y «magistrados» para que le convenzan de que lo correcto es lo que hoy se denominaría eufemísticamente «eutanasia por privación calórica», o sea dejar(se) morir de hambre, con la opción de solicitar que le ayuden mediante el

suicidio asistido por láudano, una tintura de opio cuya ingesta en cantidades de 15 a 20 mililitros conduce a la muerte (71) aunque como analgésico, en pequeñas cantidades (equivalente a un 1% de morfina), se vendía sin receta en las farmacias españolas hasta 1978. Por lo demás, la presencia del láudano en la literatura es frecuente; baste recordar *La cabaña del tío Tom* (1852) de Harriet Beecher Stowe, en la que una esclava llamada Cassy habla de cómo mató a su recién nacido mediante una sobredosis de láudano para evitar que experimentara los horrores de la esclavitud, o *Requiem for a Nun* (1951) de William Faulkner, novela en la que Compson, el Doctor Peabody y Ratcliffe dan whisky con láudano a una banda de milicianos, que pudieron ser encarcelados mientras permanecían inconscientes.

Hay quienes han planteado (Hospers 1983) que un problema no precisamente menor de la historia humana radica en la existencia de intelectuales a los que no basta con intentar gobernar sus propias vidas, sino que deciden gobernar las de todos los demás; algunos de estos, además, dejan por escrito cómo harían felices a sus conciudadanos y al hacerlo, en sus obras utópicas –unas de adhesión voluntaria como *Walden Two* (Skinner 1948) y otras obligatoria como *Brave New World* (Huxley 1932) o *Fahrenheit 451* (Bradbury 1953)– plantan en el género la semilla de la distopía, pues nada hay más opuesto a la libertad que la utopía:

Though widely separated in time and space, each of these coercive utopias exhibits a monotonously repetitive pattern, designed to stamp out individual differences and bring everyone under the total control of the State.

-There is almost always the total abolition of private property, because when a man owns his own property he has a certain degree of independence from the State, and this could not be tolerated.

-There is usually a condemnation of religion because the State wants no competition for the allegiance of its citizens, and people are often inclined to serve God above Caesar.

-The family is viewed with suspicion because parents can bring up children in a way that the State does not approve. Thus, in many utopias children are taken away from their parents at an early age and brought up by officials of the State.

-Individuals of gifted intellect are also viewed with suspicion since they think for themselves and may well challenge the sovereignty or even the legitimacy of the State. Burning of books is a recurring feature, because books can contain heretical ideas which may mislead the young. (5)

Obviamente, las semillas de distopía presentes en la obra fundacional del género no dejan de ser meras simientes, bajo un planteamiento propositivo que caracteriza una sociedad (la de los utopienses) como supuestamente mejor que la sociedad de partida, la Inglaterra de principios del siglo XVI, el tiempo y el espacio al que pertenece el autor. Vista en un contexto narrativo coherente y más sofisticado (en tanto que ficción, en la que se describe Utopía como una sociedad lógicamente precristiana, por su localización geográfico-temporal y por su aislamiento, a menos de dos décadas del primer viaje de Colón) Moro propone un modelo que, en su conjunto, en una lectura literal de la obra, no puede sino antojarse mejor. Esto es especialmente verosímil, si nos detenemos a considerar el tenor de la vida cotidiana de la mayoría de los ciudadanos ingleses, los denominados *Commoners* (vulgo vs. alta burguesía, *Gentry*) de primeros del siglo XVI, cuya existencia durante el reinado de uno de los mayores tiranos y más sanguinarios monarcas de la historia británica, Enrique VIII, bien les podía hacer ver las tres nutritivas comidas diarias, el pleno empleo y las seis horas de trabajo por jornada no festiva como una verdadera utopía, como «un mundo feliz». La vida en la Inglaterra que alumbró la obra fundacional del género no era fácil: sin mejoras en los estándares de vida, con frecuentes aumentos de la inflación que reducían el poder adquisitivo de menguantes salarios, con escasa o ninguna propiedad privada para la mayoría y con escasa esperanza de encontrar nunca un empleo estable. Con una población cada vez mayor a lo largo del siglo XVI, se hacía aún más difícil la obtención de un puesto de trabajo, y si bien las élites mejoraron significativamente su posición económica (esencialmente gracias al comercio) la mayor parte de la población seguía siendo pobre.

El final de la Guerra de las Rosas en 1487 había generado una abundante mano de obra, hasta entonces ocupada en las distintas milicias, que incrementaron considerablemente, a lo largo del siglo XVI, el número de vagabundos, lo que llevó a Enrique VIII a aprobar *The Vagabonds Act* en el contexto de varias «leyes de pobres» de la Inglaterra tudor, norma que permitía azotar hasta que sangraran a los mendigos que careciesen de una «impotencia» (por edad, enfermedad o minusvalía) que les impidiese trabajar. En tan inhóspito contexto, con una reducida expectativa media de vida al nacer (Cummins 3-4)⁷ la alternativa utópica de una vida más larga y supuestamente más «feliz» contenía, sin duda, elementos

⁷ En torno a 33,9 años en 1543 (<https://clio-infra.eu/Countries/UnitedKingdom.html>), c. 50 para los nobles (http://eprints.lse.ac.uk/83576/1/Cummins_Lifespans%20of%20european%20elite_2017.pdf).

altamente seductores. Los utopienses descritos en el libro segundo del texto moreano vivían en casas espaciosas y bien ventiladas -elemento crucial para evitar infecciones respiratorias-; el gobierno inspeccionaba la salubridad de los alimentos y garantizaba la calidad del agua potable, así como la disponibilidad de comida saludable, abundante y gratuita para todos -otro de los elementos clave para la determinación de la expectativa de vida y la evitación de enfermedades infecto-contagiosas del tracto inferior-; un sistema público de seguridad social, verdadera precuela del actual *NHS* británico, evitaba que los enfermos se convirtieran en pobres y los pobres en enfermos, ubicando a los que, a pesar de tanta diligencia estatal, sufrían alguna dolencia en excelentes hospitales, inteligentemente situados extramuros para reducir el riesgo de transmisión de enfermedades infectocontagiosas. En este contexto, no extraña la siguiente afirmación del entregado y acrítico narrador de Moro, Rafael Hythlodæus -etimológicamente el que trae buenas nuevas, el que cura al mundo (Rafael), pero también el que dice tonterías (experto en el absurdo, el que dice sandeces, en la etimología griega de su apellido): «[...] nowhere are people more vigorous, and liable to fewer diseases» (More 67).⁸

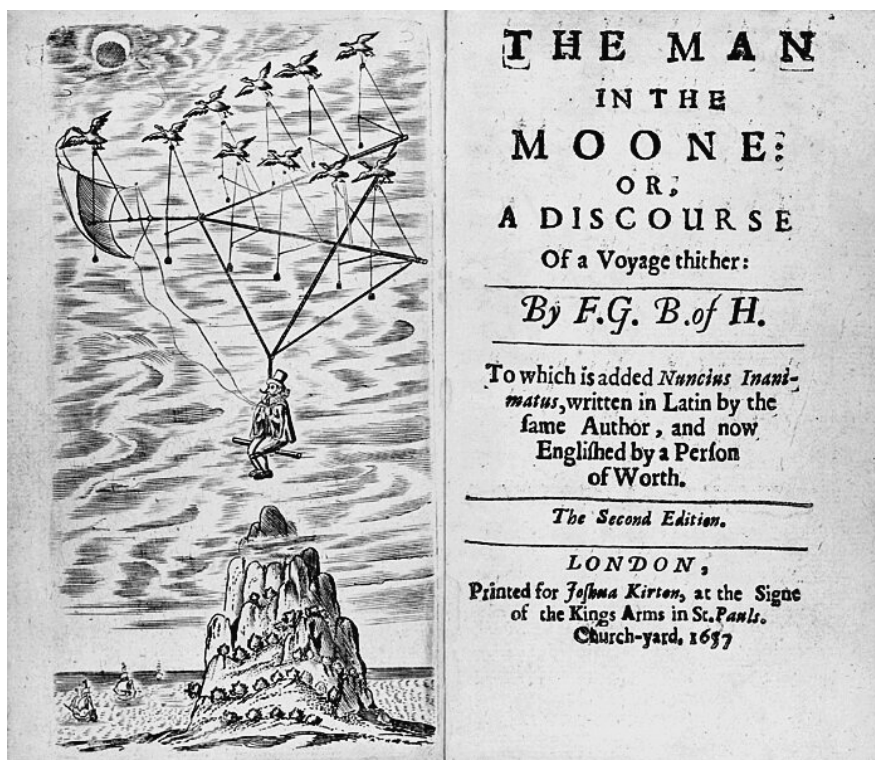
La coherencia narrativa del autor exigía llevar hasta sus últimas consecuencias el experimento intelectual (no necesariamente propuesta de sociedad ideal, o perfecta, como ha sido a menudo erróneamente interpretada la magna obra de Tomás Moro) consistente en explorar los límites de la razón en la constitución de un Estado alternativo, con sus luces y sus sombras. La garantía de autosuficiencia económica de la isla, un sistema de gobierno basado en la democracia representativa, incluso con ciertas protecciones jurídicas para toda la población, el pleno empleo, una semana laboral de 35 horas o menos o la garantía de alimentación suficiente, techo y tan saludable como virtuoso ocio para todos no podía sino despertar la ilusión de que en algún lugar de América, no contaminado por la codicia del mundo hasta entonces conocido, quizá podía existir un lugar mejor que la sociedad de partida de los autores de utopías, cuya imitación podría traer consigo mejoras importantes en favor de las mayorías sociales de las sociedades de partida del personaje viajero. Como adelantábamos más arriba, las pretensiones que se derivan de estas interpretaciones literales ya hicieron al propio

⁸ More, Thomas (1516): *Utopia*. Ed. by G.M. Logan. 3rd ed. Norton & Norton, 2011.

autor arrepentirse en su día de la publicación de su *libellus*⁹ y siguen oscureciendo la relación de esa forma evolucionada y adaptada de utopía que es la distopía con su matriz histórica, filosófica y genérica. La *Utopía* de Moro no describe – probablemente nunca estuvo en su intención– un lugar perfecto, ni un modelo susceptible de trasplante (desde luego no *ad pedem litterae*) a la Inglaterra de su tiempo, ni a ninguna otra sociedad, de aquel presente o del futuro. Resulta una simpleza pensar, si se conoce siquiera someramente la vida y el resto de la obra de Tomás Moro, que él estaba proponiendo sustituir la monarquía británica, de cuyo representante se confiesa vasallo hasta en el cadalso (cuando dice que muere fiel siervo del rey, pero de Dios primero, «*the King's good servant, but God's first*») por una república, que se parece más en realidad a una dictadura militar; dictadura, por lo demás, iniciada por un comandante o general, *dux Utopos* (erróneamente traducido del latín a veces como «rey») que dicta una constitución sin cláusula de reforma, que se constituye como jefe de Estado electo, pero vitalicio, y que impone un código penal en general más severo que el inglés de la época, que sí permitía a los parlamentarios (y a la población en general) hablar de política fuera del Parlamento, sin condenarlos por ello a pena de muerte. Tampoco establecía el derecho inglés del siglo XVI pena de esclavitud (menos aún pena de muerte) por adulterio, ni exigía pasaporte y visado para ir de Londres a Chelsea. Tampoco parece razonable pensar que Santo Tomás Moro estuviese proponiendo la adopción en Inglaterra del divorcio por consentimiento mutuo, la eutanasia, la guerra preventiva o la restauración de la esclavitud. El fundador del género es simplemente coherente, desde el punto de vista narrativo, con la naturaleza ficticia de la sociedad pre-cristiana que describe su narrador, con el experimento racional de una sociedad alternativa que ni existe ni puede existir en el futuro, aunque estemos condenados a imaginarla, generación tras generación, para impulsar el progreso. Del mismo modo que resultan impensables los viajes interplanetarios actuales sin la literatura de viajes lunares que incendió la imaginación del ser humano y que se desarrolla con especial intensidad a partir del siglo XVII (e.g. Francis Godwin, *The Man in the Moone or A Discourse of a Voyage Thither by*

⁹ «[...] yf any man wolde now translate Moria in to Englyshe, or some workes eyther that I haue my selfe wry ten ere this ... I wolde not onely my derlynges bokes but myne owne also, helpe to burne them both with myne owne handes, rather than folke sholde ... take any harme of them!». Thomas More, *The Confutation of Tyndale's Answer* (Book 2) 1533. Louis A. Schuster, Richard C. Marius, James P. Lusadi y Richard J. Schoeck (eds.) *The Complete Works of St. Thomas More*, vol. 8, New Haven: Yale University Press, 1973, p. 179.

Domingo Gonsales, 1638) del mismo modo parece imposible la distopía sin la utopía, tanto en el ámbito de la ficción, como en la realidad histórica que intentó, aunque sin éxito, ponerla en práctica.



Francis Godwin's *Man in the Moone* de Francis Godwin (ca. 1657)
(Houghton Library rare book 145245)

Otra cuestión previa se refiere al ámbito geográfico y temporal de nuestro estudio: dónde y cuándo parecen preguntas sencillas, pero al profundizar en ellas en seguida se advierte la complejidad del asunto. La distopía en la literatura norteamericana, por lo que se refiere a este estudio, se limitará al análisis de su evolución en la literatura estadounidense, a excepción de la autora canadiense Margaret Atwood, cuya obra se inspira a menudo en la teocracia puritana del siglo XVII en Estados Unidos y en el clima político del país a principios de la década de 1980. Más difícil aún resulta precisar qué obras pueden considerarse

verdaderamente norteamericanas, aun en este sentido geográficamente restrictivo. La referencia más completa del canon utópico/distópico es la enciclopédica obra de Lyman T. Sargent *British and American Utopian Literature 1516-1985* (Sargent 1988), bibliografía, que, en su versión original, incluye unas tres mil doscientas obras, ordenadas cronológicamente por fecha de publicación y brevemente anotadas. Desde los años 90 del siglo pasado vino señalándose la necesidad de actualizar esta obra, cuya edición original solo cubría publicaciones hasta 1975. Del mismo modo en que K. E. Roemer justificaba la ampliación de 1988 de la obra de Sargent, que llegaba hasta 1985 e incorporaba nuevas obras anteriores, que no había localizado a tiempo para la edición de 1979 o que no se adecuaban a los más severos criterios de inclusión de la obra original, cabe decir ahora que 35 años después seguimos huérfanos de una extensión de esta obra hasta nuestros días. No obstante, como impone el signo de los tiempos, la bibliografía utópica de Lyman Tower Sargent se ha metamorfoseado en una base de datos en línea, en continua actualización, que es de gran utilidad para el estudioso de la utopía contemporánea.¹⁰

Son sus criterios de inclusión y su definición de americana (en tanto que obras publicadas por primera vez en Estados Unidos, frente a aquellas publicadas en otros países de habla inglesa) los que conviene tomar como referencia canónica de inclusión o exclusión, tanto por razones prácticas como académicas. Del mismo modo, con independencia de las reflexiones anteriores sobre la íntima relación entre la distopía y la utopía, la anti-utopía, la sátira, ciencia ficción y otros géneros literarios, parece razonable acotar la definición, a efectos de selección de nuestro corpus a aquellas obras que Sargent cataloga como distopías, en tanto que subgénero de la literatura utópica, según su definición operativa: «a non-existent society described in considerable detail that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived» (Sargent 1988, xii). No cabe eludir los problemas conexos a esta y a cualquier otra definición operativa, aunque sea a los solos efectos de selección de un corpus, de los que es consciente el autor, entre los que cabe destacar la siempre arriesgada opción por la recepción sincrónica de la obra como elemento determinante de la naturaleza genérica de la misma: a veces el autor pretende escribir una distopía y

¹⁰ Roemer, Kenneth M., «Do We Really Need Another Utopian Count? British and American Utopian Literature, 1516-1985: *An Annotated, Chronological Bibliography* by Lyman Tower Sargent», *Science Fiction Studies* 18(1), March 1009, pp. 129-131. «Yes, we do. We needed the new edition».

los lectores lo perciben como utopía y viceversa; también se asume que el escritor escribe para su público contemporáneo y no para el futuro; tampoco la expresión «en considerable detalle» parece suficientemente precisa a la hora de establecer la pertenencia o exclusión del canon. De todas formas, en el siglo de la hibridez de géneros, esta definición, con todas sus contingencias, se antoja razonable. Más allá de la inclusión o exclusión de obras literarias en el canon distópico, cabe desarrollar la definición en los siguientes términos: una distopía literaria es la representación, principalmente en una obra novelesca, de un tipo de sociedad ficticia represiva, controlada y opresiva. Suele caracterizarse por un gobierno u organización análoga (oligarquías multinacionales en *Caesar's Column*, *The Windup Girl*, *Parable of the Sower* o *The Year of the Flood*) que ejerce un gran poder y control sobre sus ciudadanos, a menudo mediante el uso de tecnología avanzada, propaganda y censura. Las sociedades distópicas suelen tener jerarquías sociales rígidas, libertades individuales muy limitadas o ausentes, intentos de eliminación de la disidencia (incluido el pensamiento políticamente incorrecto) por parte del Estado y sus instituciones, así como una general falta de respeto a la intimidad personal.

En la novela distópica, el protagonista suele ser alguien que desafía el *statu quo* y lucha contra las fuerzas opresoras de la sociedad ofreciendo al lector su percepción y perspectiva sobre la naturaleza distópica de la sociedad, en abierto contraste con el gobierno, que procura imponer una visión y un relato utópico de su sociedad. Se trata de una literatura que suele percibirse en términos de advertencia sobre los peligros del totalitarismo y la importancia de la libertad y los derechos individuales. Es una literatura que parte de elementos del presente del autor, en los que identifica las raíces del mal que asolará, frecuentemente en un futuro más o menos lejano, esa misma sociedad y que ahonda en las raíces distópicas de la utopía, a las que me he referido más arriba a propósito de la obra fundacional del género, la *Utopía* de Tomás Moro.

Finalmente, existen elementos distópicos en muchas otras obras, que no aparecen incluidas en las bibliografías de 1979 y 1988 arriba citadas, o incluso en la base de datos actual, especialmente en las denominadas «utopías imperfectas» (*flawed utopias*) o utopías críticas (*critical utopias*). Su análisis habría llevado la extensión de este trabajo más allá de lo razonable.

CAPÍTULO 2

El periodo formativo de la distopía en la literatura norteamericana del siglo XIX

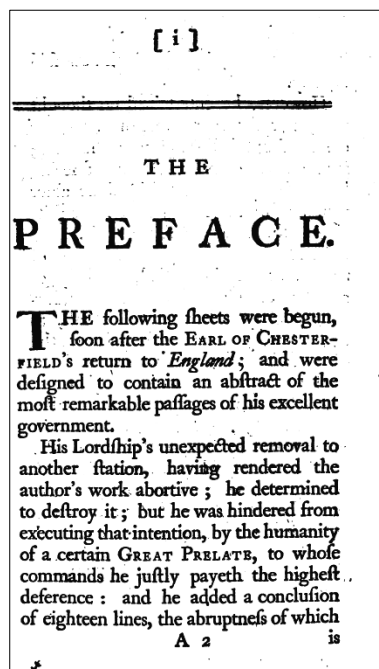
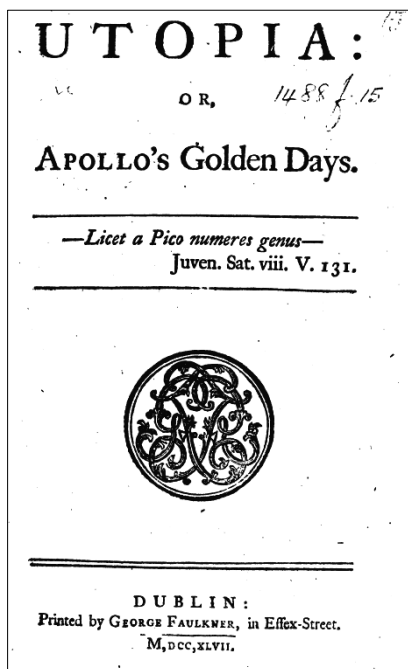
Miguel Martínez López

There is an acceleration of movement in human affairs even as there is in the operations of gravity. The dead missile out of space at last blazes, and the very air takes fire. The masses grow more intelligent as they grow more wretched; and more capable of cooperation as they become more desperate. The labor organizations of to-day would have been impossible fifty years ago. And what is to arrest the flow of effect from cause? What is to prevent the coming of the night if the earth continues to revolve on its axis? The fool may cry out: «There shall be no night!» But the feet of the hours march unrelentingly toward the darkness.

Ignatius Donnelly, *Caesar's Column*, 1890, 1

Como establecimos en el capítulo anterior, es menester formular una definición y un momento de inicio del subgénero distópico en la literatura de Estados Unidos y, para hacerlo, parece razonable partir de su etimología. Si bien la referencia conceptual a *dustopia* en la obra del autor irlandés Lewis Henry Younger *Utopia: or Apollo's Golden Days* de 1747, es idéntica al uso de *dystopia* por parte de John Stuart Mill en su discurso parlamentario de 1868, convencionalmente tenido por la primera utilización del término en lengua inglesa, resulta pacífica la asunción que, en la literatura norteamericana este subgénero distópico se inicia en el siglo XIX, como reacción al utopismo socialista y naturalista de la época y, singularmente en Norteamérica, como reacción a la publicación, en 1888, de la utopía *Looking Backward: 2000-1887*, de Edward Bellamy.

Jean Pfaelzer analiza los albores de la ficción distópica norteamericana como un fenómeno literario de las dos últimas décadas del siglo XIX: «In the US in the late 1880s and 1890s, dystopias formalized the conservative position both through satire of the progressive tendencies of industrialism and parody of the popular genre of utopian fiction. [...] Dystopian fiction first appeared in America as a popular genre between 1887 and 1894 [...]» (Pfaelzer 61).

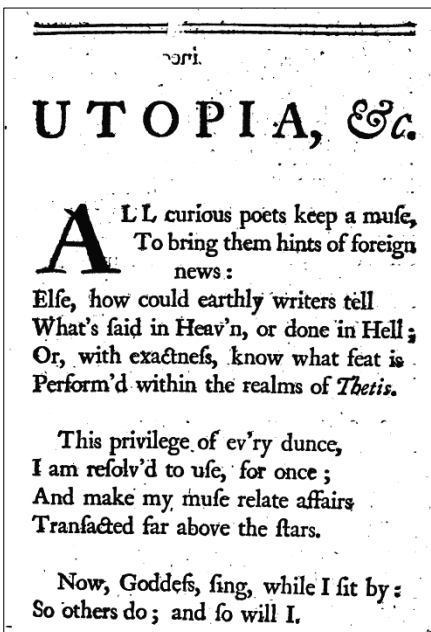


ii The PREFACE.
is accounted for, by what hath been said already.

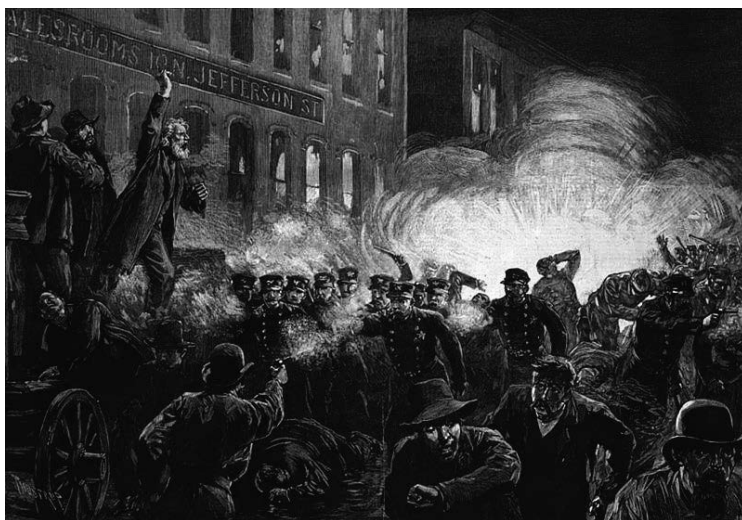
However, he entertained no thought then, nor for many months after, of committing this little piece to the press; for he was in daily expectation of seeing his noble subject treated by some abler pen, and in a style and verse more suitable to the dignity of such a topic.

But finding, at so great a distance of time, that the inexcusable modesty of better writers hindered them from undertaking that task, he ventured, at last, to let his low, jingling *Hudibrastics* see the light, rather than to have our national gratitude unjustly called in question.

As this is his first appearance in public, *without a mask*, he hopeth to be kept in countenance by the good nature of the judicious critics, who are always the most tender; and he promiseth to be, for the future, *much less troublesome* than the generality of those, who have once had the misfortune of being seized with the dangerous and *lasting itch* of scribbling.



Sin lugar a duda, el subgénero distópico en literatura norteamericana surge en un contexto de crisis, que conocía las primeras grandes huelgas y agitaciones sociales como las *Pullman Strikes* de 1877 y 1894, que pusieron en jaque el transporte ferroviario de pasajeros y mercancías, en respuesta, entre otras cuestiones, a la reducción de los salarios de los trabajadores de la constructora de vagones, que vivían en la ciudad del mismo nombre a las afueras de Detroit. Las convulsiones sociales se generalizaban conforme se acercaba el cambio de siglo: de este período es el denominado *Haymarket Affair*, en el que una concentración pacífica en Chicago a favor de la jornada laboral de ocho horas, con la presencia del propio alcalde como observador, derivó, nada más acabada ésta, en actos de violencia que convirtieron la manifestación en la Masacre de Haymarket: cuando la manifestación había terminado y la mayoría, incluido el alcalde, se habían retirado, un individuo, al que nunca se consiguió identificar, lanzó una bomba a la policía, que respondió abriendo fuego. El atentado se saldó con siete policías muertos, unos sesenta heridos, entre cuatro y ocho civiles también fallecidos y unos treinta o cuarenta más heridos. La respuesta fue la condena a muerte de cuatro activistas y la conmutación de idéntica pena a otros tres. Parecía evidente que la sociedad utópica estaba lejos de realizarse y las condiciones para una respuesta iconoclasta parecían bien enraizadas en el imaginario social, que veía detenerse la construcción de una extensa y próspera clase media vinculada a la acelerada industrialización de Estados Unidos.

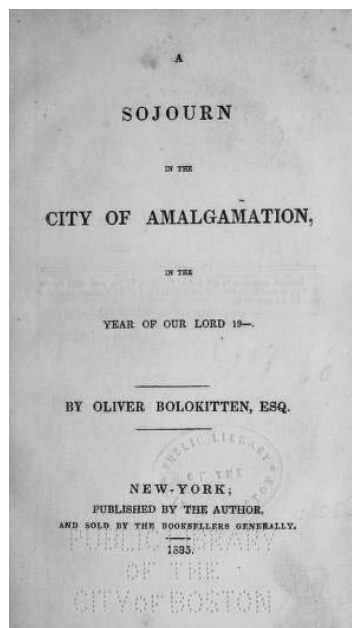


La revuelta de Haymarket, 15 de mayo de 1886, *Harper's Weekly*

Por otra parte, la distopía del XIX nace también como crítica al discurso igualitario de la narrativa utópica de la época, a su énfasis en la abolición de la propiedad privada y a su devoción por la tecnología como instrumento de cambio social, así como frente a su afirmación de la «herejía perenne», la teoría de la perfectibilidad del ser humano: la creencia de que es posible (re)crear la Ciudad de Dios en la Tierra, una sociedad perfecta de seres imperfectos (Molnar vii). Estas novelas decimonónicas cuentan historias de diversos futuros, vinculados al presente, en los que las sociedades han sido tiranizadas, frecuentemente a través de la saciedad y la decadencia, so pretexto de hacerlas más humanas, o lo que es lo mismo, más justas -aunque en realidad lo que plantean es simplemente que sean «más igualitarias», más sanas, según la definición de salud de una gobernanza tiránica-; en todo caso, se presentan como supuestamente mejores que la sociedad del presente desde la que escribe el autor y en la que se reciben sus obras.

Como sostiene Jean Pfaelzer, estas distopías de finales del XIX en Estados Unidos suponen la regresión a una era pre-industrial, pre-inmigración y pre-urbana (Pfaelzer 62). Sin embargo, con anterioridad al periodo definido por Pfaelzer como el inicio de la distopía en la narrativa estadounidense, hemos podido identificar al menos otras siete novelas distópicas relevantes, escritas por autores norteamericanos e incluidas por L.T. Sargent en su propuesta de canon (Sargent 43-76). Seguramente la más antigua sea *A Sojourn in the City of Amalgamation in the Year of the Lord 19__* (1835), novela satírica escrita por Jerome B. Holgate y autopublicada bajo el pseudónimo de su personaje principal, Oliver Bolokitten Esq. La historia se desarrolla en una ciudad ficticia llamada Amalgamation, una Filadelfia del siglo XX, lugar aparentemente utópico, donde todas las razas, religiones y culturas han sido forzadas a fusionarse en una única estructura social. El protagonista, el Sr. Johnson, misteriosamente transportado a través del tiempo y el espacio, visita Amalgamation y pronto repara en lo absurdo de la integración forzosa que se produce en esta ciudad. A todos los habitantes de Amalgamation se les asignan trabajos específicos y compañeros en función de su raza, e incluso hay leyes que dictan cómo pueden relacionarse entre sí personas de razas diferentes, con el objetivo de conseguir una sociedad plenamente interracial. El narrador observa cómo se desarrolla la vida de varias de estas parejas interracial: Mr. Hoffle, marido blanco de Miss Sincopy, negra; Mrs. Crizzy, esposa negra de Mr. Dashey, blanco; Mr. Sternfast, atrapado en un matrimonio entre blancos jura expiar su «culpa» casando a su hija Julia con un hombre negro, Mr. Cosho, pero Alberto,

blanco disfrazado de negro (Wyming) para evitar el rechazo del padre, consigue su objetivo cuando Mr. Cosho muere al recibir una bala en un disturbio callejero. También es testigo el viajero Bolokitten del corrupto sistema político que permite a los dirigentes de la ciudad mantener su poder.



A lo largo de la novela, Holgate utiliza la sátira para criticar la noción de integración forzosa y la idea de que las distintas razas no pueden coexistir sin reglamentos estrictos que regulen sus relaciones. En la novela se critica a los abolicionistas, describiéndolos como partidarios de la «amalgama», o, lo que es lo mismo, del matrimonio interracial. De algún modo, los blancos y los negros, al casarse entre sí únicamente en aras de la igualdad racial, han provocado una situación de degeneración moral, indolencia y decadencia política y económica (Lemire 69). Entre los capítulos siete y ocho de la novela, Bolokitten compra un libro, *The Memoirs of Boge Bogun with an Account of the War that Took Place in his Own Body, Between the Differently Colored Particles of*

Flesh and the Consequent Result, cuyo argumento se centra en un mulato cuyo cuerpo libra una guerra constante contra sus dos naturalezas, blanca y negra, y que cabe interpretar como una alegoría de las crecientes tensiones que darían lugar a la Guerra Civil (1861-1865), en tanto que guerra de razas. La problemática de los matrimonios interraciales se había iniciado un siglo antes, en 1705, en Massachussets, con la promulgación de la primera ley americana que prohibía dichos matrimonios (de blancos con negros y de mulatos con indios) bajo pena de 50 libras de multa y declaración de nulidad de pleno derecho del matrimonio en cuestión. Persistía en la fecha de redacción de esta novela una notable tensión social respecto a este tipo de matrimonios. Esta obra de Holgate constituye un experimento satírico temprano en la historia de las letras norteamericanas, en forma de distopía racista, que cuestiona la viabilidad y futuro de una sociedad construida

por matrimonios interraciales y que plantea como alternativa la «recolonización» de los negros (Miletsky 40).¹¹

Otra novela del mismo periodo, de corte más sutilmente distópico que la de Holgate, es *A Country Hence or A Romance of 1941* de George Tucker, abogado, juez, filósofo, economista, historiador, novelista, congresista y catedrático de Derecho del College of William and Mary y más tarde de la entonces recién creada Universidad de Virginia. Aunque era dueño de esclavos, se oponía firme y elocuentemente a la esclavitud, por considerarla un mal moral:

Whilst America hath been the land of promise to Europeans, and their descendants, it hath been the vale of death to millions of the wretched sons of Africa... Whilst we were offering up vows at the shrine of Liberty... whilst we swore irreconcilable hostility to her enemies... whilst we adjured the God of Hosts to witness our resolution to live free or die... we were imposing on our fellow men, who differ in complexion from us, a slavery, ten thousand times more cruel than the utmost extremity of those grievances and oppressions, of which we complained. (Tucker 1792)

Considerado uno de los padres fundadores, contemporáneo de Jefferson y presente en la Convención de Annapolis, su propuesta al congreso de Virginia fue recibida con un rotundo rechazo a su tramitación, aunque muchos admitieron ni siquiera haberla leído. Andando el tiempo, asumió que la emancipación era, en aquel momento, impracticable y que la esclavitud acabaría extinguiéndose por el simple devenir de la realidad, por la lógica de la historia. Tuvo el valor y el éxito de iniciar un necesario debate académico sobre la esclavitud desde una perspectiva jurídica, en el ámbito universitario de su tiempo (Vandeford 2005: 292). También fue autor de una novela ambientada en el sur de Estados Unidos, que dramatizaba los males de la esclavitud, *The Valley of Shenandoah, or, Memoirs of the Graysons* (1824) y de dos novelas de ciencia ficción, entre ellas *A Voyage to the Moon* (1827) que fue bien recibida por la crítica. Probablemente escrita en 1841, *A*

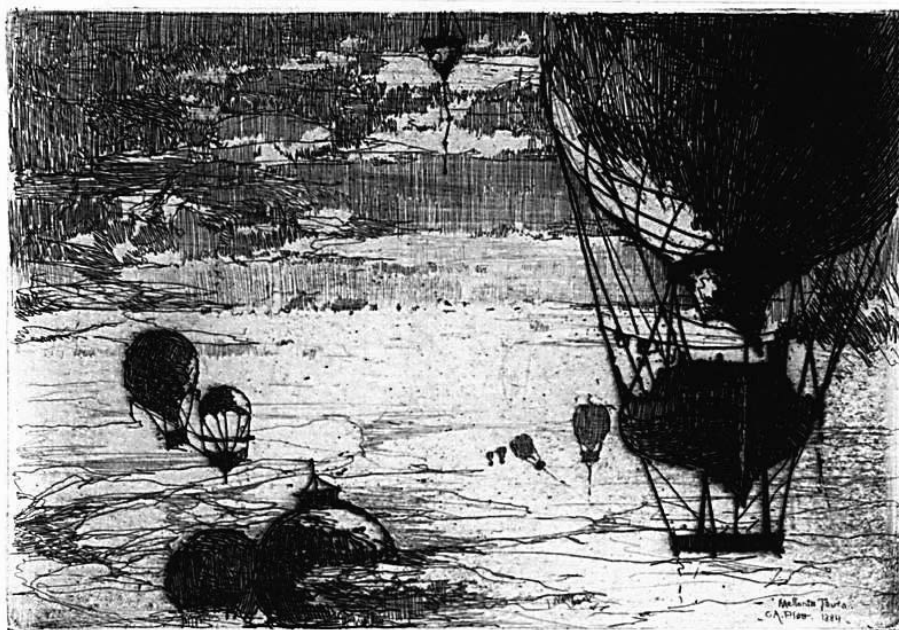
¹¹ Miletsky, Zebulon V (2008): *City of Amalgamation: Race, Marriage, Class and Color in Boston, 1890–1930* (PhD thesis). University of Massachusetts Amherst: «the narrator's observations [sic] constitute a twofold attack on the practice of interbreeding: intellectually he considers it unnatural, and emotionally he finds it offensive». Vid. también, sobre este punto: Kinney, James (1985) *Amalgamation!: Race, Sex, And Rhetoric In The Nineteenth-Century American Novel*. Westport. Conn.: Greenwood Press.

Country Hence or A Romance of 1941 supone la culminación de sus preocupaciones sobre el devenir de su país; reflexiona sobre los efectos futuros de la superpoblación y está ambientada cien años después del tiempo de la escritura de esta novela. Narra la historia de un grupo de estadounidenses exiliados, debido a una revolución, que se instalan en una remota isla del Pacífico e intentan establecer una nueva sociedad basada en principios democráticos. Los personajes de la novela se esfuerzan por crear una sociedad libre de la tiranía y la corrupción que asolaban Estados Unidos a principios del siglo XIX. La sociedad que crean se basa en los principios de igualdad, justicia y libertad, y es una versión idealizada de la democracia estadounidense. La novela plantea una conexión entre superpoblación, cadenas de producción de comida, desempleo y calidad de vida. Sin embargo, también refleja las preocupaciones de su época y el temor de muchos estadounidenses a que el país estuviera al borde del colapso. La novela sugiere que la democracia es un sistema frágil que puede ser destruido fácilmente por la corrupción y la tiranía. La descripción de la sociedad de partida, Nueva York en 1941, encaja sin dificultad en los patrones canónicos de la distopía:

The novel is mildly dystopian and emphasizes the effects of overpopulation stressing problems related to food production, unemployment, and the quality of life. In New York City, people live on sampans. In England, there is no uncultivated land left, and in Asia the situation is worse. There are various proposals to reduce population growth, including birth control and delaying marriage with a tax on those who marry young. Also depicts the advancement of women in Europe, where they are physicians and preachers, but not in the U.S., which has not changed. (Sargent 1977)

En este periodo formativo de la ficción distópica se incluye también *Mellonta Tauta*. Es un relato corto de Edgar Allan Poe, publicado por primera vez en 1849. La historia está ambientada en el año 2848 y se presenta como una serie de cartas escritas por el protagonista, Pundit, durante un viaje en globo. Poe utiliza un escenario futurista para criticar la sociedad de su tiempo. El título de la historia, «estas cosas son así», constituye un guiño a Heráclito y su filosofía del cambio y la impermanencia. A lo largo de la historia, Pundit se encuentra con varios personajes: un filósofo que representa a la clase intelectual, un capitán que representa a la clase militar y una joven que representa los ideales románticos. Poe

utiliza estos personajes para formular su sátira de los defectos y limitaciones de cada grupo social. En la historia, Pundit reflexiona sobre la naturaleza del progreso y cuestiona si los avances de la sociedad han mejorado realmente la condición humana, al tiempo que medita sobre la fugacidad del tiempo y la inevitabilidad del cambio. En otro lugar he ofrecido un análisis detallado de *Mellonta Tauta* (1848) desde esta perspectiva del pensamiento distópico de su autor (Martínez López 2011: 169-187).



Mellonta Tauta

Charles Adams Platt, 1884, Library of Congress

Publicada el año en que intentó suicidarse, del análisis propuesto resulta que su profunda infelicidad personal coadyuvó a la construcción de una teoría filosófica, vehiculada en forma de ficción en *Mellonta Tauta* y en forma de ensayo en *Eureka*, en virtud de la cual el hombre/mundo moderno lleva inscrito en su naturaleza el germen de su propia autodestrucción. La crítica radical de Poe contra la idea de progreso y la noción de perfectibilidad humana –la doble matriz del pensamiento utópico– resulta más evidente en *Mellonta Tauta*, pero está presente en buena parte de su obra y sus virulentos ataques a la democracia y a la utopía científica tienen su origen en su propensión al uso de la técnica del extrañamiento y a su lectura del *Ensayo sobre la población* de Thomas R. Malthus, lo que lo conecta con Tucker y otros autores de

sátiras distópicas de su generación. Por otra parte, el irónico ataque al principio de razón suficiente de la filosofía clásica, formalizado a través de la protagonista, Pundita, que se burla del adagio «ex nihilo nihil fit», pretende sustituir el principio de que la realidad no puede crearse de la nada ni convertirse en la nada por una vaga noción de coherencia. Para ella, como para Poe, esta es la única vía fiable hacia la verdad. Finalmente, el consecuencialista sistema político del mundo de Pundita, tras olvidar y/o re-escribir la historia, se fundamenta en la manipulación simbólica de la democracia, en otra República fallida con una Constitución sin cláusula de reforma, como la *Optimo Rei Publicae Statu* de Moro en 1516. Sin duda, su mensaje sigue tan vigente en nuestro tiempo como en el del autor.

Otras obras menores de la década de 1870 incluyen visiones, que siguen cíclicamente presentes en nuestros días, de un colapso económico de América en un futuro más o menos próximo al tiempo de la narración: este es el caso del relato corto anónimo *Glimpse of the Future*, publicado en *Blackwood's Magazine* en 1872. Igualmente, se publican pronósticos de guerras civiles que acabarían con Estados Unidos, como consecuencia de una traición ejecutada por una de las minorías inmigrantes. Este es el caso del escritor canadiense afincado en Estados Unidos P[ierton?] Dooner (seguramente su nombre legal fuera Pierson William Dooner y «Pier-ton» simplemente un error tipográfico contenido en su libro), que publica en California en 1880 *The Last Days of the Republic*, una distopía bélica en la que los chino-americanos abren la puerta a una guerra con China que termina conquistando Estados Unidos. El propio autor, consciente de la escasa plausibilidad del argumento, advierte en el prólogo que el lector «will bear in mind that this history is written for the twentieth century not for the nineteenth century» (Dooner 1880: 3). El carácter inevitable de la caída de Estados Unidos le parece al autor el único resultado posible de un acto deductivo, de fundamentación objetiva, matemática, basado en la realidad de su presente, aunque desea que la Administración consiga alterar las variables para que se genere una posibilidad de escape del futuro distópico que anuncia. Un planteamiento similar aparece unos años más tarde (1885) en *The Fall of the Great Republic*, de Sir Henry S. Coverdale (pseudónimo del autor, Abner Hitchcock). Esta novela presenta una visión muy crítica sobre la situación de Estados Unidos en las postrimerías del XIX. El libro analiza las condiciones políticas, económicas y sociales del país y concluye que se encontraba en un lamentable estado de decadencia. El principal argumento de Coverdale es que el país se enfrentaba a una crisis de liderazgo, ya

que los políticos y otros dirigentes estaban más interesados en su propio beneficio personal que en servir al pueblo. Criticó el sistema político por corrupto e ineficaz, con funcionarios elegidos mediante la compra de votos y la manipulación en lugar de basarse en sus cualificaciones y capacidades. Coverdale también se refirió a los problemas económicos del país, como la concentración de la riqueza en manos de unos pocos y la explotación de los trabajadores. Afirmaba que estos problemas contribuían al malestar social y podían acabar provocando el colapso de la nación. Aunque algunas de las críticas de Coverdale pueden considerarse exageradas o anticuadas, su análisis de la necesidad de un liderazgo ético y unas prácticas económicas justas sigue siendo particularmente relevante hoy en día.

Este diagnóstico negativo sobre la política norteamericana aparece también en obras de los grandes autores de la época: Walt Whitman, en *Democratic Vistas* (1870) se lamenta amargamente de la corrupción del sistema político, económico y social, aunque salva el contrapeso del poder judicial:

The depravity of the business classes of our country is not less than has been supposed, but infinitely greater. The official services of America, national, state, and municipal, in all their branches and departments, except the judiciary, are saturated in corruption, bribery, falsehood, mal-administration; and the judiciary is tainted. The great cities reek with respectable as much as non-respectable robbery and scoundrelism. (Whitman 1948: 214)

La visión que ofrece Whitman de la nueva América independiente en sus «Horizontes de Democracia» es a un tiempo utópica y distópica, y más específicamente apocalíptica (Martínez López 1992: 129-138) pero, en todo caso, se relaciona estrechamente con esta literatura del periodo formativo de la distopía norteamericana.

De la ficción de las dos últimas décadas del siglo XIX destaca la novela epistolar de Anna Bowman Dodd, *The Republic of the Future; or Socialism as Reality* (1887), distopía que vehicula su crítica a través de una elaborada sátira anti-socialista. Vio la luz en la ciudad de su autora, Nueva York, un año antes que *Looking Backward*. Frecuentemente clasificada como novela especulativa, retrata una sociedad futura aparentemente utópica, que explora el potencial del progreso social y tecnológico, la igualdad de género y el ecologismo. Wolfgang es un aristócrata sueco que escribe cartas a su amigo Hannevig mientras visita la ciudad

socialista de Nueva York en el año 2050. El hecho de que, en su narración, Suecia mantenga una economía capitalista le permite a la autora contrastar su país y el socialismo utópico ahora vigente en Nueva York. Tras la gran revolución de 1900, que dinamitó el centro de la ciudad para reconstruirlo desde el principio según la ideología socialista, la nueva sociedad está gobernada por un consejo de expertos elegidos por el pueblo en función de sus conocimientos y habilidades, no de sus afiliaciones políticas. Las mujeres tienen las mismas oportunidades que los hombres en educación, política y trabajo y la novela describe una sociedad en la que los roles de ambos sexos son mucho más flexibles que en la época de la autora. Otro tema clave de la novela es el progreso tecnológico. Dodd imagina una sociedad en la que los avances tecnológicos han mejorado notablemente la calidad de vida de los ciudadanos. Existen máquinas voladoras, coches eléctricos y un sistema de trenes subterráneos que pueden transportar a la gente por todo el país en cuestión de horas. De hecho, Dodd hace que Wolfgang, su protagonista, viaje de Suecia a Nueva York a través de un sistema de transporte suboceánico (operado por la *Pneumatic Tube Electric Company*).

De todas formas, el escenario central de la distopía de Dodd apunta a las tres matrices fundamentales de la literatura utópica de la época: el socialismo como alternativa a la sociedad capitalista norteamericana, el feminismo y la valoración del progreso tecnológico en cuanto que elemento transformador de la sociedad. Dodd nos presenta la sociedad neoyorkina como una oscura sociedad conformista, en la que –como en la utopía original de Tomás Moro– los habitantes viven en casas idénticas y hombres y mujeres visten igual. Mejorando las seis horas de trabajo diario de la obra fundacional del género utópico, ahora los neoyorkinos sólo trabajan dos horas al día y tienen un espectacular elenco de prácticos *gadgets*, pero llevan una vida tediosa y vacía, comiendo solo píldoras mientras arrastran una existencia alienada, ausente de una verdadera comunicación interpersonal. Eliminado el amor romántico, sus hijos son criados por el Estado en guarderías, forzados a una mediocridad obligatoria, que hace tabula rasa de cualquier diferencia, elimina cualquier principio de competitividad y destruye la posibilidad de cualquier pensamiento original y crítico. Está prohibido viajar y la ley impone la mediocridad en nombre de la igualdad:

Two parties were soon developed; the party of enlightenment and the conservative party. Learning being the sole channel for the exercise of individual capacity or individual ambition, the old baneful system of

competition soon developed itself. A superior class, a class composed of scholars, students, artists and authors, arose, whose views and whose political ideas threatened the very life and liberties of the community. The aristocracy of intellect, it was found was as dangerous to the State as an aristocracy founded on pride of descent or on the possession of ancestral acres. It became necessary, therefore, to make a law against learning and the sciences. All scholars, authors, artists and scientists who were found on examination to be more gifted than the average, were exiled. A strict law was passed, and has since been rigidly enforced, forbidding mental or artistic development being carried beyond a certain fixed standard, a standard attainable by all. Quite naturally learning and the arts have gradually died out among this people. Where there are no rewards either of fame or personal advancement, the spur to mental or artistic achievement is found wanting. (Dodd 1887: 62)

Dodd apunta satíricamente a numerosas tendencias de su época, incluidos los primeros pasos del movimiento por los derechos de los animales (la ASPCA – *American Society for the Prevention of Cruelty to Animals*– se había fundado en Nueva York en 1866), pero, sobre todo, describe con particular clarividencia y acierto una ciudad de rascacielos, con ascensores automáticos, servicio público de crianza y comodidades materiales sin cuento (hasta máquinas que hacen la cama); no obstante, como consecuencia de la utopía socialista realizada, ve a los ciudadanos como criaturas sin alma, sin felicidad, sin sentido de finalidad, sin propósito:

To connect the word enjoyment with the aspect of these serious socialists is almost laughable. A more sober collection of people I never beheld. They are as solemn as the oldest and wisest of owls. They have the look of people who have come to the end of things and who have failed to find it amusing. The entire population appear to be eternally in the streets, wandering up and down, with their hands in their pockets, on the lookout for something that never happens. What indeed, is there to happen? Have they not come to the consummation of everything, of their dreams and their hopes and desires? A man can't have his dream and dream it too. Realization has been found before now, to be exceedingly dull play. (Dodd 1887: 23)

La imagen de las gentes que vagan por Nueva York sin trabajo, sin descanso y sin destino, con las manos en los bolsillos, es demoledora. Esta idea de imposibilidad para seguir soñando cuando has agotado todos los sueños y el aburrimiento, la ataraxia, de este modelo de sociedad forman parte de la crítica de las formas de gobierno desde el *panes et circenses* del Imperio romano hasta la narrativa distópica del siglo XX. De hecho, en *Brave New World* (1932) Aldous Huxley inventa el soma para conseguir idénticos efectos: que el espejismo de felicidad material derivada de una satisfacción de los sentidos no te lleve a la desesperación y al suicidio, cuando repares en las consecuencias que, para la naturaleza humana, tiene la mentira, la falta de amor, de drama y de esperanza:

And if ever, by some unlucky chance, anything unpleasant should somehow happen, why, there's always soma to give you a holiday from the facts. And there's always soma to calm your anger, to reconcile you to your enemies, to make you patient and long-suffering. In the past you could only accomplish these things by making a great effort and after years of hard moral training. Now, you swallow two or three half-gramme tablets, and there you are. Anybody can be virtuous now. You can carry at least half your morality about in a bottle. Christianity without tears—that's what soma is. (Huxley 1932: XVII)

Uno de los elementos centrales de la crítica de Anne Dodd al socialismo gobernante en *La República del futuro* se refiere a los instrumentos concretos de su devenir: por una parte, el cambio político que trajo consigo la nueva república conectaba bien con el temor social, ampliamente extendido a finales del XIX, a los grupos anarquistas cuyos planteamientos ideológicos incluían la violencia como parte de su pensamiento y praxis revolucionarios. Por otro, la tecnología era vista como el instrumento necesario para el experimento de ingeniería social que permitía el cambio, la drástica reducción del trabajo a través de la mecanización de los procesos, metamorfosis del concepto de mano de obra que las utopías del XIX sostenían que habrían de liberar a todos los ciudadanos. Como establece Pfaelzer, en esta novela epistolar de Dodd:

The socialists have become scientific dictators who destroy individuality and idiosyncrasy through institutionalised designs for identical food, houses and clothing. Furthermore, technology has provided the egalitarian supply of commodities which destroy

personal initiative. The imaginary society now depends on the machine, and the machine replaces the individual. Wolfgang is depressed to hear himself ask mechanical servants for things he does not want. Restless and bored, he decides that the struggle for survival is necessary for physical and psychological health. The socialists' technology has «defied» laws of evolution which maintain struggle and inequality. Where progressive utopías foresaw the possibility of humane technology in the machinery of the 19th century and introduced images of clean transportation, birth control, and dishwashers to motivate social change, dystopians predicted nihilism and social decay. (Pfaelzer 1980: 65)

En su valoración de los riesgos de la tecnología al servicio de la utopía hedonista, Dodd se anticipa en más de dos décadas a E.M. Forster, quien plantea y desarrolla la misma tesis sobre la tecnología que termina dominando al ser humano y, a largo plazo, destruyéndolo, en *The Machine Stops* (1909). Si una de las claves del éxito de la literatura utópica desde sus inicios en el siglo XVI ha sido la capacidad de conectar con los lectores, de hacerles entender que debían «suspender el descreimiento» (*suspension of disbelief*) durante la lectura, para entender cómo podían mejorarse las condiciones de vida de la sociedad de partida, el caso de la distopía no es en modo alguno distinto. Anti-utopía y distopía, desde *Gulliver's Travels* de J. Swift en 1826, son subgéneros de ficción especulativa íntimamente conectados e interdependientes, cuya efectividad descansa en la capacidad del público para reconocer el paralelismo entre el polvo de la historia, los problemas del presente y la imaginación literaria respecto del devenir futuro de tales problemas y su impacto en la vida humana.

Una de las secuelas de más éxito a la publicación de la utopía de Bellamy, *Looking Backward*, es una reacción crítica sobre los potenciales peligros de la inmigración, en tanto que elemento generador de una nueva demografía en Estados Unidos, demografía marcada por la pluralidad de lenguas y culturas europeas, asiáticas y africanas, que amenazaban con romper el liderazgo anglo-norteamericano vigente. Se trata de la obra *Looking Further Backward*, escrita por Arthur Vinton en 1890. Esta quiebra del liderazgo demográfico de los anglos no sucedería en realidad a través de la inmigración europea o asiática, pero sí lo haría, andando el tiempo (o, al menos, está en vías de conseguirlo en nuestro siglo XXI) con la inmigración hispana, grupo de población, que, desde el censo del 2000,

puede pertenecer a cualquier raza; es el grupo con mayor tasa de natalidad, que hoy supone el 20% de la población norteamericana y que es, además, el mayor contribuyente a su crecimiento (54% de todos los nacimientos) proyectándose una población hispana residente en Estados Unidos de cerca de 100 millones en torno a 2050. A la crítica al socialismo de Bellamy, se añade aquí la defensa de las raíces de los fundadores de la nación. De este descontento nacional con lo que hoy denominaríamos «la política inmigratoria», surgen medidas como la de la *American Federation of Labor*, que excluye a negros, chinos y mujeres de todas las razas de algunos empleos, bajo la premisa que se requieren «trabajadores cualificados». Como acertadamente señala Pfaelzer, la obra de Dodd se publica en un contexto de crisis económica en el que muchos norteamericanos no conseguían encontrar trabajo, mientras veían como las compañías vinculadas al ferrocarril gestionaban la inmigración de más de 150.000 asiáticos, que además eran vistos por los norteamericanos como «strike-breakers who reduced living standards, drank, and –worst of all– bred in greater numbers than Anglo-Americans» (Pfaelzer 1980: 66).

En *Looking Further Backward* –una de las al menos diez secuelas críticas importantes de la utopía de Bellamy– China invade la utópica América de *Looking Backward*. Dado que el país había eliminado el ejército, solo Julian West se da cuenta de la auténtica dimensión del problema, de la naturaleza de la guerra y sus consecuencias cuando te invaden y careces de medios para defenderte; un argumento ciertamente presciente de situaciones que resultan tristemente familiares en nuestro siglo XXI y que han hecho replantearse las políticas de defensa de muchos países, con independencia de las ideologías dominantes en cada lugar y en cada momento. Sin embargo, en Estados Unidos de la invasión china nadie le hace el menor caso a West, ya que la población, llegada a este punto, es incapaz de pensar por sí misma o comprender el concepto mismo de individualidad o la necesidad del sacrificio o de la autodefensa. Veintitrés años después del final de la utopía de Bellamy, el protagonista de ambas novelas J. West vive infeliz en Boston; la utopía ha probado una vez más ser un espejismo cuando se intenta llevarla a la práctica en la historia; el viaje se produce de nuevo, como en la obra de Bellamy, a través del sueño. Estructuralmente, el libro se presenta como una serie de conferencias impartidas por Won Lung Li (cuyo nombre, en la mejor tradición utópica desde Moro, irónicamente suena como «one long lie» / «una gran mentira»). Quien va a reescribir la historia va a contar «una gran mentira»; se trata

del sucesor chino de West como catedrático de Historia en el Shawmut College, un dictador que se presenta como el custodio de la verdad que se deriva de la opresión del vencedor sobre el vencido:

I come before you as a stranger. I am born of a race that the race you are born of has for centuries been trained to think of as an inferior race. I have no doubt that there may be some persons among you who look upon me not only as a man of alien race, but as an instructor placed over you by the force of arms, a director of your thought, a guide to your historical studies, forced upon you by the physical supremacy of an alien nation. I recognize that such thoughts may be entertained by you. I would not even blame you for entertaining them. I approach my task with diffidence as great as your reluctance to be instructed by me can be. The tongue I speak to you in is not my own tongue. I must invite your attention to events which you must necessarily feel a sense of humiliation in considering, since they evidence the foolishness of your ancestors, and the strange infatuation for impracticable ideas that dominated your immediate progenitors. I must narrate to you a history that you can take little pride in. Mine is the unpleasant task to dwell with you upon the causes that led to what many of you consider your degradation. (Vinton 1890: 7)

La novela abre, *in media res*, con el inicio de esta primera conferencia, que aparece encabezada por una reveladora descripción del setting espaciotemporal: «sección histórica del Shawmut College, Boston, A.D. 2023 y Año del Gran Dragón, 7942. Won Lung Li, Catedrático de Historia. A los bárbaros americanos: [...]». La estrategia del miedo que Arthur Vinton utiliza en su novela es efectiva, al conectar con las inquietudes de los lectores de finales del XIX, que temían que un día quienes llegaban, en grandes oleadas, a Estados Unidos desde oriente terminaran tomando el control del país, sin poder descartar que la decadencia por la que transitaba su existencia terminara permitiendo la pérdida de su identidad y su destrucción a manos de una dictadura como la China. Uno de los aspectos más notables de la visión del futuro de Vinton es su énfasis en la tecnología. Como Dodd, imagina un mundo en el que las máquinas han sustituido la mayoría de los trabajos manuales –asunto este de gran actualidad en nuestros días– y la gente puede vivir una vida de ocio y búsqueda intelectual, que de nada les sirve cuando

toca defender su integridad territorial, su propia seguridad física. Una vez iniciada la invasión, China exige un rescate de USD 100.000.000 para liberar Boston; aunque los bostonianos aceptan el chantaje a cambio de su libertad, irónicamente el invasor manifiesta no admitir el pago mediante tarjeta de crédito y todo acaba con la rendición de la ciudad. Nueva York resiste, es bombardeada por China y en el ataque mueren cuatro millones de ciudadanos. Los invasores trasladan a China a miles de prisioneros de guerra bostonianos y traen otros tantos chinos «fértil» a Estados Unidos para repoblar el país con ciudadanos afines. En pocos años (2023) la América socialista se ha convertido en una colonia más de China.

Aquí radica el núcleo de la crítica de Vinton respecto a la fe irrestricta de Bellamy en la naturaleza humana, el fundamento causal de la sociedad distópica que describe: acogieron en su país a inmigrantes de todas las razas y orígenes, abolieron el ejército, dejaron de pensar por sí mismos y se centraron en el placer, rindiendo su juicio, la responsabilidad de sus actos y, en última instancia, su libertad a la versión más extrema del Estado providencia –con un Gobierno socialista, que se autodenominaba «Nacionalista»– lo que trajo consigo consecuencias devastadoras. Por el principio de la causalidad eficiente (la causa de la causa es la causa del mal causado) la utopía de Bellamy, la generosa acogida del caballo de Troya o la eliminación del ejército, son las causas últimas del éxito de la invasión y destrucción de su identidad nacional y de su modo de vida.

Es este un tema recurrente que, con discretas variaciones, vemos en numerosas distopías del siglo XX, como *The Man in the High Castle* (1962) de Philip K. Dick, recientemente convertida en serie de gran éxito para la televisión, producida por Ridley Scott, cuya última temporada piloto la convirtió en la serie más vista desde que comenzó el programa de desarrollo de series originales de Amazon Studios. En este caso, la Alemania nazi y Japón, tras vencer en la Segunda Guerra Mundial, se han repartido Estados Unidos. En ambas novelas, la de Vinton y la de Dick, los respectivos protagonistas mueren luchando contra el nuevo orden. Julian West lo hace mientras dirige una batalla épica contra los chinos, la Batalla del Lago Eerie, en 2022. El final de la novela de Vinton es particularmente lúgubre, en la medida en que el conferenciante anuncia que las escasas zonas de la geografía norteamericana que aún no han caído en manos de los invasores pronto lo harán y concluye intentando persuadir a los estudiantes de las ventajas que disfrutaban por haber sido invadidos:

It is but a question of time when we close in upon the last remnant of the Nationalists and the country be at peace. [...] Let us now, in closing, consider hastily the benefits which the invasion of the Chinese has brought to us. We are no longer a defenseless people, ready to be subjugated by the first armed nation that attacks. Our material prosperity was never greater. Our soil supports a greater population than it did before. Chinese frugality has replaced the wasteful lavishness that prevailed in private life under the Nationalistic government. Woman no longer competes with man, but has become as the Gods intended she should be, the handmaiden of male humanity. What was good in Nationalism we have retained. What was bad we have discarded and replaced by what is better. Under Nationalism, individualism was reduced to a minimum; with us to-day it is honored and given every chance to develop. (Vinton 1890: 126)

Otra reacción interesante a la gran utopía de Bellamy, publicada el mismo año que la de Vinton, y con la estructura de la novela epistolar, como la de Dodd, es *Caesar's Column: a Story of the Twentieth Century* (1890). Ve la luz por primera vez en Chicago, bajo el pseudónimo de Edmund Boisgilbert y es obra de Ignatius Donnelly, escritor y político (congresista y senador por Minnesota) que destacó por su defensa de la educación de los libertos, el sufragio femenino, la abolición del patrón-oro y de los bancos centrales, la reforma del funcionariado, la elección directa de los senadores y la semana laboral de ocho horas diarias. Militó en el partido demócrata y en el republicano y terminó como independiente en el Congreso de su Estado (Minnesota), aunque podríamos decir que su pensamiento transitó, la mayor parte de su vida, por lo que hoy llamaríamos las doctrinas «libertarias», refugiándose en partidos minoritarios ante la decepción sufrida por la dinámica política de los dos grandes partidos (Ridge 1962).

Caesar's Column es un extenso relato del viaje de un visitante de la colonia suiza de Uganda a Nueva York en el año 1988. La metrópoli norteamericana se presenta como una espléndida gran urbe, que cuenta con una tecnología futurista, pero su ostentosa riqueza y lujo enmascaran una oligarquía que reprime brutalmente a los trabajadores. Estos, ayudados por terroristas extranjeros, organizan una violenta revolución y el narrador huye de la ciudad devastada por la destrucción para fundar una utopía agraria en África. Esta novela distópica describe un mundo futuro en el que Estados Unidos ha sido

destruido por la agitación social y económica, dejando a la clase dirigente escapar a una especie de utopía secreta, mientras el resto de la sociedad queda abandonada a su suerte en un páramo postapocalíptico.



Caesar's Column (edición de 1891)

El mundo descrito en la novela es profundamente desolador y las diferencias sociales entre ricos y pobres abismales. La historia transcurre en un país en el que los sistemas políticos y económicos se han derrumbado y un grupo de élites adineradas se ha apoderado del gobierno, condenando a la miseria a la mayor parte de la población. La novela termina con la revelación de que la clase dominante ha creado una máquina (capaz de controlar el clima y provocar catástrofes naturales) que planea utilizar para mantener a raya al resto de la sociedad. El protagonista contempla (desde el dirigible en el que huye) Manhattan en llamas, totalmente destruida, salvo la columna que da título a la novela, que marca el lugar de enterramiento de los caídos en la guerra: su contenido funde en un mismo lugar, físico y simbólico, cadáveres y cemento. La historia también sirve de advertencia contra los peligros de permitir que una oligarquía financiera controle el gobierno de una nación, así como el riesgo potencial de una clase dirigente que utiliza tecnología avanzada con el fin de someter al resto de la sociedad. De nuevo, se trata de un planteamiento que resuena con acuciante urgencia en el lector moderno. La novela anticipa inventos posteriores como la radio, la televisión, el metro y el gas venenoso, a la vez que refleja perfectamente la evolución en el pensamiento político de su autor, en su tránsito del Partido Republicano hacia la fundación del Partido Populista y su intento de ayudar a los agricultores del Oeste de Estados Unidos mediante campañas de financiación en 1892.

La compleja y multifacética personalidad del autor, así como la evolución de su ideario político, encuentran un nítido reflejo en esta novela; además de su faceta como legislador, Ignatius Donnelly vivió entregado a un pseudocientífico intento de probar que las obras de Christopher Marlowe y William Shakespeare fueron escritas en realidad por Francis Bacon y que el apocalipsis de América estaba próximo, como resultado de una crisis política. *Caesar's Column* precisamente pivota sobre la imagen, a la que me refería más arriba, de un anarquista que construye un impresionante monumento de cadáveres y cemento en *Union Square* (N.Y.). El apocalipsis de nuestra civilización sería el resultado inevitable de «la adoración ciega, brutal y degradante de la mera riqueza» (Donnelly 1890: 3), según advierte en el prólogo de la novela, titulado «To the Public». Las postrimerías del XIX vieron un rápido auge de la industria, algo positivo en sí mismo, pero que, en el caso que nos ocupa, en lugar de extender la clase media, trajo un sustancial aumento de las desigualdades entre los distintos grupos de población norteamericanos, al tiempo que se multiplicaban

los casos de corrupción política y económica. En este contexto, tanto por su vocación legislativa como literaria, Donnelly se sentía llamado a encabezar una suerte de quijotesca revolución de un solo hombre, para salvar un país que veía –en un mensaje sorprendentemente moderno, que resuena en muchas democracias de nuestro tiempo– dividido en dos bloques irreconciliables:

Neither am I an anarchist: for I paint a dreadful picture of the world-wreck which successful anarchism would produce. I seek to preach into the ears of the able and rich and powerful the great truth that neglect of the sufferings of their fellows, indifference to the great bond of brotherhood which lies at the base of Christianity, and blind, brutal and degrading worship of mere wealth, must–given time and pressure enough–eventuate in the overthrow of society and the destruction of civilization. [...] Some will say the events herein described are absurdly impossible. Who is it that is satisfied with the present unhappy condition of society? It is conceded that life is a dark and wretched failure for the great mass of mankind. The many are plundered to enrich the few. Vast combinations depress the price of labor and increase the cost of the necessities of existence. The rich, as a rule, despise the poor; and the poor are coming to hate the rich. The face of labor grows sullen; the old tender Christian love is gone; standing armies are formed on one side, and great communistic organizations on the other; society divides itself into two hostile camps; no white flags pass from the one to the other. They wait only for the drum-beat and the trumpet to summon them to armed conflict. (Donnelly 1890: 3)

Esta visión dualista de la realidad llevó a Donnelly, en ocasiones, a ataques de histeria, pero siempre se esforzó por encontrar soluciones pragmáticas. Creía en las urnas y en el poder de la acción política; de hecho, dio a uno de sus periódicos el lema «Hostilidad eterna a toda forma de opresión de los cuerpos y las almas de los hombres» (Zarber 2018). En vida, Donnelly fue demasiado intransigente para lograr muchas victorias políticas, pero las reformas que propugnaba –la jornada laboral de ocho horas, un impuesto progresivo sobre la renta, la disolución de los monopolios...– acabarían definiendo el futuro de la nación.

Apodado el «Apóstol del Descontento», Donnelly contribuyó a allanar el camino hacia el futuro dando una voz original (y, en muchos casos, profética) a la angustia de su época. «Nos encontramos en medio de una nación al borde de la ruina moral, política y material», dijo en un discurso pronunciado en febrero de 1892 para lanzar un nuevo Partido Popular. «Los frutos del trabajo de millones de personas son robados audazmente para construir fortunas colosales, sin precedentes en la historia del mundo, mientras sus poseedores desprecian la república y ponen en peligro la libertad». El populismo del tardo XIX que representa Donnelly no se halla exento de contradicciones, que trascienden la vida y obra del autor; de hecho, su «populismo ha sido señalado como la semilla del proto-fascismo y también como la nueva izquierda de los años 60 en Estados Unidos» (Axelrad 1971: 47).

De las 156 secuelas y respuestas distópicas a la utopía de Bellamy (Widdicombe 1988) cabe destacar también *Looking Within. The Misleading Tendencies of Looking Backward Made Manifest* (1893) de J.W. Roberts. La publicación de la más influyente novela utópica de la historia de la literatura norteamericana generó un fenómeno editorial prácticamente desconocido en su época. Vendió casi un cuarto de millón de ejemplares en los dos primeros años tras su publicación y ejerció una enorme influencia «on the literary Marketplace [...], the political arena and the cultural landscape of the Gilded Age in the United States and beyond». (Nordstrom 2007: 193). De las secuelas analizadas, aproximadamente una de cada tres percibe (y re-escribe) una distopía basada, de un modo u otro, en la utopía de Bellamy. La obra de J.W. Roberts es una de estas últimas: para él, la novela de Bellamy presenta una visión engañosa, poco práctica y en última instancia poco deseable del futuro. El protagonista de su novela es un joven rico que, con la ayuda de un científico cuya pócima le pone en animación suspendida durante 35 años, viaja en el tiempo con su prometida, Effie Solon, a partir del año 1887, despertando primero en 1930 en una América al borde de la guerra. Como explica Pfaelzer,

America is on the verge of a class war. Capital and labor have failed to recognize their mutual dependency. Meanwhile, the production of air chariots creates possibilities for mass destruction. Reminiscent of Mark Twain's mixing conventions across centuries for satiric effect in *Connecticut Yankee*, *Looking Within* shows labor and capital agreeing to a duel between two air chariots, but during the fight lightning strikes both sides; signifying the mutual destruction that results from

class warfare. With Chicago and New York in flames, Effie and the narrator decide that they have lost interest in the «quarrel» and decide to «nap» until the revolution is over. (1975: 264)

Abandonan 1930 y vuelven a despertarse en el año 2000, cuando él y su acompañante reparan en que la utopía socialista de Bellamy (basada en la igualdad socioeconómica de los ciudadanos) se ha conseguido mediante un sistema de planificación centralizada y propiedad colectiva; el narrador la presenta como una sociedad de pesadilla, en la que la vida de los ciudadanos transita por ciudades monstruosas; en esa segunda parada de su peculiar viaje en el tiempo, en el año 2000, se encuentran con J. West y Dr. Leete, en un mundo en el que ha triunfado la utopía de Bellamy:

The next epoch they visit is similar to the antiutopian worlds of Dodd and Michaelis. The people have become government property, and an atmosphere of stasis and conformism pervades. Liquor and free sex have replaced scientific or industrial achievements as acceptable stimulants. [...] The idea of the individual as a significant social unit is an anachronism in the Nationalized world of *Looking Further Backward*, *The Republic of The Future*, or *Looking Within*. In anti-utopias a goal of the society is the annihilation of the individual. Anti-utopias assume that individualism, creativity, and personal energy result from competition. Consequently, utopian characters are lifeless and apathetic. (Pfaelzer 1975: 265)

Para evitar la posibilidad de la comparación, la envidia y el orgullo, en la sociedad del año 2000, el gobierno obliga a los ciudadanos a utilizar moldes para que todos los cuerpos parezcan iguales, lo que ha conducido a una anulación de la personalidad, a través de la anulación del concepto de diferencia, hasta el punto de que ni siquiera los maridos pueden ya identificar a sus esposas. A la presencia del Sr. West en la utopía de Bellamy, se contraponen la del Sr. North en la distopía de Roberts; el Norte funciona como símbolo del futuro distópico respecto al que advierte a los lectores.

A la vista de la repulsión que les produce este subproducto del socialismo utópico, el narrador y Effie deciden volver a dormirse, para abandonar el siglo XX. Vuelven a despertarse en 2025, fecha en la que se ha llevado a cabo un retorno a la

civilización del siglo XIX, aunque ligeramente modificada mediante la aplicación de principios de un capitalismo compasivo, que transforma instantáneamente América en una tierra virtuosa y próspera. Allí se quedan los protagonistas, tras la presentación extendida de una distopía, que no es sino la actualización inevitable de la América de *Looking Backward*. Con la expresión hiperbólica de la felicidad que le ha producido el retorno a la sociedad de partida pone punto y final el autor a su novela, con una reafirmación de la memoria, de la pasión por la belleza, de la música que Effie está interpretando al piano y con el convencimiento de que el paternalismo de las utopías ha muerto y que, en 2025, ya no les arrancarían sus identidades ni su libertad:

We have something to live for now, we never had before. We know what life really is; before this, we only existed. The sense of ownership is sweet. Until now we did not own ourselves, and knew nothing of the delight of self-possession. To go as we please, where we please, and when we please is a luxury—a new and cheering experience. To be men, and not machines or slaves, lifts one out of degradation into manhood. To have something we can call our own is a new and invigorating experience. To reap the fruit of our own endeavors, to dispose of ourselves and our earnings, is a precious privilege, the value of which we were strangers to until now. [...] The home of my childhood and youth! Mother! Father! How they stood before me ! Oh, the dear recollections! Then our own beloved abode, so full of all that can make life blessed! As Effie finished I caught her to my breast with impassioned impulse and imprinted a long, lingering kiss of love upon her lips, while the words were still ringing in my ears as Melody from the skies: «Home, sweet home!»

No more should the song, the sentiment, the possession, be driven from our happy land. Paternalism WAS dead! (Roberts 1893: 277-279)

Las principales objeciones de J.W. Roberts a la utopía de Bellamy se refieren a la cancelación de la posibilidad de progreso y desarrollo económico que percibe este autor en *Looking Backward*, una sociedad basada en la uniformidad y el igualitarismo, lo que conlleva un esencial impedimento de cualquier cambio o innovación. La discrepancia de J.W. Roberts respecto de la visión utópica del futuro de E. Bellamy es radical y se esfuerza en que el lector la perciba como una

crítica elocuentemente motivada. Sostiene que *Looking Backward* se basa en una concepción errónea de la naturaleza humana, en una aproximación simplista a la economía, y que una planificación absoluta por parte del Estado es tan impracticable como indeseable; esto es así porque, según Roberts, Bellamy ignora la realidad de la naturaleza humana y su inclinación natural hacia la percepción de la bondad de la competencia —que exige admitir la diferencia y no imponer un igualitarismo a ultranza— y a la afirmación de la individualidad del sujeto que vive en sociedad, pero que no quiere diluirse en ella. También plantea que la novela no tiene en cuenta el papel del mercado en la asignación de recursos, ni la necesidad del fomento de la innovación y de la eficiencia. Además, Roberts critica la solución propuesta por Bellamy a la desigualdad económica, que implica la abolición de la propiedad privada y el establecimiento de un sistema de planificación centralizado, tema clásico de las utopías de todos los tiempos. Roberts sostiene que tal sistema está abocado al fracaso, porque es imposible que una autoridad central sea capaz de adoptar decisiones económicas eficientes en nombre de toda una sociedad, sin que esta pierda los incentivos de producción que se derivan de la libertad económica. Percibe Roberts que Bellamy se aleja de la realidad y parece desconocer, o, al menos, parece no tener en cuenta, las complejidades de la naturaleza humana y la estructura de las sociedades de su tiempo. Finalmente, conseguir, por estos medios, una sociedad plenamente igualitaria sería imposible sin un nivel de coerción gubernamental, que se le antojaba, no solo indeseable, sino también tan impracticable como incompatible con la democracia.

Looking Within fue, en general, bien recibida en el momento de su publicación en 1893. Esta reacción anti-utópica respecto a la novela de Bellamy se anticipó en la revista *The Arena* y fue ampliamente leída y discutida en círculos intelectuales de la época. Por una parte, es evidente que la crítica de Roberts a *Looking Backward* constituye, en general, un análisis razonable y agudo sobre las limitaciones y deficiencias del universo alternativo planteado por la novela de Bellamy, especialmente por la idealización de una sociedad estática y uniforme, uno de los clásicos talones de Aquiles del género utópico. Es difícil no comprender la preocupación de Roberts respecto a la viabilidad y conveniencia de que se implantara en Estados Unidos la visión de Bellamy sobre la igualdad social y el control gubernamental. Sin embargo, no cabe desconocer que la fortuna literaria y el mérito creativo de Bellamy le han garantizado un lugar preeminente en el canon de la narrativa norteamericana, del que las distopías del XIX en general carecen.

Por otra parte, el original de Bellamy ha de ser leído apelando a la naturaleza ficticia de su contenido y reparando en que la novela *Looking Backward* no tiene por qué ser necesariamente leída como un proyecto concreto de sociedad alternativa, sino como una obra de ficción: y es que, en materia de ficción – especialmente de ficción especulativa, distópica y naturalista– cuanto menos plausible, mejor. En todo caso, está fuera de toda duda que esta obra de Roberts suscitó un importante debate sobre el papel de la literatura utópica en la formación de la opinión pública y en el discurso político de las postrimerías del siglo XIX.

En el siglo XIX, los Estados Unidos vivieron su Edad Dorada (*The Gilded Age*). Por una parte, el sueño americano (*The American Dream*) se formulaba entonces como la búsqueda de la justicia y libertad para todos, más que como la persecución sin reglas de la riqueza individual; por otra, el frenesí de los cambios – metamorfosis de una sociedad agraria a otra industrial, una Guerra Civil y una imparable expansión hacia el Oeste– generó un caldo de cultivo idóneo para el desarrollo acelerado del género utópico, a veces en su variante utópica, *stricto sensu*, otras en la distópica. También de la revisión de la evolución de la ficción distópica en este siglo, especialmente en sus últimas décadas, cerca del cambio de siglo, advertimos algunas constantes de corte entre milenarista y apocalíptico. La transición a la primera mitad del siglo XX, con sus dos guerras mundiales, y la consiguiente guerra fría, traerá una nueva vuelta de tuerca en el imaginario distópico de la narrativa norteamericana.

CAPÍTULO 3

La literatura distópica durante la primera mitad del siglo XX

Miguel Martínez López

El siglo XX acabó con las utopías. Perdimos la fe en ellas. Hitler, Stalin, Mao, Pol Pot, Mussolini... Todos llegaron diciendo que iban a hacer las cosas mucho mejor, pero primero tenían que... Siempre hay un «primero tenemos que», y suele implicar matar a mucha gente. Nunca llegas a la parte buena.

Margaret Atwood, *El País*, 11/12/2016

Con la llegada del siglo XX se consolidaron dos metamorfosis fundamentales del género utópico: la primera es la ciencia ficción moderna, que desarrollan, desde el XIX, de un modo u otro, las obras monumentales de Jules G. Verne y H.G. Wells¹²; la segunda metamorfosis fue la progresiva conversión de la utopía en distopía, como nueva forma predominante del género. La inviabilidad sobrevenida de una percepción plausible respecto a una sociedad ideal alternativa en algún lugar inexplorado de la Tierra y la sucesión de acontecimientos catastróficos en torno a la primera mitad del siglo (Primera Guerra Mundial, la gran pandemia, mal llamada «gripe española, el crack de 1929 y la consiguiente Gran Depresión (1929-1935), la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), la Guerra de Korea (1950-1953), el principio de la Guerra de Vietnam (1955-1975), entre otros) convirtieron la distopía en la forma predominante de la ficción utópica (Sargent, *Utopianism*: 26).

En las letras americanas, el cambio de siglo vino marcado por las postrimerías del realismo y de su versión intensificada, el naturalismo (1870-1910) así como por el nacimiento de las primeras utopías feministas, como se explica en el capítulo 5 de este libro; tras la realidad devastadora de la Guerra Civil Americana, una aproximación creíble a la representación del mundo no dejaba mucho lugar a la utopía. La llegada del siglo XX, con los movimientos vanguardistas (1910-1945), tampoco favoreció precisamente el desarrollo de la ficción utópica. Si bien los

¹² Si bien pertenecen a dos generaciones distintas y algunos críticos niegan que Verne escribiera novelas de ciencia ficción, por la reputación de literatura menor que arrastra, ambos constituyen dos pilares fundamentales de la ficción especulativa del siglo XX. La incorporación de la técnica en los artefactos de Verne y la ideación del viaje en el tiempo y la invasión de extraterrestres de Wells probablemente constituyen dos elementos esenciales del subgénero. Como mínimo, consolidaron esta forma de escritura de ficción: «[...] their key works consolidated the increasing cultural dominance of SF as a form». (Adams 183).

avances de la ciencia y la tecnología en los países occidentales –y especialmente en Estados Unidos– proyectaban una imagen de progreso hacia una sociedad mejor, la devastación de la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión también produjeron, simultáneamente, un profundo y generalizado sufrimiento en todo el Occidente. La esperanza de progreso a través de los avances científicos y tecnológicos, traicionada por el sentimiento de destrucción y pérdida, también favorecía la progresiva consolidación del género utópico en su variante distópica. Como en tantos otros periodos de crisis, la literatura estadounidense salió ganando al producir, dentro y fuera del subgénero utópico, algunas de sus grandes obras de ficción en todos los subgéneros. A pesar de estos impulsos contradictorios, o quizá debido a ellos, el periodo de los primeros años de la posguerra resultó ser uno de los más ricos y productivos de la literatura estadounidense, con algunas novelas que integrarían el canon de grandes obras de la distopía del siglo XX. Esta tendencia tiene continuidad en la literatura contemporánea, convencionalmente datada a partir de 1945 y se desarrolla exponencialmente, quizá, en parte, por la onda expansiva de la composición (1948) y publicación (1949) de la más famosa distopía del siglo XX: *1984* de George Orwell.

El periodo que nos ocupa incluye muchas de las grandes firmas de la narrativa norteamericana de todos los tiempos, desde el realismo y naturalismo hasta la literatura contemporánea: Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, Francis Scott Fitzgerald, William Faulkner, John Steinbeck, Samuel Bellow, Philip Milton Roth, Edith Wharton, John Updike, Ernest Hemingway, Norman Mailer, Richard Wright, Jerome D. Salinger, Ralph Ellison, Harper Lee, etc. También en el desarrollo del subgénero que denominamos narrativa distópica se incluyen nombres centrales de la literatura norteamericana del siglo XX: Jack London (*The Iron Heel*, 1908), el ya citado Sinclair Lewis (*It Can't Happen Here*, 1935), Ayn Rand (*Anthem*, 1938 y *Atlas Shrugged*, 1957), Ray Bradbury (*Fahrenheit 451*, 1953), Isaac Asimov (*The Caves of Steel*, 1954 y *The Naked Sun*, 1957), Kurt Vonnegut (*Harrison Bergeron*, 1961), Philip K. Dick (*Vulcan's Hammer*, 1960 y *The Man in the High Castle*, 1962) y un largo etcétera de escritores que se alían para advertir a la humanidad de un futuro no precisamente utópico.

Desde un punto de vista cuantitativo, la narrativa distópica norteamericana en el periodo 1900-1962 incluye, al menos, 146 distopías (Sargent 1988: 120-184) muy irregularmente distribuidas en cuanto a su fecha de composición y publicación: mientras en los primeros cincuenta años del siglo XX se publican apenas 46 textos,

incluyendo novelas e historias breves, en la década de los cincuenta, hasta 1962, ve la luz un centenar de obras de ficción canónicamente clasificadas como distopías.¹³ Las páginas que siguen proponen una aproximación temática a una selección de estas obras, en dos bloques, antes y después de la explosión creativa que se produce a partir de los años cincuenta y que supone duplicar en una década aproximadamente la producción literaria del medio siglo inmediatamente anterior.

Solemos considerar la publicación de *The Iron Heel* (1908) de Jack London como la primera gran distopía del siglo XX, hasta el punto de ser considerada una profecía del malestar social, del caldo de cultivo (expansionismo, nacionalismo y milenarismo alemán) que precedieron a la Primera Guerra Mundial. El segundo bloque de ficción distópica (1950-1962) justifica su escalada creativa en la literatura norteamericana –el doble de textos en poco más de una década, frente a la mitad en medio siglo– a través de dos fenómenos íntimamente interrelacionados: uno histórico –el final de la Segunda Guerra Mundial y el comienzo de la Guerra Fría, con su constante recuerdo de la posible inminencia de un apocalipsis nuclear– y el otro literario –la publicación de *1984* de George Orwell– cuyo profundo y duradero impacto sacudió las conciencias de todo el mundo, despertando la sospecha de que, con su publicación, se consumaba la muerte de la utopía; después de esta novela, era difícil seguir especulando sobre paraísos en la tierra. Más bien se nos devolvía a los trágicos territorios de la memoria, al polvo de la historia. Podría especularse con que el fin de la Segunda Guerra Mundial, con la victoria de Estados Unidos y su nuevo papel de primera potencia en la escena internacional, con la consiguiente mejora de su economía, debería haber reducido el número de distopías. Sin embargo, ocurrió justamente lo contrario.

De hecho, la composición (en 1948) y publicación (en 1949) de *1984* terminó generando, gracias al convencional proceso de contraste de la literatura comparada, la intensificación de un fructífero diálogo entre *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley y la distopía de George Orwell, que se distribuyó a partir del 8 de junio de 1949, cinco días después en Estados Unidos, justo en los meses previos al cambio de década. Eric Arthur Blair confesó antes de morir en enero de 1950 que quizás no le habría salido su obra cumbre tan oscura si no hubiese estado tan enfermo cuando la escribió. En todo caso, la percepción mayoritaria en los años 50 no podía ser otra

¹³ De acuerdo con la mejor bibliografía de literatura utoópica y distópica disponible (Sargent 1988) la distribución por décadas sería la siguiente: 1900-1910: 10; 1911-1920: 6; 1921-1930: 4; 1931-1940: 17; 1941-1949: 11; 1950-1962: c. 100, de las que 14 pertenecerían ya a la década de los años sesenta, al estar publicadas en 1961 o 1962.

que la de un temor profundo y desesperado a la profecía más plausible (*per se* y por ser la de más probable cumplimiento): la de Orwell. Las dictaduras de la Unión Soviética de Stalin y sus satélites, la proclamación el 1 de octubre de 1949, por Mao Zedong, en la plaza de Tiananmén de Pekín, de la dictadura denominada República Popular China, la invasión de Corea del Norte a Corea del Sur y la guerra que desencadenó... y así un largo etcétera de tiranos a la cabeza de estados totalitarios parecían dar la razón a Orwell. Menos del 20%, no más de veintiún países, podían ser considerados democracias en 1950. En ese mismo año, más del 70% de la población mundial vivía en situación de pobreza (2.520 millones, de los que 1.600 millones de almas lo hacían en situación de pobreza extrema). Incluso en Estados Unidos, la pobreza al terminar la Segunda Guerra Mundial afectaba a casi un tercio de la población. Un tercio de los hogares del país no tenía agua corriente, dos quintas partes carecían de inodoros con cisterna y tres quintas partes carecían de calefacción central. No obstante, hay que recordar que, aun hoy, 4.200 millones de personas no cuentan con instalaciones de saneamiento básicas y que en el Madrid de 1960 aproximadamente un tercio de los hogares carecían de agua corriente. Sin embargo, el primer centro comercial (Lakewood Shopping Mall, California) se construyó en 1951-1952. No resulta extraño que la distopía hedonista de Huxley no inquietase en exceso ni en los años treinta, cuando se publicó (1932), ni en los cincuenta, cuando vio la luz la novela de Orwell. Tras el final de la Guerra Fría, la distopía de Huxley –quien había migrado a Estados Unidos en 1937– empezaba a ser una imaginación del futuro harto plausible. En la década de los 90 se había producido el colapso de la Unión Soviética, había despegado la economía china, la de Estados Unidos, por su parte, crecía con inusitada fortaleza, la elevada tasa de creación de empleo, el aumento de la productividad, el rebote bursátil, el éxito de la FED dirigida por Alan Greenspan para contener el aumento de precios a través de una original política monetaria, que supuestamente consiguió la denominada «muerte» de la inflación, los acelerados avances tecnológicos, entre otros muchos y complejos factores, consolidaban el pronóstico de una distopía futura más bien basada en las predicciones de Huxley. Como acertadamente anticipó Neil Postman:

We were keeping our eye on *1984*. When the year came and the prophecy didn't, thoughtful Americans sang softly in praise of themselves. The roots of liberal democracy had held. Wherever else the terror had happened, we, at least, had not been visited by

Orwellian nightmares. But we had forgotten that alongside Orwell's dark vision, there was another—slightly older, slightly less well known, equally chilling: Aldous Huxley's *Brave New World*. Contrary to common belief even among the educated, Huxley and Orwell did not prophesy the same thing. Orwell warns that we will be overcome by an externally imposed oppression. But in Huxley's vision, no Big Brother is required to deprive people of their autonomy, maturity and history. As he saw it, people will come to love their oppression, to adore the technologies that undo their capacities to think.

What Orwell feared were those who would ban books. What Huxley feared was that there would be no reason to ban a book, for there would be no one who wanted to read one. Orwell feared those who would deprive us of information. Huxley feared those who would give us so much that we would be reduced to passivity and egoism. Orwell feared that the truth would be concealed from us. Huxley feared the truth would be drowned in a sea of irrelevance. Orwell feared we would become a captive culture. Huxley feared we would become a trivial culture, preoccupied with some equivalent of the feelies, the orgy porgy, and the centrifugal bumblepuppy. As Huxley remarked in *Brave New World Revisited*, the civil libertarians and rationalists who are ever on the alert to oppose tyranny «failed to take into account man's almost infinite appetite for distractions». In 1984, Huxley added, people are controlled by inflicting pain. In *Brave New World*, they are controlled by inflicting pleasure. In short, Orwell feared that what we hate will ruin us. Huxley feared that what we love will ruin us.

This book is about the possibility that Huxley, not Orwell, was right.

(Postman xix-xx)

Un corpus tan extenso y complejo puede agruparse con provecho en dos grandes bloques: un primer periodo, que podemos denominar distopía moderna (hasta 1949) y el periodo de máximo apogeo (1950-1962). Igualmente, desde el punto de vista temático, podría hablarse de tres grandes bloques:

I. La distopía totalitaria: es el tema más transitado, además de uno de los ejes del género. Se incluyen aquí las obras que se centran en la descripción de regímenes tiránicos, totalitarios, distopías sindicales, anti-capitalistas, anti-socialistas, anti-comunistas y algún tímido avance de la distopía que se deriva de una sociedad bajo la estrecha vigilancia del gobierno.

II. La distopía tecnológica: ciencia, tecnología, Armagedón, viajes y máquinas del tiempo y los espacios fronterizos con la ciencia ficción, que adelanta la hibridez esencial de géneros bastardos que culminará en el año 2000 con el cambio de siglo.

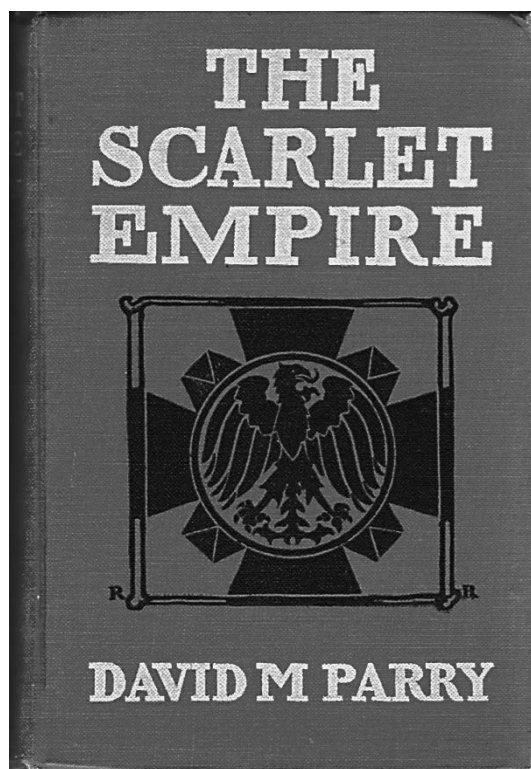
III. Otras utopías: libertarias, por sobrepoblación, anti-japonesas, precuelas especulativas por la imaginación de un futuro en el que la Alemania nazi y el Japón del holocausto asiático vencieron en la Segunda Guerra Mundial, etc.

A continuación, se presenta un breve análisis de algunas de las obras más representativas de la metamorfosis distópica durante el siglo XX hasta finales de los años 50 del pasado siglo. La gran mayoría de estas obras de ficción distópicas incluyen un gobierno totalitario. Partimos de una definición operativa de «totalitarismo» en tanto que «doctrina y regímenes políticos, desarrollados durante el siglo XX, en los que el Estado concentra todos los poderes en un partido único y controla coactivamente las relaciones sociales bajo una sola ideología oficial» (DRAE). Igualmente, concebimos la tiranía como el sistema político de aquel «que obtiene contra derecho el gobierno de un Estado, especialmente si lo rige sin justicia y a medida de su voluntad» (DRAE).

Efectivamente, el argumento central de la mayoría de las distopías de la primera mitad del siglo XX gira en torno al totalitarismo; concretamente 26 de 46 distopías canónicas de este periodo se clasifican bajo este subtipo.

The Scarlet Empire (1906)

Convencionalmente, se considera que *The Iron Heel* de Jack London (1908) es la primera gran distopía del siglo XX. Sin embargo, David M. Parry publicó *The Scarlet Empire* dos años antes. Empresario de éxito y presidente de grandes compañías como Parry Manufacturing Co., Parry Oil and Pipe Line Co., y de Parry Auto Co., su narrativa se inscribe en la larga lista de reacciones críticas contra los planteamientos utópicos de orientación socialista de Edward Bellamy en su *Looking Backward 2000-1887* (1888).



Tras un intento de suicidio, el protagonista de *The Scarlet Empire*, John Walker, acaba en la Atlántida, donde conoce de primera mano un país de gobierno socialista. La ironía del título radica en que todo es rojo en esta civilización sumergida, desde el vestido hasta los puros que fuman. La elección del topónimo conecta su obra con la distopía de Ignatius Donnelly *Atlantis: The Antediluvian World* (1882). La primera impresión del personaje viajero es muy positiva, al reparar en que sigue vivo tras su intento de suicidio y que ha despertado en una sociedad utópica aparentemente compatible con sus ideales fracasados en la sociedad de partida, pero que quizá puedan realizarse en la sociedad de llegada:

It was as though we had stepped into some vast cathedral... I looked down a vista of titanic columns, which rose to a dome of immeasurable height. About each pillar ran a line of light – a shining vine – winding upward until its brilliancy contracted to a thread and lost itself in the upper air. The dome was faintly disclosed by lights which shed their rays like distant stars... and in this half-light the columns shimmered like colored marble and were dimly mirrored in the smooth and glossy flooring of the mighty naves. At intervals, running transversely across the vista down which I looked, were channels from which shone forth floods of light, and these channels I came afterward to know to be the streets of Atlantis. (Parry, 27)¹⁴

¹⁴ La cita está tomada de la edición de 2001, con una nueva introducción de Jeromy M. Clubb y Howard W. Allen, publicada por Southern Illinois U.P.

Sin embargo, pronto repara en que, bajo la apariencia de un paraíso utópico socialista, la absurda irracionalidad de la sociedad de llegada oculta una verdadera distopía totalitaria: está prohibido hablar más de mil palabras al día. Los ciudadanos han sido desprovistos de toda individualidad, no tienen nombre, sino un mero dígito de control (él es 489 ADG); crueles prácticas eugenésicas clasifican a la población según un disparatado índice cefálico, negando, en el mismo acto de la división, la igualdad que predicán; fuerzan apareamientos de altos con bajos, poco agraciados y atractivos, jóvenes con viejos, inteligentes con idiotas... para conseguir supuestamente una raza homogénea; reparten la comida y el vestido en partes obsesivamente idénticas, pero no se les ocurre ampliar la producción, lo que ha terminado con una raza enclenque y desnutrida en la que el atlante medio no llega a los cincuenta kilos de peso. De la expectativa inicial de reconstruir su nueva vida en un paraíso «socialdemócrata» (nombre que Parry utilizaba para referirse críticamente al socialismo) percibe con espanto las contingencias de esa especie de dictadura del proletariado, con 21 tipos de inspectores, que gobierna la Atlántida. Un gobierno hermético, siempre vigilante, en la sombra, envía a la disidencia primero a un asilo (anticipación de lo que más tarde ocurriría en la Unión Soviética y precuela del Ministerio del Amor en 1984) y, si no se reforman y admiten de buen grado la tiranía, son ejecutados en una especie de ceremonia en la que son devorados, ritual que guarda cierta similitud con la ejecución de cristianos en el circo de Roma en el periodo que va de Nerón a Galerio.

Como resultado del enamoramiento del protagonista de una bella muchacha atlante, 7891 OCD, a la que llamó Astraea, en referencia a la hija de Zeus y Temis, diosa griega de la justicia y la inocencia, su relación los llevará a ambos al asilo y a la anticipación de una muerte que se les antoja tan violenta como segura, pero de la que, no obstante, conseguirán escapar para volver a Estados Unidos, junto con dos médicos atlantes que repudian igualmente la vida en aquella falsa utopía: «What kind of country was this that tried to crush out womanly sympathy, and looked on noble and generous deeds as unpardonable offenses? Was all this essential to social democracy?» (Parry, 39).

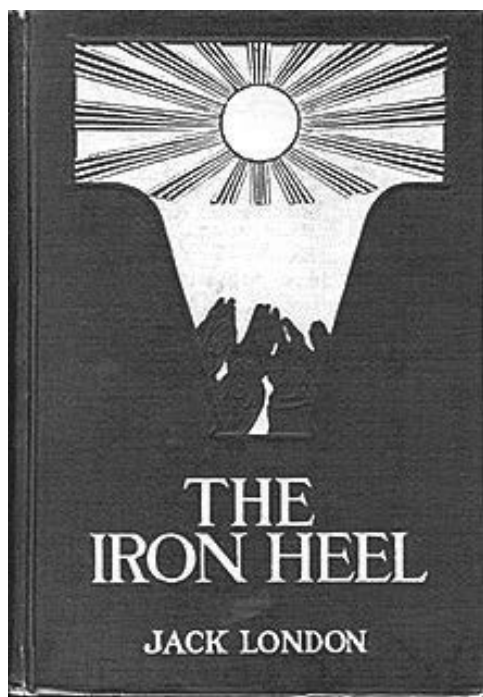
En su huida, en un submarino en el que han cargado un auténtico tesoro, eliminan gracias al azar (un misil a la deriva) al monstruo encargado de matarlos y destruyen la cúpula de Atlantis, consiguiendo volver a la superficie e iniciar una nueva vida como matrimonio feliz y adinerado en la sociedad capitalista norteamericana, que ya no repugna al protagonista, sino que, por el

contrario, abraza entusiasmado tras la experiencia vivida en el infierno distópico del Imperio Escarlata.

Autor de una sola obra literaria, Parry representaba la continuidad de la reacción contra el utopismo socialista, los sindicatos y la visión que lo colectivo debía primar sobre lo individual, incluso al precio de hacerlo desaparecer, que la democracia era un mero instrumento para establecer la dictadura del proletariado, que la igualdad era un valor y la diversidad el origen de la pobreza y la desigualdad. En una reseña publicada por La Bossiere en 1974, el autor plantea la ventaja objetiva de la distopía sobre la utopía en el contexto de la recepción de la obra:

[...] Astraea as his mate, a perfect wife, hostess, and mother; 713 as an «ultra individualist» and eminent doctor of medicine; and the other doctor as a brilliant researcher-entrepreneur dedicated to the progress of mankind. All enjoyed peace, happiness, wealth, and civil liberties in the land of capitalism and progress-a satisfying conclusion for a writer who had parlayed a small hardware business into a factory employing 2800 men in 1904, and who had been elected president of the National Association of Manufacturers in 1902. The greatest good for the greatest number may appear a reasonable and attractive doctrine, but, one suspects, only to those who belong to the greatest number. Meritorious writers and their creations have always been unfortunately few. Parry, insofar as he is a utopian, would have us believe he is of the majority; he and critics who would have worthwhile books of the literary imagination and utopia prove less consistent philosophers and less perceptive critics than the Grand Inquisitor and Mustapha Mond. (La Bossiere, 291)

La recepción de su obra fue variada, siendo esta fundamentalmente dependiente de la posición ideológica de los diferentes críticos, pero una especial calidad narrativa, así como un brillante uso de la sátira en la construcción de su distopía, han hecho que la fortuna literaria sonría a este texto más que a la mayoría de sus contemporáneos de este subgénero, considerándose una ficción popular hasta mediados de siglo y siendo re-editado en 2001, con abundante aparato introductorio por dos reputados académicos: Jeromy M. Clubb, de la University of Chicago y Howard W. Allen, de la Southern Illinois University.

The Iron Heel (1907©)

Cronológicamente, la siguiente distopía totalitaria en la literatura norteamericana, en la cual resulta obligado detenernos, es *The Iron Heel* de Jack London (cuya publicación data de 1908, pero escrita y registrada con copyright en 1907). Esta novela presenta una sociedad férreamente estratificada, con una reducida clase dirigente y un proletariado tan mayoritario como oprimido. Al igual que sucede en la mayoría de las distopías, el estado totalitario echa mano de toda suerte de estrategias violentas y perversas para detectar y mantener a raya cualquier oposición bajo el principio de que la conservación del poder como fin último justifica cualquier medio que se antoje necesario. A la reflexión sociopolítica

imprescindible en el género, tanto mediante la crítica de la sociedad de partida (Estados Unidos bajo el yugo de Iron Heel) como en la reflexión sobre posibles alternativas, se añade una historia de amor entre la narradora, Avis Everhard y su marido Ernest, ambos activistas contra el *statu quo*.

A menudo la crítica se ha referido a esta obra como la distopía más temprana del siglo XX. Se trata de un texto de literatura política anticapitalista y de un ejemplo paradigmático de «utopía crítica», que abandona los planteamientos *soft* de Edward Bellamy, en *Looking Backward*, y se adentra en la exploración de la necesidad de una revolución (la blochevique se había producido dos años antes) para forzar un cambio social de corte revolucionario. Así las cosas, no resulta extraño que su recepción fuese entusiasta en la Unión Soviética y más bien discreta en Estados Unidos:

London was the most popular American author in the early years of the Soviet Union, and would continue to be so in many of the later socialist states (and elsewhere). Whereas there has never yet [1963]

been an English-language edition of London's collected work, there were six such editions already published in the Soviet Union between the years 1918 and 1929; and by 1943, there were 567 different editions of his various works, with more than ten million copies sold. (Cowley 1385-1386)

Las obras cumbre de Jack London son, sin duda, *The Call of the Wild* (1903) y *White Fang* (1906), ambas dedicadas a la exploración de cómo la naturaleza humana y animal interaccionan con una naturaleza habitualmente hostil (el Yukon, donde empezó a escribir nuestro autor). El papel de la violencia en la realidad contrastiva de la naturaleza salvaje y la civilización se traslada a la novela realista y a la crítica social que plantea este autor en *The Iron Heel*. Es un ejemplo de cómo la literatura puede transformar la vida de un escritor desde la más absoluta pobreza hasta ser el autor mejor pagado (también uno de los más populares y controvertidos) de su época.

En la ficción de Jack London, *The Iron Heel* es el Manuscrito escrito por Avis Everhard. Una característica del subgénero utópico es la búsqueda de la verosimilitud. El manuscrito Everhard se plantea al lector como la fuente que narra la situación política de Estados Unidos desde 1912 hasta 1932, cuando el denominado «Talón de Hierro», título que representa lo que el autor percibe como dureza de corazón de la clase dominante, accede al poder. También el tiempo de la novela es típicamente retrospectivo: la narración, mayoritariamente en primera persona, corre a cargo de diferentes personajes: el historiador Anthony Meredith, Avis y su marido Everhard, proliferación de voces que intenta aumentar la verosimilitud del relato. La fecha de composición de este es el año 412 B.O.M. (el nacimiento de Cristo es sustituido por el de la *Brotherhood of Mankind*, hermandad del hombre).

Los temas de la novela giran en torno a los postulados ideológico-políticos del autor: la maldad del capitalismo, la bondad del socialismo y la necesidad de la lucha, incluida la lucha violenta (a la que se había sentido obligado toda su vida), para frenar el poder de la oligarquía. Ya en *The People of the Abyss* (1903) Jack London había anticipado su repulsión por lo que consideraba el precedente necesario del capitalismo del siglo XX: la Revolución Industrial, especialmente su desarrollo en Inglaterra en la era victoriana. Una estancia entre la masa de desempleados y sin techo del East End de Londres durante las ceremonias de coronación de Eduardo VII lo confirmó en sus convicciones anticapitalistas. De

vuelta en Estados Unidos, su referencia a los bolcheviques rusos que asesinaron al zar y su familia en 1905 como «sus hermanos» en una conferencia en Stockton, California, en el marco de un «tour de conferencias socialistas» le granjeó la hostilidad de la prensa y una buena parte del público; aún empeoraría la situación con su frase «al diablo la Constitución» («To Hell with the Constitution»), pronunciada en un mitin del partido socialista en Oakland, California, que, si bien acabó con la prohibición de sus libros en algunos lugares, le facilitó el acceso a otros y una propaganda gratuita que hizo que sus ventas se dispararan.¹⁵ Sin embargo, allende excesos verbales más propios de la política que de la intelectualidad, los hechos que denunciaba en los mítines eran, en algunos casos, incontestables: había por aquel entonces más de diez millones de norteamericanos desnutridos y sin techo, más de un millón de menores trabajando y más de la mitad de las familias norteamericanas estaban en una situación económica que, para nuestros estándares actuales, se definirían como de pobreza o en el umbral de la pobreza. Esto lo percibía London como un fracaso del capitalismo. Entonces, como ahora, no era fácil encontrar una alternativa racional que funcionase mejor y contase con una mayoría social a su favor. Su temprana muerte, acelerada por el alcoholismo, en 1916, a los 40 años, le libró de la amarga verificación de que la potencial alternativa que barruntaba no resolvió, sino que agravó, estos problemas de pobreza, al tiempo que atacaba al individuo y aniquilaba cualquier disidencia desde el poder omnímodo del Estado. Acertó en el pronóstico, pero erró en su localización geográfica: las dictaduras comunistas que surgieron de la revolución bolchevique generaron élites de oligarcas y los pueblos sometidos que Jack London había anticipado en *The Iron Heel*. La literatura, especialmente la ficción, más aún el subgénero utópico, permitían soñar con alternativas y anticipar universos de pesadilla, con la esperanza de que pudiera evitarse su existencia futura.

El Manuscrito Everhard es, en 1908, una anticipación de la revolución de la clase obrera contra la oligarquía, un conjunto de capitalistas extraordinariamente ricos y políticamente poderosos que buscaban sin pausa la defenestración de los obreros y de los socialistas, comunistas y anarquistas. Nuestro autor, tras pasar un

¹⁵ «“To Hell with the constitution”, and the crowd yelled itself hoarse in applause. The words were uttered by Jack London. It was the last meeting of the Socialist party in Oakland. [...] He is preaching the doctrine of murder and anarchy, and he has come out into the open under the blood-red banner. [...] London is no Socialist. He is a firebrand and red-flag anarchist, by his own confession, made in Oakland and in Stockton, and he should be arrested and prosecuted for treason. No punishment is too severe to mete out to an intelligent man who prostitutes that intelligence to making others as criminal as himself». *Oakland Herald*. Evening. Saturday, March 25, 1905.

mes en prisión en Niagara Falls a los 19 años, detenido sin juicio en aplicación de la Ley de Vagos y Maleantes, había resuelto combatir esa sociedad a través del partido socialista. Como en el marxismo clásico, la Oligarquía, según London, defiende la propiedad privada, también la de los medios de producción, mientras que los socialistas postulan la propiedad pública de los medios de producción, de los bienes y de los servicios.

El clímax de la novela ocurre en el capítulo 9, titulado «Las matemáticas de un sueño» en donde utiliza las matemáticas para probar que el capitalismo supuestamente incluye una bomba de tiempo que lo haría morir, ya que los Estados Unidos producían en aquel tiempo el doble de lo que la ciudadanía se podía permitir adquirir con los bajos salarios que tenían la mayor parte de ellos. No veía en la exportación una vía racional de uso de los superávits, por saturación de la demanda también en los mercados extranjeros, lo que produciría, a su entender, un derrumbe de la totalidad de la estructura económica capitalista. *Sensu contrario*, su visión del socialismo, como una doctrina económica menos proclive a producir más de lo que se precisa, le llevaría a pronosticar su éxito futuro.

La descripción de la sociedad distópica de *Iron Heel* anticipa cuarenta años, tanto en el contenido como en el estilo de la descripción, los discursos de O'Brian en 1984 de Orwell. Además, en el capítulo V («The Philomaths») se anticipan, en su esencia, los términos del inevitable drama que, según London, acechaba en el futuro a Estados Unidos. Mr. Wickson dice a Ernest —nótese la diferencia de tratamiento a los representantes del capital y del trabajo en este dialogo— lo siguiente, al tiempo que explica el sentido último del título de la novela:

Their faces were set hard. They were fighters, that was certain.

«But not by buzzing will we crush the bear», Mr. Wickson went on coldly and dispassionately. «We will hunt the bear. We will not reply to the bear in words. Our reply shall be couched in terms of lead. We are in power. Nobody will deny it. By virtue of that power we shall remain in power».

He turned suddenly upon Ernest. The moment was dramatic. This, then, is our answer. We have no words to waste on you. When you reach out your vaunted strong hands for our palaces and purpled ease, we will show you what strength is. In roar of shell and shrapnel and in whine of machine-guns will our answer be couched. We will grind you revolutionists down under our heel, and we shall walk upon your faces.

The world is ours, we are its lords, and ours it shall remain. As for the host of labor, it has been in the dirt since history began, and I read history aright. And in the dirt it shall remain so long as I and mine and those that come after us have the power. There is the word. It is the king of words—Power. Not God, not Mammon, but Power. Pour it over your tongue till it tingles with it. Power.

«I am answered», Ernest said quietly. «It is the only answer that could be given. Power. It is what we of the working class preach. We know, and well we know by bitter experience, that no appeal for the right, for justice, for humanity, can ever touch you. Your hearts are hard as your heels with which you tread upon the faces of the poor. So we have preached power. By the power of our ballots on election day will we take your government away from you—»

«What if you do get a majority, a sweeping majority, on election day?» Mr. Wickson broke in to demand. «Suppose we refuse to turn the government over to you after you have captured it at the ballot-box?»

«That, also, have we considered», Ernest replied. «And we shall give you an answer in terms of lead. Power you have proclaimed the king of words. Very good. Power it shall be. And in the day that we sweep to victory at the ballot-box, and you refuse to turn over to us the government we have constitutionally and peacefully captured, and you demand what we are going to do about it—in that day, I say, we shall answer you; and in roar of shell and shrapnel and in whine of machine-guns shall our answer be couched». (London 1908: 96-98)

Ante la amenaza de la oligarquía de no respetar los resultados electorales si perdiera las elecciones, la respuesta de los trabajadores es tan firme como poética: «con estruendo de obuses y metralla y con el gemido de ametralladoras se expresará nuestra respuesta». Desde el presente distópico, el socialista Ernest Everhard plantea a uno de los líderes de Iron Heel, Mr. Wickson, que el pueblo no dudará en tomar las armas si consiguen la victoria en las urnas. Este planteamiento, de hace más de un siglo, resuena con especial intensidad en el lector contemporáneo, que a menudo observa atónito la progresiva crisis de los sistemas democráticos más sólidos, víctimas de manipulaciones y compra de votos, desinformación, intentos de algunos países para influir en los resultados de las elecciones de otros, fraudes en el recuento, negativas a aceptar los resultados

electorales, nuevos y perversos usos de la IA para alterar la voluntad individual o colectiva de los electores, etc.

La justificación del uso de la violencia parte del desprecio al Derecho, que el autor considera controlado por el poder, otro argumento contemporáneo al que, por desgracia, asistimos con no poca frecuencia y en función del cual vemos cómo, paso a paso, se van minando los pilares del estado de derecho en los estados democráticos: «All my reading and studying of them has taught me that law is one thing and right is another thing. Ask any lawyer. You go to Sunday-school to learn what is right. But you go to those books to learn . . . law». (London 47). Esta brecha entre lo correcto –la justicia del Derecho y lo moralmente correcto o justo– también forma parte hoy del debate sociopolítico en las democracias. Igualmente presente está la preocupación por el permanente ataque a la división de poderes que resulta del control político de los máximos Órganos jurisdiccionales, so pretexto que estos han de reflejar la composición del Congreso. Así se nombra a los jueces del Tribunal Supremo de Estados Unidos, igual que se nombra a los jueces de nuestro CGPJ y del TC en España, alternándose las comúnmente llamadas mayorías demócratas/progresistas o republicanas/conservadoras. Igualmente, no es difícil identificar algunas cuestiones en las que la visión de lo justo de cualquier escuela dominical, con independencia de su denominación, difiere radicalmente de la legislación de la mayoría de las democracias modernas.

Ayn Rand: *Anthem* (1938) y *Atlas Shrugged* (1957)

Si *The Iron Heel* es un prototipo de distopía anticapitalista, *Anthem*, de la filósofa y novelista Alisa Zinovyevna Rosenbaum (1905-1982), nacida en San Petesburgo y huida a Estados Unidos a los 21 años de edad tras sufrir su familia la revolución rusa y el comunismo que la sucedió es la máxima representante de la distopía anti-socialista, que advierte contra un futuro en el que la colectivización de todo lo humano puede llevar al ocaso del individuo, de la libertad y del auténtico progreso. Adoptó, con la nueva nacionalidad, el pseudónimo Ayn Rand bajo el que publicó toda su obra, literaria y filosófica. Probablemente, su cambio de nombre suponía una afirmación de su rechazo a la situación de su país natal, una estrategia literaria y de privacidad, así como la conversión de su apellido natalicio, Rosenbaum, en Rand. En Estados Unidos encontró la libertad que ansiaba para expresar sus ideas y escribir sin miedo a la censura. Su éxito a corto plazo vino de la mano de la novela, pero tras culminar su carrera literaria decidió explicar, en

clave filosófica, los principios que habían guiado su construcción de personajes y sus avisos ante la posibilidad de un futuro distópico para la humanidad de la mano del socialismo y el comunismo. Su contribución como filósofa —que sigue teniendo, como durante su vida, tantos impulsores como detractores— puso patas arriba el pensamiento norteamericano de su tiempo, siendo probablemente la iniciadora del único movimiento filosófico realmente original surgido en Estados Unidos en el siglo XX. Su contribución principal a la filosofía es el denominado objetivismo, que afirma las bondades del individualismo, la razón y el capitalismo *laissez-faire*, como único sistema que permite a los ciudadanos, como seres iguales e independientes, decidir sobre sus intercambios de manera voluntaria (libertad económica), sin la opresión permanente del Estado, que tiende al totalitarismo. Allan Greenspan, Gobernador de la Reserva Federal durante 18 años (1987-2006), tenía sus libros como obras de cabecera, la invitó a su toma de posesión y sus intentos desregulatorios se han considerado inspirados en el constructivismo de Ayn Rand. Cuando la crisis de 2008 hubo de ser gestionada por su sucesor Bern Bernanke, algunos pusieron en cuestión su política de dinero fácil y límites a la intervención del gobierno, aunque la verdad es que el mismo Greenspan había venido anunciando el inminente colapso desde finales de 2006.

Su obra filosófica a la vez que literaria más influyente es *Atlas Shrugged* (*La rebelión de Atlas*, 1957) pero Ayn Rand publicó casi dos décadas antes *Anthem* (1938). Se trata de un ejemplo de narrativa breve, cuyo setting es un futuro distópico en el que se ha abolido, junto a la propiedad privada, toda posibilidad de construcción de una identidad individual. El título, *Anthem* (*Himno*), de Ayn Rand refleja bien, por una parte, la prosa poética en que está escrito y, por otra, sugiere que es un canto a un modelo distinto de nación, una que respete la libertad individual. El primer título que concibió para su obra, *Ego*, era demasiado obvio y, como en toda obra de ficción, quería dejar que el lector fuera descubriendo la crisis del yo en la distopía totalitaria descrita en su obra.

Bajo la excusa de liquidar el individualismo, el gobierno totalitario de *Anthem* llega al extremo de considerar el uso del pronombre de primera persona un crimen. Cada ciudadano tiene asignado un código alfanumérico para su identificación. Las primeras líneas de *Anthem* revelan la insatisfacción del joven protagonista, Equality 7-2521, y conectan, diez años antes, con la íntima rebelión de Winston Smith (el protagonista de *1984* de George Orwell) al escribir su diario, acto prohibido en Oceanía:

IT IS A SIN TO WRITE THIS. It is a sin to think words no others think and to put them down upon a paper no others are to see. It is base and evil. It is as if we were speaking alone to no ears but our own. And we know well that there is no transgression blacker than to do or think alone. We have broken the laws. [...] The laws say that none among men may be alone, ever and at any time, for this is the great transgression and the root of all evil. (Rand 1)

Una década antes de la composición de la gran distopía de Orwell, el lema del Estado de *Anthem* resuena con los mismos tonos de afirmación del anónimo colectivo, el partido, frente a la individualidad del ciudadano que intuye la esencial inevitabilidad de la diferencia: «*We are one in all and all in one. There are no men but only the great WE, one, indivisible and forever. We repeat this to ourselves, but it helps us not. [...] We are nothing. Mankind is all. By the grace of our brothers are we allowed our lives. We exist through, by and for our brothers who are the State. Amen*» (Rand 3; 5). El protagonista, conforme avanza la historia, descubre una singular imposibilidad de evitar el pensamiento propio, el reconocimiento de la propia individualidad; su mera altura física, algo superior a la media, es vista por el estado totalitario como una amenaza, como una maldición: «hay maldad en tus huesos, Equality 7-2521, porque tu cuerpo ha crecido más que el de tus hermanos» (Rand 2), pero no hay lógica en la pretensión de una genética idéntica o de un castigo individual por los rasgos físicos. Los castigos que el estado totalitario reserva para quienes no se conforman al pensamiento oficial se antojan absurdamente severos: hablar de los tiempos de antes del «Gran Renacimiento» que liquidó todo nombre propio supone tres años de cárcel. El estado elige la vocación laboral de cada ciudadano y el protagonista-narrador también siente la culpa de haber cometido la «transgresión de preferir».

El descubrimiento casual de un sótano con una biblioteca llena de textos y artefactos tecnológicos de antes de la revolución colectivista, al igual que el amor del protagonista hacia una mujer, Liberty 5-3000, que siente, como él, un deseo irreprimible de búsqueda de libertad, los llevan a huir hacia un lugar lejano donde intentan construir una vida mejor, lejos del totalitarismo de la sociedad de partida.

En el prólogo de la autora a la edición de Dover de 1946, Ayn Rand refiere como algunos de los que leyeron *Anthem* en el año de su composición (1937) le dijeron que era injusta respecto a los ideales del colectivismo: «this was not, they said, what collectivism preaches or intends; collectivists do not mean or

advocate such things» (Rand 1). A todos estos críticos, la autora respondió en los siguientes términos:

The greatest guilt today is that of people who accept collectivism by moral default; the people who seek protection from the necessity of taking a stand, by refusing to admit to themselves the nature of that they are accepting; the people who support plans specifically designed to achieve serfdom, but hide behind the empty assertion that they are lovers of freedom, with no concrete meaning attached to the word; the people who believe that the content of ideas need not be examined, that principles need not be defined, and that facts can be eliminated by keeping one's eyes shut. They expect, when they find themselves in a world of bloody ruins and concentration camps, to escape moral responsibility by wailing: «But I didn't mean this!». (Rand iv-v)

El protagonista de esta historia quería ser científico, pero el estado totalitario decidió que debía ser barrendero. Se rebeló contra su destino y contra la potestad del estado de decidir que no debía pensar por sí mismo, ni saber, ni buscar su propia felicidad, y que debía obediencia ciega al grupo. Su negativa a asumir que cualquier acción individual o diferente a la establecida por el estado totalitario no debía realizarse, ni siquiera ser concebida, desafiaba la absurda racionalidad que estaba prohibida, incluso que era literalmente impensable (una anticipación más del «crimental» que pretendía desterrar el Gran Hermano, en 1984, a través de la ingeniería lingüística). Su exaltación del ego no suponía un canto al egoísmo, sino una afirmación de la libertad, como planteaba en las últimas líneas de la novela:

For the coming of that day shall I fight [...] for the freedom of Man. For his rights. For his life. For his honor. And here, over the portals of my fort, I shall cut in the Stone the Word which is to be my beacon and my banner. The word which will not die, should we all perish in battle. The Word which can never die on this earth, for it is the heart of it and the meaning, and the glory. The sacred Word: EGO. (Rand 88-89)

Casi dos décadas después del *Anthem*, Ayn Rand publica *Atlas Shrugged* (1957), sin duda su obra cumbre, tanto desde la perspectiva de la madurez de su filosofía objetivista, como desde el prisma de su capacidad literaria para imaginar

universos distópicos y vincularlos a su propia crítica de las interferencias del gobierno en la libertad individual y su compulsiva tendencia a normar sin límites sobre ciudadanos y empresas hasta asfixiar su creatividad, confiscar sus bienes y amenazar su propia existencia. Esta novela describe a Estados Unidos en un futuro distópico, en el que la empresa privada sufre un verdadero paroxismo regulatorio hasta la aniquilación de la mente del individuo, que Rand considera la verdadera fuente de conocimiento y valores. Oprimidos por una fiscalidad confiscatoria, *Atlas Shrugged* plantea la defensa del «egoísmo racional» frente al colectivismo que conduce inexorablemente al estado totalitario. También se rebela contra el sacrificio de los derechos individuales en aras de un supuesto bienestar común, lo cual lleva a la autora a reivindicar el libre mercado y el capitalismo como instrumentos eficaces de generación de prosperidad, en un desafío constante a la pretensión del gobierno de manipular, someter y ordenar la vida de los ciudadanos. La alianza del gobierno con un grupo de capitalistas que abominan de la libre competencia es criticada por Ayn Rand en su presentación de un empresariado creativo opuesto al gobierno norteamericano, que avanza con el símbolo del dólar como bandera, contra el *establishment* de su tiempo, en una insólita rebelión de empresarios contra el gobierno.

La pregunta inicial de la novela —«¿Quién es John Galt?»— (Rand 3) abre el primer capítulo («El tema») de la primera parte (titulada «No contradicción»); no obstante, será menester leer 517 de las 1168 páginas de la novela, para empezar a entender quién es realmente el protagonista. En palabras de Francisco (uno de los mejores amigos y socio de John Galt en la revolución contra el gobierno) a Dagny Taggart, inteligente directiva de ferrocarriles que intenta mantener las líneas operativas a pesar de las crecientes dificultades que impone el gobierno:

John Galt is Prometheus who changed his mind. After centuries of being torn by vultures in payment for having brought to men the fire of the gods, he broke his chains and he withdrew his fire— until the day when men withdraw their vultures. (Rand 517)

El Prometeo de la mitología fue un titán que robó el fuego a los dioses para darlo a los hombres de forma que sus vidas fueran mejores. Sin embargo, por haber engañado a Zeus, este le condenó a que todos los días un águila se comiera su hígado, mientras estaba atado a una roca en el Cáucaso, víscera que, al ser Prometeo inmortal, volvía a crecer de noche, para que el ave pudiera repetir su

festín cada día. En la respuesta de Francisco a Dagny, Galt es Prometeo porque representa a los grandes industriales que han mejorado las vidas de los hombres con los productos fabricados en sus empresas y que, en agradecimiento, solo han recibido condenas por su riqueza, envidias por su éxito e intervenciones gubernamentales que supuestamente pretenden corregir las injusticias que el gobierno decide son resultado del libre mercado y no precisamente de la falta de libertad económica que el propio gobierno impone a la actividad empresarial. En el mito griego, al menos en una de las versiones, Prometeo es liberado por Heracles, y en la novela de Rand, los saqueadores y su fuerza bruta colapsan mientras Galt promete que los empresarios exiliados, los que se habían llevado consigo sus mentes originales capaces de generar prosperidad, volverán y reconstruirán el mundo, cuando ya hayan dejado de recibir injurias y agresiones a cambio de sus talentos. Galt, el Prometeo que cambió de opinión, representa bien el pensamiento de Rand, que se niega a aceptar la creciente inclinación socialista de la sociedad norteamericana y la estigmatización del éxito y la originalidad de pensamiento, sustituidos por el conformismo a una escala de valores colectivos supuestamente compartidos, cuya adhesión es requisito para la supervivencia civil.

En este contexto, el mensaje se refiere a una América distópica en la que el control gubernamental y su voracidad recaudatoria, que reparte a su antojo entre sus votantes para perpetuarse en el poder, pueden producir una mezcla entre admiración y simpatía hacia los verdaderos empresarios; esto son los productores de riqueza que se declaran en huelga y abandonan el mundo de mediocridad y parasitismo que ahoga su creatividad y amenaza la individualidad en nombre de la masa. El carismático inventor John Galt, personaje principal de *Atlas Shrugged*, les invita a que abandonen ese mundo de mediocridad al servicio del gobierno y se retiren a una montaña, protegida por un holograma, donde puedan construir una economía libre, sin la hiper-regulación del gobierno. La huelga tiene un éxito difícil de imaginar; han conseguido detener el motor productivo del país: las fábricas cierran, los rascacielos caen, las calles se llenan de basura y se convierten en ciudades sin ley, donde campan a sus anchas mendigos y delincuentes. Finalmente, los socialistas responsables de esta catástrofe suplican a John Galt que vuelva y se haga cargo de la economía.

No es extraño que, en nuestro siglo, especialmente al final de la primera década, este mensaje libertario de *Atlas Shrugged* haya despertado un notable interés en parte del público y de la crítica. Por ejemplo, la conexión entre la crisis de 2008 y

el carácter anticipador de esta novela ha dado lugar a ríos de tinta y a un renovado interés en la autora y su obra: según *Amazon Titles*, que analiza las ventas de los distintos textos a través de sus plataformas, *Atlas Shrugged*, una novela de 1957 de más de mil páginas, pasó en el ranking del puesto 542 en 2007 al puesto 110 en 2009, en algún momento incluso por delante del best-seller *The Audacity of Hope: Thoughts on Reclaiming the American Dream*, de Barack Obama (2006), llegando a situarse en el número 20 de los más vendidos en enero de 2009. La crisis financiera de 2008, que desató la peor recesión económica mundial desde el crack de 1929, tuvo numerosas y complejas causas, pero entre ellas es bien conocida la proliferación de desarrollos normativos que permitieron a los bancos comercializar hipotecas basura» (*subprime*) a compradores de bajo nivel adquisitivo y también mezclar activos de riesgo con activos de aversión al riesgo en un mismo producto financiero, productos derivados complejos que suelen apuntarse como los elementos centrales de la causalidad del fenómeno que desencadenó la llamada Gran Recesión. Para intentar limitar el impacto de la misma, los gobiernos desplegaron rescates masivos de instituciones financieras, junto a políticas fiscales y monetarias excepcionales, que condujeron a una crisis de deuda y, tras la pandemia de 2020-2022, a una crisis inflacionaria que intenta despertar del coma a los que vivieron un espejismo de felicidad en la «barra libre» de dinero fiduciario demasiado tiempo; luego en una especie de sedación profunda en la fiesta de la liquidez con intereses a tipo cero, cuando no negativos, y, finalmente, despiertos para contemplar la crisis de inflación (el llamado «impuesto de los pobres») que convierte a muchos ciudadanos en esclavos del Estado y sus ayudas. Este estado de cosas enfurecería a Ayn Rand: la intervención, a menudo concertada, de los gobiernos en la economía a través de los bancos centrales, creados para luchar contra la inflación y que se convirtieron en impresores compulsivos de moneda (*quantitative easing*, QE, en su denominación eufemística, impulsores de inflación) sin respaldo en la riqueza real, con el principal, si no único, objetivo de financiar déficits resultado de políticas públicas irresponsables le resultaría a nuestra autora un despropósito del todo insoportable.

Así las cosas, no resulta extraño que en 2009 el ciudadano norteamericano prestase especial atención al interesante aluvión de autores que, en medios de comunicación *mainstream* y de distinta ideología, como WSJ, CNN o Fox, presentaban la novela de Ayn Rand como una profecía y un instrumento de análisis de su realidad contemporánea particularmente útil:

The current economic strategy is right out of *Atlas Shrugged*: The more incompetent you are in business, the more handouts the politicians will bestow on you. That's the justification for the \$2 trillion of subsidies doled out already to keep afloat distressed insurance companies, banks, Wall Street investment houses, and auto companies – while standing next in line for their share of the booty are real-estate developers, the steel industry, chemical companies, airlines, ethanol producers, construction firms and even catfish farmers. With each successive bailout to «calm the markets», another trillion of national wealth is subsequently lost. Yet, as «Atlas» grimly foretold, we now treat the incompetent who wreck their companies as victims, while those resourceful business owners who manage to make a profit are portrayed as recipients of illegitimate «windfalls». (Moore 2009)

No cabe duda de que el debate planteado por el redescubrimiento de la conexión entre el aviso contra los males que se derivan de un gobierno todopoderoso contenido en la distopía de Ayn Rand y la realidad de las crisis económicas de este primer cuarto de siglo aún resuenan con fuerza en la actualidad. La discusión sobre los límites razonables de los poderes del Estado sobre la sociedad y sus ciudadanos, la percepción de ausencia de división de poderes, las normas que prohíben o dificultan el despido, la congelación de salarios, precios y dividendos, la hiperinflación regulatoria –c. 100.000 leyes hay vigentes hoy en España– el gasto por encima del ingreso con la explosión de la deuda pública, son cuestiones expresamente anticipadas en *Atlas Shrugged*, con un carácter visionario que atrapa a muchos lectores también en nuestros días y que han catapultado las ventas acumuladas de esta novela a más de diez millones de ejemplares, con cifras crecientes de medio millón al año en los últimos tiempos.

Los personajes de la novela, según algunos críticos, no están sólidamente contruidos, la extensión es probablemente excesiva (con repeticiones innecesarias, un argumento sinuoso por la procrastinación de la acción y un alegato de más de 50 páginas con una versión adaptada del objetivismo de la autora) y el final, para otros, no es del todo convincente: el gobierno totalitario estadounidense atrapa y tortura a John Galt con descargas eléctricas para que dirija una suerte de restauración del capitalismo, pero dicho gobierno termina cayendo y John Galt es libre para iniciar una refundación

de Estados Unidos desde sus propios postulados, o sea desde el objetivismo de la autora. La huelga patronal ha terminado siendo un éxito.

El problema de muchas de estas críticas, ciertamente poco halagadoras, probablemente se deriva de la negativa a asumir que *Atlas Shrugged* es, *prima facie* y antes que nada, una ficción distópica, no un tratado sobre el pensamiento político de la autora; es una novela distópica y requiere, como cualquier otra ficción especulativa, una fase de suspensión del descreimiento (la ya citada *suspension of disbelief* que proponían los románticos ingleses); lo cual no quiere decir que su mensaje de aviso ante posibles futuros de pesadilla no pueda, y deba, ser abordado desde la lógica y el pensamiento crítico. Por otra parte, tiende a obviarse el contexto en que nace la obra: a finales de los años 50 se había establecido en Estados Unidos, con adhesión bipartisana de demócratas y republicanos, el concepto del *welfare state*, el estado del bienestar o «papá-estado», del que se esperaba –y hasta se exigía– que resolviera todos los problemas de los ciudadanos, garantizando su felicidad, para lo que los estados requieren todo el poder, en la fórmula clásica del pensamiento utópico desde sus orígenes hasta las metamorfosis distópicas contemporáneas: [+perfecto = -libre].

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* (1950-1953)

La novela más famosa de Raymond Douglas Bradbury también nos transporta a un futuro distópico (c. siglo XXIV) en el que un gobierno totalitario en Estados Unidos persigue la tenencia y lectura de libros. La paradoja esencial del texto gira en torno a la biografía de su personaje protagonista, Guy Montag, bombero, cuyo trabajo consiste en provocar incendios para quemar los libros en lugar de apagarlos y a su evolución desde el más íntimo y orgulloso disfrute de su profesión, en las primeras líneas de la novela:

It was a pleasure to burn.

It was a special pleasure to see things eaten, to see things blackened and changed. With the brass nozzle in his fists, with this great python spitting its venomous kerosene upon the world, the blood pounded in his head, and his hands were the hands of some amazing conductor playing all the symphonies of blazing and burning to bring down the tatters and charcoal ruins of history. With his symbolic helmet numbered 451 on his stolid head, and his eyes all orange flame with the thought of what came next, he flicked the igniter and the

house jumped up in a gorging fire that burned the evening sky red and yellow and black. He strode in a swarm of fireflies. He wanted above all, like the old joke, to shove a marshmallow on a stick in the furnace, while the flapping pigeon-winged books died on the porch and lawn of the house. While the books went up in sparkling whirls and blew away on a wind turned dark with burning.

Montag grinned the fierce grin of all men singed and driven back by flame.

He knew that when he returned to the firehouse, he might wink at himself, a minstrel man, burnt-corked, in the mirror. Later, going to sleep, he would feel the fiery smile still gripped by his face muscles, in the dark. It never went away, that smile, it never ever went away, as long as he remembered. (Bradbury 15)

La reflexión sobre la sorprendente capacidad del ser humano para crear y destruir (y disfrutar haciéndolo) nos lleva a recorrer los territorios de la memoria y ponderar que este singular placer de quemar, libros y hasta seres humanos, desgraciadamente nos viene acompañando desde el inicio de la historia. La crítica, considerando la fecha de composición y publicación de *Fahrenheit 451*, suele contextualizar el símbolo central de esta novela —el libro en llamas, a la temperatura a la que arde el papel— en la pública quema en Alemania, por parte de la Unión Estudiantil Nacionalsocialista, en contra de los escritores judíos, y cualesquiera otros cuyas obras se considerasen de espíritu anti-alemán, durante los meses de mayo y junio de 1933; en este contexto histórico convencional se incluye también la quema masiva de libros ordenada por Stalin, en la Unión Soviética, entre 1946 que accede a la presidencia del consejo de ministros hasta su muerte, precisamente en 1953, año de la publicación de *Fahrenheit 451*. Sin embargo, la historia de la quema de libros dista mucho de ser una cuestión moderna o de estar vinculada a los totalitarismos del siglo XX, ya que se remonta a los albores de la historia. Probablemente, la noticia más antigua de la quema de un libro ordenada por parte de una autoridad política, con fines de manipulación o censura, se remonta a c. 600 a.C., cuando el rey Joacim, hijo de Josías, ordenó la quema de un pergamino en el que el profeta Jeremías anunciaba que el rey de Babilonia destruiría la tierra de Judá. No solo ordenó Joacim a los altos funcionarios de su gobierno la quema pública del rollo, sino que dispuso también la captura de Baruc, el escribiente, y la del propio profeta Jeremías. Resulta reconfortante recordar que

no consiguió ninguna de ambas capturas y que la quema del texto tampoco impidió que se cumpliera la profecía: el Imperio Babilónico, bajo Nabucodonosor II, invadió Jerusalén durante el verano del año 586 o 587 a.C. *Sensu stricto*, tras la invención de la imprenta y la impresión de libros propiamente dichos, no tardaría en iniciarse la costumbre de su quema pública: la Reforma protestante encontró en la imprenta un vehículo idóneo para su expansión europea, lo que trajo consigo quemas públicas de libros inconvenientes para sus respectivos credos, tanto en los países que abrazaron la Reforma como en aquellos que se mantuvieron fieles a Roma (Cressy 362). Saltando adelante en el tiempo, paradójicamente, Mao Tse-tung, bibliotecario, dueño de una exitosa librería y de una editorial, terminaría diseñando el Gran Salto Adelante (1958-1961) que daría lugar a la peor hambruna de la que se tiene noticia en China (hambruna que produjo entre 20 y 55 millones de muertos); también daría lugar a la Revolución Cultural (1966-1976) responsable de otros 30 millones de fallecidos; quemaron millones de volúmenes y bibliotecas enteras. Con frecuencia siguen publicándose noticias e imágenes de funcionarios de bibliotecas que queman en la puerta de las mismas aquellos libros que se consideran perjudiciales para los intereses del país, para la cultura china o para los valores socialistas.

No obstante, R. Bradbury tuvo la certera convicción de que este fenómeno no habría de restringirse a los totalitarismos, a las tiranías y dictaduras de cualquier signo, lo que resultaba, hasta cierto punto, tristemente esperable en tales regímenes, sino que afectaría también, en alguna medida, a las democracias de su época y a las del futuro previsible. Ya en los años veinte, el *U.S. Postal Service* había resuelto quemar cuantas copias del *Ulysses* de James Joyce llegaban a Estados Unidos. Solo tres años después de la publicación de *Fahrenheit 451*, el caso del psicoanalista Wilhelm Reich, discípulo de Freud, confirmó los temores del autor: la Agencia de Seguridad Alimentaria y de Medicamentos (*FDA, Food and Drug Administration*) del Ministerio de Sanidad, quemó en dos ocasiones unas seis toneladas de libros y manuscritos de este autor. No obstante, es cierto que la condena penal del autor estaba perfectamente justificada por desacato a un tribunal, por su negativa a permitir la entrada de inspectores de la FDA a la fábrica en la que construía una extraña máquina que lo mismo, supuestamente, curaba el cáncer que protegía contra una supuesta invasión extraterrestre, sin olvidar que facilitaba el orgasmo, sin precisar siquiera contacto físico. La sentencia explicaba que, a pesar de la prohibición por el orden jurisdiccional, también seguía lucrándose del alquiler y

venta de estos denominados acumuladores de orgón. Careciendo de licencia para ejercer la medicina en Estados Unidos, tras fracasar en su intento de que Albert Einstein respaldara su invento, la quema de su obra completa parecía quizá innecesaria, amén de paradójica: en la Alemania nazi se quemaron todas las copias que pudieron localizar de su obra *The Mass Psychology of Fascism* (1933) y en los Estados Unidos de la posguerra también. Seguramente la pseudociencia a la que se entregó el autor al diseñar la caja de orgón, que carecía de fundamento empírico alguno (aunque prometía liberación sexual y mejores orgasmos), junto con sus paranoias sobre una inminente invasión extraterrestre, entre otras circunstancias, provocaron que la quema de su obra completa fuese percibida, por parte del ciudadano medio, como un instrumento necesario para la preservación de la salud pública. Su obsesión con la idea de conseguir que la población tuviera mejores orgasmos arreglaría los conflictos políticos del mundo y su confusión entre promiscuidad sexual y activismo político le granjeó las simpatías de escritores como J.S. Salinger, Saul Bellow y Norman Mailer y de algunos líderes de la llamada segunda revolución sexual. Sin embargo, también la «caja», el acumulador de orgón, se convirtió en un nuevo símbolo de alienación y en una nueva servidumbre sexual que ridiculizó Woody Allen a través de su orgasmatrón en la comedia de ciencia ficción *Sleeper* en 1973. En todo caso, que un organismo gubernamental como la FDA destinara unos dos millones de USD a neutralizar a un esquizofrénico paranoide, el FBI casi 800 páginas a su expediente y que la totalidad de su obra, no solo la parte que podía constituir un peligro para la salud pública fuese entregada a las llamas no deja de resultar sorprendente. Como atinadamente apunta Christopher Turner, en un interesante artículo sobre Reich, citando a Aldous Huxley:

As Aldous Huxley wrote in his 1946 preface to *Brave New World*, a novel about a futuristic dystopia in which sexual promiscuity becomes the law, «as political and economic freedom diminishes, sexual freedom tends compensatingly to increase. And the dictator . . . will do well to encourage that freedom . . . it will help to reconcile his subjects to the servitude which is their fate». Sexual liberation, despite its apparent eventual successes, might be interpreted, as the philosopher Michel Foucault suggested [with reference to Reich], as having ushered in «a more devious and discreet form of power». (Turner 2011)

El protagonista de Fahrenheit 451 pasa de la satisfacción moral con su trabajo de bombero a la inversa al cuestionamiento de los intereses que podían llevar al gobierno a prohibir la lectura y forzar la destrucción de cualquier evidencia procedente de la realidad que pudiera conducir a un atisbo de pensamiento crítico. En este Estados Unidos distópico, la quema de libros se complementa con enormes pantallas para ver continuamente TV (con la que se puede interaccionar de forma básica), radio permanentemente conectada por auriculares a través de los que se reciben numerosos datos y los mensajes que el gobierno decide que convienen a la ciudadanía y un buen número de prohibiciones más o menos sutiles: no hay contacto con la naturaleza, no se concibe la menor discrepancia con el *statu quo* y las pantallas gigantes que ocupan las paredes de las casas –tres en el salón de Montag y Mildred, aunque ella le pide encarecidamente, sin éxito, una cuarta– sustituyen la interacción entre humanos, al tiempo que se convierten en su propia familia. El ideal de aislamiento intercomunicado virtualmente que anhelaba Mildred representa una profética anticipación de la experiencia virtual propia de las redes sociales de nuestros días, preferidas por muchos al contacto físico interpersonal e incluso a la llamada de voz. Mildred decía ser feliz, pero pronto intentó suicidarse ingiriendo treinta pastillas y los que le hicieron un lavado de estómago para salvarle la vida manifestaron claramente su representatividad en esta sociedad distópica ya que atendían al menos diez emergencias de ese mismo tipo cada noche. La de Bradbury es una profecía certera de lo que hoy denominamos «adicción a las pantallas» (en sus múltiples denominaciones y variedades...tecnofilia, nomofilia, *vamping*...). Entre Montag y su mujer, Mildred, no existe comunicación alguna; ella considera que las pantallas gigantes son su familia y se niega a apagarlas, porque está mal «apagar» a un miembro de tu familia. El juego con la etimología tiende a desaparecer al traducir, pero el símbolo de las *parlor walls* es muy eficaz en el texto original: *parlor*, en inglés, es la habitación donde se recibía a las visitas, el lugar por antonomasia de la interacción humana a través de la palabra en el pasado. El muro (*the wall*) es la pared que atrapa y grita continuamente, impidiendo el pensamiento, como la luz de la pantalla que atrapa a tantos contemporáneos nuestros, incapaces de apartar la mirada de ella, mucho menos apagarla por algún tiempo sin sufrir un terrible síndrome de abstinencia. En el texto de Bradbury no hallamos los síntomas físicos habituales de lo que hoy se denomina comúnmente síndrome de abstinencia a sustancias estupefacientes (nauseas, vómito, sudoración, delirio, temblores...) sino más bien

síntomas de carácter psicológico, emocional y conductual: consumo compulsivo, visualización del contenido de entretenimiento vacío que ofrecen las pantallas; *reality shows*; imposibilidad de cesar en esta conducta; asilamiento social; irritabilidad; denuncia contra quienes amenazan con poner en peligro el simulacro de felicidad que ofrecen las pantallas, como terminó haciendo Mildred, al denunciar a su marido Guy por tenencia de libros, lo que desencadenó su huida, etc.

Cuando Guy Montag conoce a Clarisse McClellan, al principio de la novela, esta joven encantadora de 17 años, que ama la naturaleza y la interacción personal, que no conduce alocadamente, a altas velocidades, sino que disfruta caminando y que plantea con suma delicadeza preguntas esenciales sobre la naturaleza humana, empieza a reparar en que algo huele a podrido en su sociedad, a cuya policía política pertenece y representa, en tanto que bombero que quema libros y las casas en que estos son descubiertos. Mildred, por el contrario, es una mujer triste, inconfesadamente infeliz, que intenta no reparar en su condición, no tener tiempo ni lucidez para hacerse preguntas, y que cree conseguirlo mediante la ingesta masiva de psicofármacos; su intento de suicidio, que no recuerda al día siguiente, es uno de los detonantes de la epifanía del protagonista. El uso de sustancias químicas en las sociedades distópicas («soma») ya había sido introducido por Huxley en 1932 y las pantallas en 1984 por parte de Orwell, pero con Bradbury el planteamiento argumental y filosófico es elevado a una nueva dimensión. Por una parte, el protagonista es un resultado perfecto del éxito de la sociedad totalitaria, que Bradbury nunca describe en detalle. Como pone de manifiesto el párrafo inicial de la novela citado más arriba, a el Guy Montag del principio de la novela no se le va del rostro la sonrisa, resultado de lo que él y su capitán, Beatty, consideran un trabajo bien hecho. Sin embargo, la aparición en su vida de Clarisse, sus comentarios, sus preguntas y sus miradas pondrán su alienada existencia patas arriba:

«Bet I know something else you don't. There's dew on the grass in the morning».

He suddenly couldn't remember if he had known this or not, and it made him quite irritable.

«And if you look»—she nodded at the sky—«there's a man in the moon».

He hadn't looked for a long time. They walked the rest of the way in silence, hers thoughtful, his a kind of clenching and uncomfortable silence in which he shot her accusing glances. [...] It's like being a pedestrian, only rarer. My uncle was arrested another time—did I tell you?—for being a pedestrian. Oh, we're most peculiar».

«But what do you talk about?»

She laughed at this. «Good night!» She started up her walk. Then she seemed to remember something and came back to look at him with wonder and curiosity.

«Are you happy?» she said.

«Am I what?» he cried.

But she was gone—running in the moonlight. Her front door shut gently. [...] «But Clarisse's favorite subject wasn't herself. It was everyone else, and me. She was the first person in a good many years I've really liked. She was the first person I can remember who looked straight at me as if I counted». He lifted the two books. «These men have been dead a long time, but I know their words point, one way or another, to Clarisse». (Bradbury 21; 85)

Este primer cuestionamiento sobre uno de los temas centrales de la literatura utópica —la búsqueda de la felicidad a través del cambio social— provoca en el protagonista una epifanía que le lleva a considerar cómo y por qué las pantallas han tomado al asalto las conciencias. El creciente aislamiento de su mujer Mildred, su incapacidad para comunicarse, su intento de suicidio por sobredosis de somníferos y su negativa a reconocer que no era feliz ponen de manifiesto al lector, sin necesidad de alegatos o profundas reflexiones, cómo ella ha caído en la trampa. El poder del Estado es tal que ella no recuerda al día siguiente su intento de suicidio; se supone que, para el tirano, el desarrollo de las macropantallas, los auriculares, la selección de contenidos y el permanente ruido para evitar el pensamiento de los ciudadanos, es la expresión de la decisión del dictador, que impone su idea de felicidad al resto de la población, cuya capacidad de discernimiento y, por tanto, su libertad, han sido severamente disminuidas, cuando no anuladas. Tras la muerte violenta por atropello de Clarisse, al intento de suicidio de Mildred sucede otro evento transformador del protagonista: al acudir a quemar una biblioteca doméstica en una casa, tras la denuncia de una vecina, su anciana propietaria prefirió morir

quemada con su biblioteca a salir y entregar sus libros para que fuesen quemados. Montag empieza a acumular libros en su propia casa y falta al trabajo. Su supervisor, el Capitán Beatty le visita e intenta convencerlo sin éxito de las ventajas, incluso de la corrección moral, de ejercer como policía política, de seguir siendo ejecutores del poder, de dar al pueblo lo que este se supone más desea y de llegar a convertirse nada menos que en custodios de la paz social a través de una forma singular de estulticia y ataraxia colectiva:

You always dread the unfamiliar. Surely you remember the boy in your own school class who was exceptionally «bright», did most of the reciting and answering while the others sat like so many leaden idols, hating him. And wasn't it this bright boy you selected for beatings and tortures after hours? Of course it was. We must all be alike. Not everyone born free and equal, as the Constitution says, but everyone made equal. Each man the image of every other; then all are happy, for there are no mountains to make them cower, to judge themselves against. So! A book is a loaded gun in the house next door. Burn it. Take the shot from the weapon. Breach man's mind. Who knows who might be the target of the well-read man? Me? I won't stomach them for a minute. And so when houses were finally fireproofed completely, all over the world (you were correct in your assumption the other night) there was no longer need of firemen for the old purposes. They were given the new job, as custodians of our peace of mind, the focus of our understandable and rightful dread of being. [...] You must understand that our civilization is so vast that we can't have our minorities upset and stirred. Ask yourself, What do we want in this country, above all? People want to be happy, isn't that right? Haven't you heard it all your life? I want to be happy, people say. Well, aren't they? Don't we keep them moving, don't we give them fun? That's all we live for, isn't it? For pleasure, for titillation? And you must admit our culture provides plenty of these. Colored people don't like *Little Black Sambo*. Burn it. White people don't feel good about *Uncle Tom's Cabin*. Burn it. Someone's written a book on tobacco and cancer of the lungs? The cigarette people are weeping? Burn the book. Serenity, Montag. Peace, Montag. Take your fight outside. Better yet, into the

incinerator. Funerals are unhappy and pagan? Eliminate them, too. Five minutes after a person is dead he's on his way to the Big Flue, the Incinerators serviced by helicopters all over the country. Ten minutes after death a man's a speck of black dust. Let's not quibble over individuals with memoriams. Forget them. Burn all, burn everything. Fire is bright and fire is clean. (Bradbury 73-74)

La persuasiva alocución del capitán Beatty en defensa del *statu quo* en la América distópica del futuro contrasta abiertamente con el desarrollo de su personaje en el argumento de la novela: Beatty se deja matar por Montag, cuando descubre en su interior la misma profunda insatisfacción con la vida supuestamente feliz que la que fuera descubierta antes por Mildred. Su descubrimiento de que la felicidad viene definida por estándares de terceros se agrava porque él, a diferencia de Mildred, sí es un personaje culto y leído, que cita de memoria textos literarios del pasado. La transición de la vida con libros a la vida del presente de la novela se nos describe como una transición lenta, nada traumática: primero se abreviaron las obras, se resumieron los argumentos, se multiplicaron las imágenes, se proporcionó entretenimiento... como la verdad en 140-280 caracteres de X (exTwitter): «Classics cut to fit fifteen-minute radio shows, then cut again to fill a twominute book column, winding up at last as a ten- or twelve-line dictionary resume» (Bradbury 69). Al final, tras una transición suave a la TV gigante interactiva en color como forma esencial de entretenimiento idiotizante, los libros pasaron de ser indiferentes a ser inútiles y luego a ser perseguidos y eliminados por los bomberos, encargados de anular el pensamiento, a través de la anulación del pasado, de la historia, y, con ellos, de toda posibilidad de conciencia crítica. La justicia, como plantea Beatty en la cita anterior, ya no será dar a cada uno lo suyo, ni reconocer el derecho a desarrollar la vida propia en libertad, «la búsqueda de la propia felicidad», como establecía la Declaración de Independencia de Estados Unidos. En el presente narrativo de la novela, el gobierno fuerza a todos a ser iguales, a tener lo mismo, a pensar igual; se trata de que unas minorías fueren su conversión en mayorías para liquidar a las minorías restantes y a todo pensamiento disidente del nuevo sistema político que, como la Constitución en la Utopía de Moro, que plantó la semilla de la distopía, carece de cláusula de reforma.

Especialmente anticipadora es la referencia a la actual cultura de la cancelación: si un individuo o una minoría plantea unas ideas alternativas al pensamiento

«políticamente correcto», al pensamiento *mainstream*, se empieza por negarle la posibilidad de expresarse públicamente, porque su discurso se considera ofensivo respecto de algún grupo especialmente protegido o discriminado positivamente – con independencia de que dicho discurso contenga hechos veraces– y se termina procurando su muerte económica, profesional y civil. La referencia a *Little Black Sambo* (1899) en este pasaje de *Fahrenheit 451* obedece a una controversia de la que fue testigo el propio Bradbury; se trata de una popular obra (cuento ilustrado) que fue recibido muy positivamente por la crítica contemporánea hasta mediados del siglo XX. Se destacaba que Bannerman presentaba a uno de los primeros héroes negros de la literatura infantil de forma positiva, tanto en el plano verbal como en el de las ilustraciones; sin embargo, a partir de mediados del siglo XX empezaron a llover acusaciones de racismo, lo que terminó con el cambio de las ilustraciones y el cambio de título, que pasó a ser *Little Brave Sambo* (1950). Esta situación vivida por Bradbury y trasladada a su novela distópica futurista ha acertado de pleno al anticipar el desarrollo de esta tendencia. Por ejemplo, el escritor canadiense Lawrence Morris hubo de asumir, a través de un escueto correo electrónico de su editor, que su novela *The Book of Negroes* (2007) no se publicaría en Estados Unidos con su título original sino como *Someone Knows My Name* (editada por W.W. Norton en 2008). De poco sirvió que el autor explicara, en un interesante artículo en *The Guardian* (Hill 2008) que descendía, por vía paterna, de afroamericanos, que toda su familia y conocidos negros utilizaban el término «negro» como expresión de respeto y orgullo y que la cita del título original procedía de un documento oficial decisivo en la trama de la novela... el título en Estados Unidos sigue siendo otro y la portada de la versión europea fue quemada públicamente en junio de 2011 en Amsterdam, tras negarse el autor a cambiar su título. Mientras, cantantes de hip hop y muchos afroamericanos utilizan, entre sí, *nigger* / *nigga*, para referirse unos a otros. La anunciada y pública quema de la portada de su libro llegó efectivamente a realizarse en Amsterdam y el autor contestó a tal disparate con un elocuente ensayo titulado *Dear Sir, I Intend to Burn Your Book* (The University of Alberta Press 2013) en el que reflexiona sobre cómo la ignorancia y el miedo a las ideas buscan una autocensura de los creadores; avisa sobre cómo este fenómeno se extiende a más y más autores cada día y cómo recibió la comunicación por la que se le avisaba que, si no retiraba la edición y cambiaba el título, este sería reducido a cenizas. En 1953, el capitán Beatty instaba al protagonista de *Fahrenheit 451* a quemar todo lo que pudiera molestar a alguien.

Este año 2023 se cumple el setenta aniversario de la publicación de esta obra y no podría tener mayor vigencia en el debate contemporáneo sobre los límites entre la libertad de expresión y esa neolengua orwelliana de la corrección política, que margina a sus oponentes e impone una suerte de verdad oficial, a menudo ajena a la realidad científica, un régimen tiránico que exige el silencio de la autocensura o asumir el riesgo de la cancelación.

Con la amenaza de la quema de los libros (y domicilios) se consuma el proceso mediante el cual el Estado ya no tiene que censurar a gran escala; el silencio de la autocensura hace que, para la mayoría de los ciudadanos, la rebaja en el nivel intelectual los lleve a desear sinceramente aquel espejismo de felicidad que el Estado le ofrece y este encuentre su razón de ser en la satisfacción del mismo, como servicio que presta a la ciudadanía. Así se lo explica el Capitán Beatty a Guy Montag cuando acude a visitarlo, por su supuesta indisposición, tras el incidente de la muerte de la anciana a la que han quemado con todos sus libros, porque se negó a salir de casa. Beatty es comprensivo: le dice que muchos bomberos pasan por este tipo de crisis en algún momento de su vida, cuando recuerdan que su profesión, antaño, era salvar vidas y objetos del fuego, no provocarlo y eliminar, junto al recuerdo de los autores que escribieron los libros, a aquellos que aún los atesoran. Además, intenta justificar la bondad de sus actos:

Now let's take up the minorities in our civilization, shall we? Bigger the population, the more minorities. Don't step on the toes of the dog-lovers, the catlovers, doctors, lawyers, merchants, chiefs, Mormons, Baptists, Unitarians, second-generation Chinese, Swedes, Italians, Germans, Texans, Brooklynites, Irishmen, people from Oregon or Mexico. The people in this book, this play, this TV serial are not meant to represent any actual painters, cartographers, mechanics anywhere. The bigger your market, Montag, the less you handle controversy, remember that! All the minor minor minorities with their navels to be kept clean. Authors, full of evil thoughts, lock up your typewriters. They did. Magazines became a nice blend of vanilla tapioca. Books, so the damned snobbish critics said, were dishwater. No wonder books stopped selling, the critics said. But the public, knowing what it wanted, spinning happily, let the comic books survive. And the three-dimensional sex magazines, of course. There

you have it, Montag. It didn't come from the Government down. There was no dictum, no declaration, no censorship, to start with, no! Technology, mass exploitation, and minority pressure carried the trick, thank God. Today, thanks to them, you can stay happy all the time, you are allowed to read comics, the good old confessions, or trade journals.

Efectivamente, la tecnología y la presión de las minorías «hicieron el trabajo» en la sociedad distópica descrita en *Fahrenheit 451* y las mismas lo están haciendo en el futuro respecto al que advertía Bradbury, que no es ni más ni menos que nuestro presente; no hacía falta entonces ni hace falta ahora la violencia física, la tortura orwelliana, por parte del Estado. Se trata de una profecía de Bradbury que parece cumplirse cada día un poco más. Los adolescentes de 13 a 17 años reducen drásticamente su lectura lúdica, voluntaria, de libros: un estudio del Pew Research Center de 2021 y un informe de la *American Psychological Association* coinciden en señalar que «menos del 20 por ciento de los adolescentes estadounidenses afirman estar leyendo un libro, una revista o un periódico a diario por placer, mientras que más del 80 por ciento dicen utilizar las redes sociales todos los días». (Sliwa 2018) Respecto a la vida online y al consumo de ocio, directamente relacionado con el uso de los diversos tipos de pantalla, el 73% de los adolescentes norteamericanos de 13 a 17 años visionan pornografía (75% de varones y 70% de mujeres); siete de cada diez en la última semana respecto a la cumplimentación de la encuesta; uno de cada tres también lo hacen en el colegio, durante la jornada lectiva; de los consumidores, el 60% de los informantes lo hacen una o más veces por semana. La referencia de Bradbury a que, en *Fahrenheit 451*, no se quemaban ni los comics ni las «revistas de sexo en tres dimensiones» de nuevo acierta en tanto que pronóstico de tendencias sociales. Del mismo modo, supo adivinar cuál sería la tendencia demográfica: en la sociedad de *Fahrenheit 451* la mayor parte de las parejas, como Mildred y Montag, no tienen hijos y la Sra. Phelps define a los niños como «una ruina», en una nueva muestra de cómo el egoísmo, la búsqueda de la gratificación inmediata y el placer, y el ocaso de las relaciones personales, que mutan en relaciones a través de las pantallas, afectan al futuro de la especie. Tan acertado pronóstico tiene aún más mérito cuando, según el CDC y Datosmacro.com, en los años 50 del siglo pasado el índice de fecundidad en Estados Unidos era superior a 3,7 (ahora es 1,66), mientras que en España era en torno a 3 a finales de los años 50 y es el 1,19 en la actualidad. Hace ya varias

décadas que se está produciendo una disminución de las relaciones sexuales en pareja (Willingham 2022), y, una vez se desarrollen los dispositivos cuya investigación está en marcha, robots y combinaciones de inteligencia artificial y cascos de realidad aumentada/virtual, hay quienes piensan que no está muy lejos el día en que se extenderán prácticas de sustitución, en las que el contacto físico resultará innecesario o, en todo caso, infrecuente.

A pesar de todo lo anterior, *Fahrenheit 451* termina con un canto de esperanza. Guy Montag encuentra a Faber, un profesor de inglés que le ayuda con sus lecturas y se muestra dispuesto a ayudarlo a propiciar un cambio radical en la sociedad en la que viven, reiniciando la impresión de libros y desestabilizando el régimen totalitario. Tras el abandono de su esposa Mildred, previa denuncia de esta a su marido como poseedor de libros, Beatty obliga a Montag a que queme su propia casa y sus libros y después lo pone bajo arresto, pero termina sucumbiendo al lanzallamas del protagonista y muere. Montag, tras haber matado a su jefe y dejado inconscientes a sus compañeros, consigue huir del temible perro mecánico diseñado para atrapar a disidentes y lejos de la ciudad se une a «Las Gentes del Libro», una comunidad que memoriza las obras del pasado para garantizar su supervivencia. A Montag le encargan la preservación del *Libro del Eclesiastés*, sátira sobre el dinero y la riqueza y advertencia antiguotestamentaria sobre cómo la pretensión de gratificación inmediata termina conduciendo a la infelicidad. Tras el fin de la guerra, se abre la posibilidad de un cambio en la sociedad de Montag y empieza el viaje de retorno a la ciudad, tras su completa destrucción, para renacer, como el ave Fénix, de las cenizas de *Fahrenheit 451*:

But now there was a long morning's walk until noon, and if the men were silent it was because there was everything to think about and much to remember. Perhaps later in the morning, when the sun was up and had warmed them they would begin to talk, or just say the things they remembered, to be sure they were there, to be absolutely certain that things were safe in them. Montag felt the slow stir of words, the slow simmer. And when it came his turn, what could he say, what could he offer on a day like this, to make the trip a little easier? To everything there is a season. Yes. A time to break down, and a time to build up. Yes. A time to keep silence and a time to speak. Yes, all that. But what else. What else? Something, something... (Bradbury 180)

CAPÍTULO 4

Discriminación y otredad en la distopía estadounidense desde 1962

Andrea Burgos Mascarell

De la discriminación al posthumanismo

Para comprender los temas que se desarrollan en las novelas distópicas contemporáneas americanas es importante considerar los aspectos sociales, políticos y filosóficos que dominan el panorama del país y que sirven de fermento literario. Si bien detallarlos es una tarea que requeriría tal vez otro volumen, trataremos de ofrecer una visión panorámica que ayude entender los varios frentes y las contradicciones internas de un país en el que la ciencia ficción y el subgénero distópico han prosperado como en pocos lugares.

La sociedad americana llega a la segunda mitad del siglo XX en un ambiente complejo y globalizado, tan colectivo y nacionalista como individualista, tan ávido de progreso como reticente y receloso a los cambios. El final de la segunda guerra mundial vino acompañado en Estados Unidos de un cambio social. Por una parte, durante la guerra, mujeres y minorías habían contribuido al funcionamiento de la economía en ausencia de los hombres llamados al frente; cuando estos regresaron, vieron amenazada su hegemonía absoluta en el mercado laboral, mientras que aquellos que habían aprovechado la oportunidad veían peligrar los avances sociales y laborales logrados durante los años de conflicto. Por otra parte, un cambio social que además pudo haber favorecido el éxito de algunos géneros literarios fue el acceso a la lectura durante la segunda guerra mundial por el programa que permitió distribuir novelas de varios géneros a los soldados con el fin de hacer más llevadero el tiempo entre batallas. Se ha considerado que este programa favoreció la popularidad de algunos títulos que habían sido olvidados, como *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, que se convirtió en un clásico americano. No hay que olvidar, sin embargo, que muchos soldados alistados tenían un nivel de alfabetización muy bajo o nulo, por lo que los cursos intensivos ofrecidos por el ejército desde 1943 a todos aquellos con un nivel inferior al requerido para llevar a cabo las tareas encomendadas durante la guerra fueron clave. Se estima que en

poco más de un año, 180,000 soldados participaron en este programa y que aproximadamente el 85% lograron alcanzar los objetivos, más de la mitad de estos últimos, 86.000, eran negros (Aptheker, 1946). Tras la guerra, este esfuerzo se continuó con el Servicemen's Readjustment Act (1944), que ofrecía compensaciones económicas a los veteranos que decidieran asistir a la universidad u otro tipo de centro educativo, si bien es cierto que esta medida se regía por las leyes de Jim Crow y fue negada a la mayoría de los veteranos negros. Tenemos por tanto una sociedad en la que algunos grupos han adquirido experiencia profesional anteriormente limitada o negada y se ha incrementado el acceso a la lectura, dos situaciones que llevarían a un progreso social y que sin embargo reflejan también que la sociedad sigue dividida.

La mayor formación y la bonanza económica de los 50 favoreció el auge de una clase media americana que alimentaba la economía del consumo masivo. Esta situación afectó también a la industria editorial, en la que los conglomerados pasaron a dominar el panorama, sustituyendo a las editoriales pequeñas e independientes que conocían bien el producto literario que estaban publicando por máquinas bien engrasadas capaces de abastecer una demanda en aumento. En este contexto, el beneficio económico prima sobre la calidad de las obras y la productividad sustituye a la selección cuidadosa. Se buscan novelas superventas que, si bien entretienen a la población, según algunos críticos lo hacen a costa de la misión principal de la literatura: promover el pensamiento crítico. A esta situación se le añaden la televisión y la radio, que adaptan las novelas populares o crean contenido que, algunos consideran, sustituye el activo hábito de la lectura por la absorción de contenido de fórmula mezclado con la publicidad, como criticaba Bradbury en su *Fahrenheit 451* (1953).

La novela de Bradbury, de la que ya hemos hablado en el capítulo anterior, apareció primero como relato breve bajo el nombre «The Fireman» en la revista de ciencia ficción *Galaxy* en 1951. Aunque a partir de los 50 empiezan a recomendar obras que son hoy en día clásicos del subgénero distópico, en un principio la tónica de los relatos que aparecían en estas revistas, publicadas entre 1926 y los 1960, era más bien optimista, como indicaba el propio nombre de la primera de ellas, *Amazing Stories* (1926) de Hugo Gernsback (quien diera nombre al famoso premio). De hecho, el entusiasmo por las posibilidades de la ciencia hizo que se llegara a desdeñar la obra de Huxley, *Brave New World*, por el aparente odio o falta de fe del autor en la ciencia. Ese entusiasmo manifiesto por la tecnología

acompaña a la imagen idílica de vida en los suburbios, compras en supermercados y perfección que usará Estados Unidos para vender las ventajas del capitalismo. Sin embargo, esta mejora de la calidad de vida no es sino una cara de la moneda, pues la sociedad americana en los años 50 vive una situación excepcional marcada por miedos y tensiones ocultas tras la idea de la utopía realizada, o tal vez causadas por esta misma idea de aquello que no puede ser mejorado y que supone, por tanto, que cualquier cambio solo puede empeorar la situación. Es lo que se conoce como «el fin de la historia», idea que conlleva el fin de la búsqueda de un futuro mejor (Jameson 2005: 7). Jameson argumenta que el sistema económico capitalista basado en el consumo de masas se vende como una utopía realizada que se basa en la asociación entre consumo y felicidad. Puesto que el objetivo –la felicidad permanente– es inalcanzable, el consumo se vuelve necesario y constante y, sin embargo, esta búsqueda incesante no lleva a una transformación social, como sí lo hace el pensamiento utópico, sino que refuerza las divisiones de poder social y adquisitivo ya establecidas. Booker (2002) sostiene que:

[If] the current system was fraught with difficulties, the repressive climate of the Cold War was such that any proposed alternative to the present tended to be equated with communism, while communism tended to be equated with satanic evil. (2)

Tanto Booker como Suvin (1998) han afirmado esta dinámica de distopía subyacente, una anti-utopía que impide cualquier cambio, un sistema perfectamente inviolable. Se favorece un conformismo social contrastado con una alternativa dibujada como distopía que frena el impulso utópico. El marco filosófico ideal para comprender todas estas contradicciones y temores lo encontramos en el postmodernismo. Esta corriente de pensamiento que Jacques Lyotard resumía en 1972 como la ausencia de grandes narrativas o teorías universales, y que supone la corriente filosófica principal del periodo que nos ocupa, cuestionaba las verdades absolutas que hasta la fecha habían sustentado el pensamiento occidental. Entre esas ideas cuestionadas encontramos la propia verdad, que cambia al son de los descubrimientos científicos. Por ejemplo, en 1962 Thomas Kuhn publica *The Structure of Scientific Revolutions*, que viene a constatar la relatividad de la ciencia en tanto en cuanto una explicación científica puede verse desmontada por una nueva teoría. La validez de la ciencia estaría también limitada por las estructuras de poder, según Foucault (1991), por lo que el

conocimiento absoluto es inalcanzable. ¿Quién determina las prácticas de curación aceptables y aquellas que no lo son? ¿Quién determina aquello normativo y sano y lo que se desvía de la norma y enfermo? ¿Cómo median los valores de los poderosos en las decisiones que afectan a la salud reproductiva de las mujeres, por ejemplo? El poder institucional para determinar la sanidad de una persona, o el acceso de esas personas a la misma, particularmente de aquellas que no ostentan el poder en la sociedad, como las mujeres, los inmigrantes o las comunidades indígenas o afroamericanas, será uno de los temas de la literatura postmodernista que permea también en las novelas distópicas americanas de la época.

La ciencia no es la única afectada, sino que se cuestionan también la historia o la propia realidad, que pasan a ser conceptos subjetivos a los que el individuo o las circunstancias dan forma. El cuestionamiento de la historia parte también de la perspectiva y la verdad únicas aceptadas de manera universal y abre la puerta a nuevas voces minoritarias que deconstruirán, por ejemplo, los relatos coloniales dominantes. El postmodernismo en Estados Unidos alimentará movimientos por los derechos civiles, el feminismo y el movimiento ecológico que vemos reflejados en las distopías, como relatos de pesadilla y opresión del individuo o un grupo por parte del poder, que beben de los miedos de una sociedad que cambia a un ritmo frenético y, al mismo tiempo, demasiado despacio.

A nivel tecnológico la carrera espacial formará parte integral del nacionalismo que alimenta el orgullo por los avances, pero también veremos como las nuevas tecnologías que ocupaban espacios en el hogar ofrecen nuevas formas de acceso a la información. Precisamente refiriéndose a los nuevos medios de comunicación de masas Baudrillard (1978) plantea la imposibilidad de discernir realidad de ficción en sociedades ultratecnológicas, donde lo que sucede está mediado por la tecnología o los medios de información. Aunque Baudrillard se refería a la mediación narratológica de hechos bélicos, por ejemplo, esta visión recuerda el poder ostentado por aquellos que controlan el flujo informativo y al mal uso de la tecnología como una de las bases de la ciencia ficción y las distopías.

El último de los pilares cuestionados que comentaremos es el antropocentrismo y androcentrismo. En este caso, filósofos como Heidegger argumentan un cambio de modelo que pone al lenguaje en el centro, de manera que dado que lo que expresamos con este está limitado por las propias palabras, son las palabras las que definen nuestra realidad y, en consecuencia, al individuo. «Man acts as though he were the shaper and master of language, while in fact language remains the master

of man» (Heidegger 1971). Esta idea por la que los sujetos son narrados e identificados por otros llevaba a determinar la dependencia del individuo con el mismo y su importancia para determinar aquello real, pues lo que no es nombrado, no existe. Esta misma idea dará lugar a una mayor experimentación con el lenguaje en las obras literarias como herramienta para profundizar en aspectos no solo estéticos sino sociales, culturales y políticos, dando visibilidad a «otros» y que veremos en la literatura distópica feminista.

Esa tensión entre la estabilidad aparente y la deconstrucción ideológica, social y filosófica define más claramente las bases de los movimientos sociales que dominan la década de los sesenta y posteriores décadas. Los sesenta en Estados Unidos tienen asociado un movimiento social de carácter utópico, la contracultura, en el que se agrupan el movimiento hippie de la no violencia y el amor libre, el auge del ecologismo, el movimiento feminista, y el del Black Power. Sin embargo, aunque es cierto que la literatura utópica prevalecía en los años 60 y 70 (Baccolini, 2004: 518) en consonancia con la esperanza que otorgan esos movimientos, no es menos cierto que algunos autores continuaron advirtiendo sobre el peligro de las políticas continuistas e imaginando futuros desastrosos. Estas advertencias se centraban en algunos temas tradicionales que continuaron reforzándose y otros que se abren paso de la mano de la generación inconformista y persisten durante toda la segunda mitad del siglo y algunas novelas del siglo XXI: el feminismo, el ecologismo, la condición humana en relación con la tecnología o el posthumanismo y el antirracismo.

Las formas del otro

El rechazo al diferente no es una novedad del siglo XX, aunque sí que lo es la proliferación de novelas distópicas que lo tratan directa o indirectamente. En este caso veremos el antirracismo como tema resultante, por una parte, del trauma de la ideología nazi tras la segunda guerra mundial y, por otra parte, de las reclamaciones de la comunidad afrodescendiente ante las leyes de segregación en Estados Unidos. Los años sesenta del siglo XX fueron el escenario de la lucha por los derechos civiles en el país que defendía la igualdad de las personas independientemente del color de su piel. Las leyes de Jim Crow, instauradas en el sur de estados unidos tras la abolición de la esclavitud una vez finalizada la guerra civil (1861-1865), instauraban una segregación de las personas negras que les impedía, entre otras cosas, trabajar, estudiar o vivir como lo hacían los blancos, o

directamente votar y mejorar su estatus en la sociedad. Entre los años cincuenta y sesenta se intensificaron los esfuerzos contra estas leyes y se consiguieron grandes logros. Sin embargo, fueron la necesidad del proceso industrial junto con las consecuencias negativas que tenían para la economía las protestas violentas contra el racismo las que incrementaron el ritmo del cambio. Además, a efectos internacionales, y dado el contexto de la Guerra Fría, Estados Unidos necesitaba proyectar la imagen de paraíso democrático, lo que forzó el progreso en materia de igualdad (Bonilla-Silva 1996: 4). Cabe destacar que la mejora para este grupo demográfico no fue drástica, pues perduró el racismo ideológico que permitió limitar sus opciones de mejora bajo argumentos como que no estaban biológicamente predispuestos al trabajo cualificado.

La literatura distópica a partir de los años 60 refleja en mayor o menor medida esta situación, aunque prácticamente solo veremos una representación central de este problema en las novelas escritas por autores negros. En la mayoría de las novelas distópicas más populares la cuestión racial es una circunstancia periférica que se difumina en el contexto postapocalíptico y que en poco afecta al protagonista. En esta sección veremos a través de cinco novelas el tratamiento del racismo, el colonialismo, y la eugenesia para posteriormente centrarnos en aspectos posthumanistas. Aunque estos son los temas principales, las novelas escogidas suelen favorecer un enfoque transversal, por lo que, a pesar de que los siguientes capítulos desarrollan estos temas, mencionaremos de manera más breve los planteamientos relacionados con el feminismo y la ecología cuando sea pertinente.

Podemos identificar el racismo como tema con cierta relevancia en obras como *The Man in The High Castle*, de Phillip K. Dick (1962), quien juega con la inversión de los hechos históricos de la segunda guerra mundial y sus consecuencias sociales. Como ya hiciera la británica Katharine Burdekin, quien con el pseudónimo de Murray Constantine había publicado en 1937 *Swastika Night* (1937), el autor nos descubre una sociedad en la que el Eje formado por Alemania, Japón e Italia ganó la segunda guerra mundial. Los estadounidenses que continúan viviendo allí intentan imitar el estilo de vida de los japoneses –quienes controlan la costa oeste de Norteamérica– y se establece un orden racial por el cual los estadounidenses han perdido el poder, los chinos son considerados ciudadanos de segunda y se les llama «chinks» (ojos de rendija), mientras que las personas negras son esclavas. La novela no profundiza en la problemática racista, puesto que ninguno de los protagonistas pertenece a los dos grupos más afectados y las

personas negras siguen en la peor posición social posible. Dick presenta una visión pesimista no solo en términos generales –victoria del eje– sino también muy en línea con la imposibilidad de cambio real para la población negra comparable a la dificultad para imaginar el fin del capitalismo.

En efecto, sería necesaria la participación de la comunidad afectada en ese ejercicio de reimaginación para asegurar la representación de la misma. Sin embargo, son pocas las sociedades imaginadas por autores de esta comunidad durante estas décadas. Por una parte, como hemos visto, la industria editorial favorecía la publicación de nombres conocidos y novelas de temática popular para generar beneficio. De hecho, y como apunta So (2021) solo durante los años en los que Toni Morrison se hace cargo de la editorial Random Publishers en 1968 se ve un repunte, si bien modesto, en el número de novelas de autores afroamericanos publicadas, un aumento que se neutraliza a la salida de Morrison en 1983. Por otra parte, se cree que la literatura distópica no resultaba atractiva para la comunidad negra y otras minorías porque su realidad era ya comparable en términos sociales y políticos a las sociedades descritas. En este sentido, aparecen novelas en la tradición de ficción especulativa de marcado carácter utópico (véase Zamalin *Black Utopía* o Thomas *Dark Matter*). Más concretamente, Tate (Dery 1993: 768) diría que las personas negras viven el extrañamiento que los escritores de ciencia ficción imaginan. De hecho, Dick sugiere cómo esta historia alternativa supondría un nuevo atraso en la sociedad americana, volviendo a la esclavitud previa a la guerra civil. No se trata de una situación novedosa ni otorga a esas personas poder para cambiar la situación como harán las distopías críticas a finales de siglo.

El autor sí nos ofrece, en esta misma novela, una reflexión sobre el colonialismo y la identidad. Los japoneses son descritos como una nación colonizadora que fue colonizada en su día por occidente y su cultura. Así, se muestran fascinados por la historia occidental y coleccionan objetos de la cultura estadounidense. Childan, estadounidense, considera que fagocitan su cultura y la ridiculizan, pero al mismo tiempo vemos cómo la idea de América que tiene este personaje es más bien un recuerdo romántico de la misma. Carter (1995) sugiere que las características americanas que Childan recuerda (p. ej., el sueño americano, *Moby Dick*, la guerra civil, etc.) son tan irreales como la visión japonesa del país. Ambas son el producto de la idea de América que el propio país vendió al exterior. De hecho, Childan defiende el arte americano original y rechaza la idea de la producción en masa de

estos objetos. Sin embargo, como indica Carter, no hay nada más americano que el capitalismo, la producción en masa, la oferta y la demanda (339).

Por otra parte, la sociedad americana colonizada por los japoneses muestra una clara actitud racista hacia los colonos, a los que algún personaje llega a calificar de no humanos: «*These people are not exactly human. They don the dress but they're like monkeys dolled up in the circus. They are clever and can learn, but that is all*» (100, énfasis en el original). Esta puntuación sobre la humanidad es clave. El racismo no se trata únicamente mediante estrategias de representación directa, sino que a menudo se utilizan los recursos de la ciencia ficción como la mezcla entre humano y máquina (ciborg) que aparece de forma recurrente en el subgénero conocido como ciberpunk, o la comunicación con extraterrestres para hacer un paralelismo con la realidad racista en nuestro planeta. El humanismo marca el valor de los seres que nos rodean en la literatura utópica y distópica. Lo humano se toma como medida de lo que es valioso, lo que se debe cuidar y proteger, lo que es susceptible de ser amado y, por extensión, lo que es susceptible de ser odiado, atacado, o utilizado bajo determinadas circunstancias. Es por ello que la discriminación del otro suele llevar aparejada una afirmación de la condición infrahumana del grupo discriminado. Los individuos del grupo discriminado son *homo sacer*, personas que pueden ser explotadas hasta la muerte porque, a ojos de la élite o grupo privilegiado, sus vidas carecen de valor (Agamben 1998).

Siguiendo la idea de la guerra perpetua sugerida por Foucault como sustituta de la matriz de soberanía monárquica, el gobierno crea un enemigo externo y otro interno. El externo aumenta el patriotismo y la lealtad del ciudadano, le da una razón por la que mantenerse unido bajo una etiqueta nacional, mientras que el interno divide la población en una superraza y una subraza, definiendo la humanidad y las relaciones interpersonales y sociales, otorgando a la mayoría un grupo sobre el que sentirse superior y desviando así las frustraciones que de otra forma podrían desembocar en revolución. Este principio es el que se aplica en la sociedad de Orwell y que ha dado lugar a toda una teoría sobre la dictadura (Onfray 2019): una guerra perpétua contra alguna de las otras dos potencias y un desdén sistemático por las masas que sirven para afianzar la lealtad del grupo «privilegiado».

Uno de los miedos de la sociedad americana era la inmigración. Más concretamente, el miedo estaba asociado al concepto de «bomba poblacional», la idea de que un incremento de la población llevaría irremediablemente a la falta de

recursos para abastecer a la población. La aplicación política de este miedo la describe Murphy (2012), que menciona el reparto de anticonceptivos por parte de Estados Unidos en los países en vías de desarrollo basado en la premisa que un crecimiento poblacional elevado en países con pocos recursos y riquezas limitaba aún más su progreso e impedía a las familias prosperar. Por otra parte, si se limitaba el crecimiento poblacional de estos países, se podía reducir su posible uso por parte del comunismo soviético en guerras contra Estados Unidos. Estas prácticas no se limitaban al llamado tercer mundo, sino que se implementaron en la población norteamericana sobre las minorías raciales y a través de mecanismos de institucionalización y represión descritos por Foucault. Se trataba por tanto de mecanismos de eugenesia.

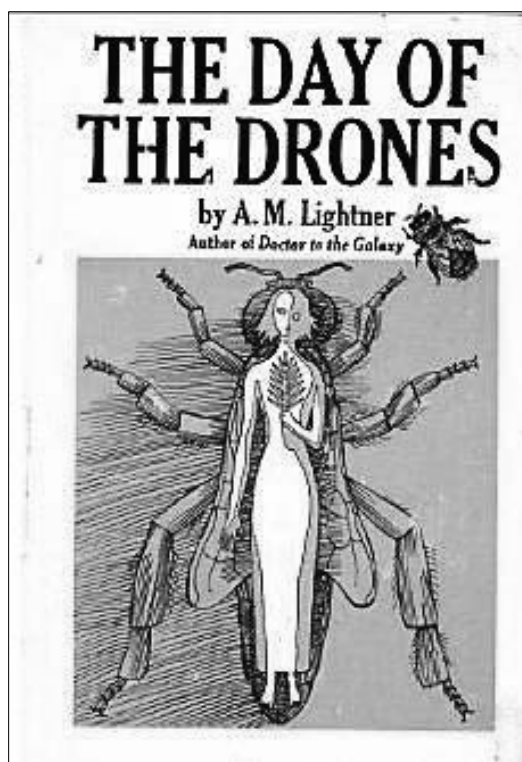
Las políticas de eugenesia positiva o negativa gozaron de gran popularidad a principios del siglo XX, sobre todo en la década de los 1920, si bien esta euforia inicial se vio mermada por el impacto que tuvo el descubrimiento de las prácticas de experimentación humana de los nazis. Llamamos eugenesia positiva a las prácticas orientadas a la mejora de los seres humanos mediante técnicas genéticas o reproductivas, favoreciendo la reproducción de aquellos considerados más aptos, mientras que la eugenesia negativa se refiere al concepto de purificación de la población a través de la reducción de la población que se consideraba alejada del ideal a alcanzar o de la norma. Así, a principios de siglo se instaba a las mujeres blancas de clase media a tener hijos, acusando a aquellas que decidían no hacerlo de criminales de raza (Flavin 2009: 16). Al mismo tiempo, se ha documentado la existencia de programas de esterilización forzada o coercitiva e institucionalización de mujeres racializadas. Si bien en estas primeras décadas se justificaban estos programas bajo la premisa que las capacidades intelectuales y la calidad genética de las mujeres inmigrantes era inferior y negativa para sus descendientes, a partir de los años 60 se sostienen prácticas de eugenesia negativa basándose en la correlación entre riqueza y baja natalidad.

El ejemplo de eugenesia más claro y que servirá de inspiración para toda una tradición distópica es *Brave New World* (1932), del escritor británico Aldous Huxley, si bien ya vemos ejemplos de eugenesia en *The Time Machine* (1895) de H.G. Wells. En la literatura americana vemos casos de biopolítica y eugenesia en la época que nos ocupa en la ciencia ficción y la ficción popular en el mundo del cómic. En concreto, en los años 60 estos textos nos dan muestras del tratamiento del racismo mediante la alegoría de los seres genéticamente diferentes. *The X-Men*,

publicado por primera vez en 1963 por Kirby y Lee, y adaptado y desarrollado a lo largo de más de medio siglo, presenta un claro rechazo al racismo. En estos mundos, algunos de los cuales presentan un marcado tinte distópico futurista (ej. *Days of the Future Past* o *Age of Apocalypse*), los mutantes, humanos que nacen con capacidades físicas o mentales extraordinarias debido a la presencia del gen X, sufren la discriminación sistemática por parte de sus familias, la población general y órganos de gobierno, que los ven como una amenaza y una aberración antinatural; en definitiva, como menos que humanos. Las opciones políticas al supuesto problema de convivencia entre los dos grupos poblacionales causado por la intolerancia y el miedo al diferente eran, en ambos bandos, la aniquilación de la población total del otro. El odio hacia los mutantes tiene como consecuencia la aparición de un colectivo de mutantes radicales cuyo objetivo es utilizar una herramienta tecnológica —cerebro— para buscar y asesinar a todos los humanos. La moraleja en estas historias es que la convivencia es la única opción, y que oponerse a la discriminación con discriminación no ofrece resultado positivo alguno.

El uso de esta alegoría, sin embargo, también saca a la luz la incomodidad que ha generado la inclusión de personajes no blancos en la ciencia ficción. En una entrevista, Octavia Butler, escritora de la que hablaremos más adelante, recordaba cómo un editor de una revista argumentaba que la inclusión de personajes negros en la historia alteraba la trama y que la única razón por la que incluiría estos personajes es si se quiere tratar el tema del racismo directamente. Butler comentaba: «He went on to say that well, perhaps you could use an alien instead and get rid of all this messiness and all those people that we don't want to deal with. It reflected his view of black people as being other» (Butler 1986: 18). A pesar de que el uso de estas alegorías pueda suponer una ceguera racial y la consiguiente comodidad para el público que desee obviar la problemática a la que se hace referencia, la ficción feminista recuperará la figura del otro representado por el cibernético definido por Donna Haraway, como figura empoderadora no solo de las mujeres sino también de las personas no blancas.

Aunque la ciencia ficción de los X-Men mostraba una eugenesia negativa radical por exterminio, tenemos una versión más tradicional de esta práctica política en una novela más puramente distópica publicada a finales de los sesenta: se trata de *The Day of the Drones* (1969), de la autora Alice M. Lightner. La novela, que podría clasificarse como juvenil cuando la distopía juvenil aún no había desarrollado su potencial, representa una crítica al racismo como orden establecido a través de la inversión racial.



En la visión postapocalíptica de esta autora, la civilización sobrevive en África, ahora llamada Afria, donde la intensidad del color de la piel es directamente proporcional a los privilegios que tiene una persona. Así, la protagonista, Amhara, cuya piel es de un color negro intenso, tiene una posición social favorable, mientras que su primo N’Gobi, cuyo color de piel es más claro, es repudiado. A las personas de tez más clara se les niega el acceso a la educación y se les asignan trabajos de baja categoría sin opciones de progreso de la misma manera que en los Estados Unidos a las personas negras y otras minorías se les ponían barreras para educarse o tener un nivel de vida mejor.

Amhara es un personaje subversivo, pues se niega desde un principio a aceptar la injusticia que supone negarle a N’Gobi, un niño brillante, el desarrollo de sus habilidades. «“But N’Gobi’s the best swimmer”, I cried, “and the best runner and the best shot—and he knows more already than any boy his age!”» (6). Para ello, le lleva periódicamente a N’Gobi los libros que estudia durante el curso para que aprenda durante las vacaciones, y, cuando estos dejan de satisfacer los intereses de su primo, se arriesga a pedirle libros a su hermano, que estudia ciencias. Dos profesores del centro donde estudia Amhara se prestan a ayudar a Amhara con su propósito, y critican abiertamente las tradiciones discriminatorias de la comunidad desde un punto de vista intelectual. Cabe destacar que se presenta aquí una asociación entre las Humanidades y las mujeres y entre las ciencias y lo masculino e intelectualmente complejo hasta el punto de que Amhara, que es la que asiste a la escuela, solo consigue aprobar gracias a la ayuda de su primo, que estudia a partir de los libros que ella le presta en vacaciones y sin ayuda de ningún profesor.

«It may be interesting, but it's awfully hard», I said. «I wouldn't have passed last year if you hadn't helped me when I came home. And anyhow, you know they don't teach science beyond the eighth form, its taboo, unless you're awfully good and are going to be a top Medic. I never could do that in science». (9)

Tras encontrar una trampa para aves creada con materiales y técnicas desconocidos, N'Gobi, Amhara y otros miembros de la comunidad embarcan en un viaje en busca de otra sociedad superviviente, la actual Inglaterra. Durante el mismo, la representante del Wasan –líder de la comunidad– en el equipo, Zulli, se niega a comer junto a N'Gobi, aunque el viaje sirve para que este personaje deje atrás sus prejuicios y reconozca el valor de las personas por sí mismas independientemente de su color de piel.

La actitud racista en la sociedad de Afria va acompañada de unas pautas de eugenesia negativa consistente en una examinación postnatal y la consiguiente eutanasia del bebé en caso de tener una tonalidad de piel que exceda en claridad el máximo sugerido como aceptable. N'Gobi es perdonado a su nacimiento pese a exceder ese máximo por lo que un profesor llama «circunstancias atenuantes»: era el único hijo de su madre, quien acababa de enviudar, y la tribu se compadeció de la situación. El color de piel del personaje es condición suficiente para que el Wasan, líder de la civilización, cuestione la veracidad de su relato sobre la pista que lleva a la búsqueda de otra civilización superviviente: «We have only your word for all this. And how much trust can be put in the word of a boy of your color, I would not be too sure» (36). Afirmaciones como estas reflejan la asociación entre personas no blancas y delincuencia en Estados Unidos en la época creada por parte de las estructuras de poder como el FBI para evitar la propagación del nacionalismo negro (p. ej. Churchill y Vander Wall 1988). En este caso, el racismo se genera desde las estructuras de poder y se nutre de las supersticiones tribales.

La llegada a lo que fueran las islas británicas revela una sociedad caucásica que sigue el patrón de comportamiento y organización social de las abejas y un tratamiento eugenésico similar. Así, la colmena está poblada por mujeres exclusivamente, mientras que los hombres (zánganos), van y vienen a voluntad. Sin embargo, si los hijos que engendran esos hombres nacen con alguna malformación, esos hombres son condenados a muerte mediante un ritual por el cual se les marca con un olor que atrae a las abejas gigantes, que acaban con la vida del individuo.

Evan, condenado por ese delito, es salvado por Amhara y N'Gobi, por lo que él accede a guiarles a esa sociedad. Allí, Amhara encuentra textos de incalculable valor cultural que decide robar y llevar a su comunidad. Tras ser sorprendidos, solo escapan de la muerte segura gracias al sacrificio de N'Gobi. Por una parte, vemos una actitud colonial por parte de Amhara, que expolia los tesoros de la comunidad, a la que considera incapaz de valorarlos, de la misma manera que los imperios europeos saquearon los territorios colonizados. Por otra parte, en ambas sociedades se llevan a cabo prácticas eugenésicas destinadas a una supuesta mejora de la raza aún 500 años después de una catástrofe nuclear mundial que acaba con casi toda la fauna y con prácticamente toda la humanidad. Con esa mención al origen de la catástrofe, el fantasma de la guerra nuclear hace acto de presencia en esta novela, siguiendo la corriente temática del miedo a ese desenlace de la guerra fría.

Aunque dedicaremos un capítulo a la cuestión feminista, es interesante constatar la situación reflejada en estas novelas en cuanto a los roles de género que se deconstruirán sobre todo en los 70. *The Day of the Drones* nos muestra que la sociedad de Amhara, aparte de mostrar un comportamiento sistemáticamente racista y del sesgo intelectual que hemos comentado antes, conserva un tradicional reparto de tareas. Así, vemos que Zulli y Amhara se encargan de cocinar para todos los hombres de la expedición: «All right», he agreed, «call in Zulli and let the women take care of him» (111); «The first thing to be done, he told us after Zulli and I had served breakfast, was to get Evan cleaned up». (116). Además, también se encargan de limpiar la ropa de Evan cuando consiguen que se lave: «Tedessa went to join them and brought back the pitiful, ragged garments, which he gave to Zulli and me to wash» (117). Finalmente, a pesar de las tímidas protestas de Amhara, tanto ella como Zulli se quedan en el helicóptero mientras los hombres realizan la primera toma de contacto con el territorio inexplorado.

En contraposición, la sociedad de las abejas está controlada por las mujeres, y los hombres son considerados simplemente necesarios para procrear. Las conversaciones entre los visitantes y esa sociedad, en concreto con la reina –Mara– y su hija –Flora–, se desvían siempre hacia Amhara, la única mujer de la expedición en visitar la sociedad, y la única interlocutora que las mujeres de esa comunidad aceptan. Con esta oposición, la novela sigue la tradición de la utopía y distopía feminista de describir mundos con roles de género inversos o en los que uno de los dos sexos ha desaparecido, de lo que hablaremos con mayor detalle en el siguiente capítulo de este volumen.

Es importante destacar que *The Day of the Drones* es una distopía crítica donde la esperanza tiene cabida. Así, el romance interracial entre la Amhara y Evan, opuesto radicalmente a la tradición comentada en capítulos anteriores de demonizar estas uniones, ejemplifica la posibilidad de cambio real, mientras que el comentario final de la protagonista, probablemente como resultado de la reflexión tras la muerte de su primo, parece defender una colaboración amistosa entre las dos sociedades, rechazando de facto una intervención violenta o una actitud colonizadora hacia la otra sociedad como la que la protagonista defendía al robar las obras: «We must take them both –the culture and the people. We cannot benefit from their heritage unless we reach out in friendship to our white brothers. We cannot censure their peculiar barbarism while we condemn a man of N’Gobi’s caliber for his color» (213).

La eugenesia positiva o negativa tiene una larga tradición sustentada en parte en la ingeniería social, que a su vez tiene sus raíces en las políticas descritas en textos desde la *República* de Platón, en la que se recomendaba la instauración de un programa de emparejamiento con el objetivo de mejorar la sociedad (Parrinder 1997: 1). La eugenesia negativa también ha sido practicada desde la edad antigua. En el mismo texto se indicaba que los hijos de matrimonios no autorizados debían ser abortados obligatoriamente, pero hay otros ejemplos históricos conocidos, como el de los espartanos, que descartaban a los niños con algún tipo de defecto físico que les impidiera convertirse en buenos luchadores.

Toda utopía es de facto una obra de ingeniería social y, si bien las hay de todo tipo, la anti-utopía o distopía por excelencia está altamente relacionada con la cuestión de la homogenización de la sociedad para evitar las diferencias que interfieran en la convivencia (p. ej., color de piel, belleza, nivel adquisitivo, etc.) y que lleva aparejada la tendencia hacia el control absoluto de todos los aspectos de la vida de una persona, incluyendo sus estados de ánimo, decisiones importantes, alimentación, ocio, etc. que aseguran una aparente calma. Estos controles eliminan la violencia, pero arrastran consigo el libre albedrío e incluso parte de la naturaleza humana. *We* (1924), de Yevgueni Zamiatin, 1984, de Orwell, en la postura represiva, o *Brave New World*, en la versión hedonista, son algunos de los ejemplos más claros. Esta última novela creó toda una tradición que incluye las drogas y el control de la vida a través de la tecnología como dos de las principales características. De hecho, solo un año después de la publicación de *The Day of the Drones* encontramos la novela de Ira Levin, *This Perfect Day* (1969), un magnífico

ejemplo de distopía compleja que aborda varios temas recurrentes y que se enmarca en el uso de medicamentos para asegurar el control de la población y en la homogenización de la apariencia de los integrantes de la misma, que evita el racismo y la discriminación en general. La sociedad que se describe en la novela está compuesta por personas (llamadas «miembros») de una gran familia que se extiende por los cinco continentes. Cada mes, todos los miembros reciben un tratamiento que los vuelve dóciles y amables y previene la concepción. Todos los miembros se llaman «hermano» o «hermana» entre ellos y solo existe un pequeño número de nombres disponibles para los bebés. El protagonista, cuyo nombre asignado es Li, seguido de una retahíla de letras, recibe de su abuelo materno un mote: Chip. Además de un nombre original, Chip tiene un ojo de color verde, lo que le distingue del resto y le produce malestar. En este sentido, vemos aquí la postura Foucauldiana por la que las instituciones han creado un contexto en el que es el propio sujeto el que se somete voluntariamente para encajar.

Cuando la autorrepresión no funciona y alguien se comporta de modo poco adecuado o hace preguntas inapropiadas, este recibe la visita de su mentor, que puede modificar el tratamiento que reciben o incluso asignarles un tratamiento extra. Todos estos tratamientos y, en general, todas las decisiones importantes de la vida de una persona, como tener o no tener hijos, casarse, o el puesto de trabajo, son tomadas por un superordenador: UniComp. Este ordenador unifica los cinco que existían en los continentes y coordina la vida en todo el planeta, incluyendo los fenómenos meteorológicos. Al descubrir que Unicomp también decide cuándo muere un miembro, Chip se rebela.

La trama de la novela es la tradicional de las distopías de principios del siglo XX: una sociedad autocrática, un uso inapropiado de la tecnología para controlar a la gente al estilo del Gran Hermano de Orwell y diseñarla al estilo de *Brave New World*, un héroe rebelde y la lucha por la libertad del individuo. A pesar de su carácter crítico, la novela pasa por alto la actitud dominante y agresiva que muestran los personajes masculinos conscientes sobre las mujeres con las que se relacionan.

Una vez que consigue librarse de la influencia química de la máquina que los controla, Chip se fija en Lilac, una compañera del grupo rebelde, de piel más oscura que el resto, y llega a la conclusión que la ama tras sentirse atraído físicamente por sus pechos, rasgo poco común en una sociedad en la que las diferencias físicas entre hombres y mujeres son mínimas. En un primer momento, y pese a que Lilac mantiene una relación estable con otro miembro del grupo, King,

Chip intenta besarla a la fuerza, a lo que ella reacciona con lógica aversión y miedo. Cuando todos son capturados y sometidos al tratamiento químico, Chip vuelve a ser un miembro más. Sin embargo, pasado un tiempo consigue volver a librarse del tratamiento y decide escapar a una de las islas libres, no sin antes rescatar a Lilac de su vida como miembro. Cuando llega hasta ella, la secuestra y, a punta de pistola, la obliga a huir con él. Tras unos días, y ya sin la influencia del tratamiento, Lilac y Chip tienen una fuerte discusión a raíz de la muerte de la antigua pareja de Lilac, pues ella sostiene que Chip lo mató. Forcejean y, en esa situación, mientras Lilac intenta zafarse de Chip y huir de él con todos los medios a su disposición, Chip se excita y la viola, exigiéndole mientras lo hace que deje de atacarlo y se calme.

He ducked his loins and thrust himself at her; caught one of her hands and fingers of the other. «Stop», he said, «stop», and kept thrusting. She bucked and squirmed, bit deeper into his palm. He found himself partway inside her; pushed, and was all the way in. «Stop», he said, «stop». He moved his length slowly; let go of her hands and found her breasts beneath him. He caressed their softness, the stiffening nipples. She bit his hand and squirmed. «Stop», he said, «stop it, Lilac». He moved himself slowly in her, then faster and harder. (202)

Tras esta dura escena, Chip se justifica diciendo que la ama: «I got excited having you under me that way», he said. «I've always wanted you, and these last few weeks have been just about unbearable. You know I love you, don't you?». A pesar de que en un principio Lilac se muestra tajante en su decisión de marcharse por su cuenta, más aún tras lo ocurrido, al día siguiente nos encontramos con que ella le ha perdonado: «Don't [feel awful],» she said. «I don't blame you. It was perfectly natural. How's your hand?» (205). No solo es así, sino que Lilac y Chip se casan una vez llegan a la isla. La relación entre Chip y Lilac es doblemente opresora, por la dominancia masculina y por la sexualización del cuerpo de Lilac como objeto de deseo exótico y como territorio de conquista que evoca el colonialismo.

La relación entre sexualización o sexualidad y racismo está enraizada en la historia reciente de las potencias coloniales. Como argumenta Bush (2000), la representación de las mujeres negras se basaba en las necesidades del colono: «White men created a black woman who essentially reflected their needs, economic or sexual» (762). Según Bush existían tres imágenes de mujer negra en la

época esclavista que han permeado la cultura y el imaginario colectivo: «The “Sable Venus” represented male erotic fantasies, but also the widespread practice of concubinage and sexual exploitation of black women. The “drudge” locates women as the backbone of the slave labour force, who had to bear the dual burden of work and childbearing. The “She Devil” suggests the degree of resistance of black women against “slave labour” and also illustrates the ways in which changes and developments in stereotypes reflect the anxieties of powerful groups».

El caso de Lilac representa el primer tipo. El deseo de lo indeseable. Cuando decide reaccionar en contra de Chip, se la representa como una bestia que debe ser domada, equiparable al demonio que menciona Bush, pero el final supone una victoria de la mirada opresora y de la representación de la mujer sumisa que responde a los deseos del hombre blanco.

El segundo escenario altamente problemático se refiere a la sociedad secreta que controla Uni, un grupo de personas al que se une Chip al final de su misión para destruir Uni. Allí, no solo disponen de todos los majares imaginables, también tienen servicios de gimnasio o piscina y dos sirvientes a su disposición. Estos sirvientes, en el caso de Chip, son dos menores de 16 años que, además de cuidar de él, forman parte de un presente sexual. Así lo comenta el día siguiente Chip, un hombre de unos 40 años, con gran orgullo y satisfacción: «“Nice obligation,” Chip said, “Silk coveralls and two girls at once”» (304). Se ofrece pues una comparación entre libertinaje y abuso de poder y libertad individual. Las novelas distópicas y utópicas feministas que comenzaron a ganar popularidad y relevancia en los años 70 pondrán remedio a esta anomalía narrativa: la perspectiva única sobre libertad por parte del protagonista masculino.

Un tema que se trata de manera más extensa, ya que afecta al protagonista, es la discriminación de los inmigrantes en las islas al margen del sistema. A su llegada en barca, un habitante los recibe en mar abierto y, amenazándolos con una pistola, les roba la barca y sus pocas posesiones. A los inmigrantes los llaman *stealties* (ladronzuelos). La isla, como la mítica isla de Utopía, está gobernada por un general autoritario que impide a los inmigrantes el acceso a buenas condiciones de vida. Solo los inmigrantes famosos por su arte, como Karl, un amigo de la academia de Chip, viven como la clase media o alta. Esta distinción entre buenos y malos inmigrantes en función del talento o, más concretamente, en función de la capacidad de producción e impacto económico es fácilmente asociable a la

situación de las minorías en Estados Unidos en la época y en cualquier país desarrollado en la actualidad (p. ej. Hainmueller & Hopkins 2014: 242).

Como hemos visto, la demonización del otro es un patrón habitual. La humanidad como concepto es ciertamente objeto de especulación en las distopías de la época, que cuestionan los parámetros que definen la condición humana y lo que pasa si las personas que nacieron siendo parte de la misma ven mermadas esas características de una u otra forma mientras que otros seres artificiales superan el estándar intelectual con el que se mide la humanidad y se distingue de los animales. De hecho, un descubrimiento científico relacionado con la reproducción, la técnica de reproducción in-vitro, inspiró de nuevo el miedo y la fascinación entre la población americana en la segunda mitad del siglo pasado. Con los primeros bebés fecundados artificialmente se especuló sobre la humanidad de los mismos y sobre su «normalidad». Estas dudas y el progreso que suponía esta técnica exitosa alimentaron la figura del cibernético. Según Haraway (1991: 149), un cibernético es un organismo cibernético, un híbrido entre organismo y máquina, una criatura que forma parte de la realidad social tanto como de la ficción. La eugenesia positiva que mencionábamos anteriormente puede ser optimizada mediante la incorporación de la tecnología para la mejora del individuo incluso después de nacer. El concepto de cibernético, junto con el auge de las aplicaciones tecnológicas a la vida del ciudadano de a pie, serán las ideas básicas de un nuevo subgénero que coge forma en los ochenta, el ciberpunk, y sus variantes, como el biopunk.

El ciberpunk presenta las ciudades del futuro como verdaderas junglas de acero donde las máquinas invaden el espacio social y personal de los humanos y se mezclan biológicamente con ellos. La partícula «ciber» se refiere al interés por los desarrollos tecnológico-científicos, inteligencia artificial y tecnologías de la información, pero también a lo que se conoce como tecnología visceral, que corresponde con prótesis, modificación genética o inclusión de circuitos en el cuerpo humano (Schmeink 2015: 221). Este género se constituye como una rama de la ciencia ficción que, como hemos visto anteriormente, se funde y desprende a la vez de la tradición utópica. En estas narraciones, el cuerpo humano supone una suerte de barrera para la mente y la consciencia, y la tecnología ofrece el mecanismo para liberarse de ésta, bien a través de la realidad artificial, o mediante la mejora corporal y el consiguiente estatus de post-humano. El ciberpunk toma también un cáliz anárquico de rebelión contra las corrientes artísticas establecidas, por una parte, y contra el capitalismo tardío y lo que este conlleva –globalización,

grandes corporaciones, liberalismo económico, automatización, consumismo— por otra. El caldo de cultivo de este género, las ideas de las que extrapola el imaginario ciberpunk, son las políticas económicas de Ronald Reagan en Estados Unidos y Margaret Thatcher en Reino Unido junto con el avance tecnológico en el ámbito de la comunicación y la información. Estas nuevas tecnologías, dice Schmeink (2016: 20), eclipsaron a la ingeniería genética, que había permanecido un punto focal de la ciencia ficción desde las primeras décadas del siglo XX.

Además, las sociedades descritas en este tipo de novelas se caracterizan por un dominio absoluto de la urbe sobre el terreno natural que sirve de analogía de la invasión tecnológica del cuerpo humano, descrita por Sterling (1988) así: «The even more powerful theme of mind invasion: brain-computer interfaces, artificial intelligence, neurochemistry-techniques radically redefining the nature of humanity, the nature of the self» (xiii). Sterling sugiere que el uso de la tecnología en la mejora o modificación del cuerpo humano lleva aparejada una modificación de la naturaleza humana y la identidad, lo que concuerda con la filosofía postmodernista de Virilio sobre la combinación entre humano y máquina. El filósofo afirma que la interacción entre ambos es tan peligrosa como la radioactividad (1997). En cualquier caso, ¿qué porcentaje de materia biológica natural define si una persona es o no, de hecho, humana? Esta pregunta recuerda a la paradoja del barco de Teseo. Si a un ser humano se le reemplazan miembros perdidos o inservibles por prótesis, hasta el punto de que todas las partes del cuerpo son reemplazadas, ¿hablamos aún de un ser humano?

A pesar de que este género se estableciera como tal en los años 1980, *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, novela de Phillip K. Dick publicada en 1968, presenta un protagonista —Rick Deckard— que cumple con uno de los perfiles que definen este género: el de los «soldados a sueldo» o, en este caso, cazarrecompensas. Además, la asociación de esta novela con el ciberpunk se refuerza en el imaginario popular debido a la estética de la adaptación de la novela a la gran pantalla por Ridley Scott con el título de *Blade Runner* en 1982».

Así pues, el dilema de la humanidad es la base de esta famosa novela de Phillip K. Dick. En ella, Rick Deckard es un cazarrecompensas que se dedica a retirar androides por encargo del departamento de policía de la ciudad. Los androides humanoides son creados para su uso como esclavos en las colonias humanas en Marte. Sin embargo, algunos consiguen huir y suplantando a humanos, asumiendo su identidad tras asesinarlos. La labor de Deckard se complica con el paso del tiempo

y a medida que los androides se vuelven cada vez más convincentes. La única forma de determinar si son humanos es a través de la escala Voigt-Kampff, que mide la empatía. Sin embargo, ya en la primera página de la novela se plantea que esta tarea tiene detractores, como la esposa de Deckard –Iran– quien considera que más que un cazarrecompensas, Deckard es un asesino a sueldo de la policía.

«You're worse [than a cop]», his wife said, her eyes still shut,
«You're a murderer hired by the cops».

«I've never killed a human being in my life». His irritability had
risen, now; had become outright hostility.

Iran said, «Just those poor andys». (1)

Así, Iran equipara el derecho a la vida de los androides al de los humanos. Por otra parte, la descripción de la forma en la que llegan los cibernéticos a la tierra, ilegalmente y obteniendo identidades falsas para escapar de una vida de opresión y falta de oportunidades puede considerarse una extrapolación o dramatización de las descripciones de los inmigrantes de países en vías de desarrollo por parte de los medios de comunicación: considerando la inmigración como una invasión que amenaza el estilo de vida a preservar por todos los medios.

Además de los androides, la asociación de determinadas características con el concepto de humanidad lleva a la clasificación de otros grupos como inferiores. Este es el caso de los llamados «especiales», personas a las que el polvo contaminante ha afectado de forma que sus capacidades cognitivas se han visto mermadas y que presentan dificultades para hablar y realizar tareas complejas. A los especiales se les niega la posibilidad de emigrar a Marte y escapar así de la contaminación, pero también el matrimonio y la reproducción. Además, se les llama de manera despectiva «cabezas de chorlito». Este grupo es despreciado tanto por humanos como por androides. Hacia el final de la novela, tres androides fugitivos se instalan con Isidore, un especial al que tratan como un esclavo y desprecian en continuadas ocasiones. Isidore, que encuentra una araña en un mundo en el que los animales están prácticamente extinguidos, observa atónito cómo uno de los androides experimenta con la araña, cortándole una a una sus patas para ver el mínimo necesario para andar y sin considerar por un momento el sufrimiento del animal o lo que su existencia supone para el moribundo planeta.

Esta situación se ha considerado a menudo como el punto clave en el que se muestra a los androides como tales, máquinas incapaces de mostrar empatía y por

tanto peligrosas para los seres vivos. Sin embargo, como sugiere Vint (2007: 113), esta escena puede recordar al lector a los experimentos que se siguen haciendo con animales con fines médicos o cosméticos. De este modo, las dos cuestiones fundamentales son la empatía como característica humanizadora, y la fría razón como rasgo que equipara a androides y humanos, haciéndolos capaces de esclavizar y deshumanizar otros seres humanos, como los especiales, mientras se profesa una adoración absoluta por los animales, cuya proximidad –o tal vez posesión– les impide volverse completamente insensibles.

Deckard vive en un planeta devastado, postapocalíptico, consecuencia de la acción humana. La guerra entre humanos arrasa con todo, humano o no: animales y plantas, aire puro, etc. A pesar de ello, la actitud con respecto a los animales no se basa en restaurar el daño hecho y favorecer su recuperación, sino en poseer tantos animales como sea posible para el beneficio propio, tanto psicológico como social, ya que tener animales reales otorga al dueño estatus. La novela ofrece pues una crítica al racismo, el especismo, el capitalismo y, en la medida en la que las mujeres son incluidas meramente como objetos de deseo, el sexismo. Rachael Rosen, el primer androide al que Deckard se enfrenta en la novela, se convierte en un obstáculo para el protagonista, pues la androide lo seduce para despertar empatía en él y conseguir que le resulte imposible desactivarla. El otro cazarrecompensas, el frío Resh, comenta la reacción de Deckard como una debilidad:

If it's love toward a woman or an android imitation, it's sex. Wake up and face yourself, Deckard. You wanted to go to bed with a female type of android—nothing more, nothing less. I felt that way, on one occasion. When I had just started bounty hunting. Don't let it get you down; you'll heal. What's happened is that you've got your order reversed. Don't kill her—or be present when she's killed – and then feel physically attracted. Do it the other way. (124)

Resh sugiere que mantenga relaciones con la androide por la que se sienta atraído y luego la mate. Si añadimos la posición de poder que ostenta Deckard sobre Rosen, la idea de Resh invoca de nuevo la definición de las mujeres como objeto sexual y fuente de fantasías «indeseables» equiparando mujeres y androides en base a la función común de ambas: el placer.

Por otra parte, algunos investigadores sugieren que los androides y la problemática de la convivencia representan el conflicto racial en los Estados Unidos de los sesenta de manera alegórica como hemos visto en otros casos. Street (2020) argumenta que el hecho de que Dick viviera la lucha por los derechos civiles de cerca y su postura abiertamente antirracista permearon sus obras. La actitud violenta de los androides representaría pues la postura del grupo Black Panthers, liderado por Malcom X, que justificaba el uso de la violencia para defenderse de la ejercida por la comunidad blanca, mientras que Isidore representa a la comunidad blanca empobrecida: «Isidore's circumstances echo those of poor whites in the antebellum period, encouraged by an appeal to shared phenotypes to defend a social, legal and political apparatus that did little to benefit their material condition» (46). También se sugiere que el hecho de que los androides intenten imitar la vida humana en lugar de desarrollar y seguir su propio estilo de vida recuerda la discusión durante los años sesenta sobre si la comunidad negra debía integrarse en la sociedad blanca y sus parámetros o defender sus raíces y valores propios.

Volviendo al factor diferenciador que desarrollan en esta sociedad para distinguir la vida válida de la que no lo es, la idea cartesiana de una diferencia cognitiva para diferenciar humanos de otros seres vivos como los animales choca con la necesidad de mostrar empatía con los animales para considerarse humano (Vint, 2007: 117-118). En consecuencia, Wolf (2003) sugiere que esta idea es la base de cualquier racionalización de la opresión de un grupo, sea por razón de género, raza o especie:

[H]umanist and speciesist structure of subjectivization remains intact, and as long as it is institutionally taken for granted that it is all right to systematically exploit and kill nonhuman animals simply because of their species, then the humanist discourse of species will always be available for use by some humans against other humans as well, to countenance violence against the social Other of whatever species –or gender, or race, or class, or sexual difference. (8)

La misma empatía que idolatran todos en el mundo de Deckard supone un problema ético en términos alimentarios, pues supone alimentarse de animales a los que deben sentirse conectados para seguir siendo humanos: «Empathy, he once had decided, must be limited to herbivores or anyhow omnivores who could depart from a meat diet. Because, ultimately, the emphatic gift blurred the boundaries

between hunter and victim, between the successful and the defeated» (26). El enlace entre ciberpunk y ecología empieza aquí en la idea de empatía y la catástrofe natural como elemento originario de la sociedad descrita.

A menudo se menciona la novela *Neuromancer* (1984) de William Gibson como el primer ejemplo de ciberpunk (McCaffery 1991: 11). También aquí el escenario de partida es el resultante de la catástrofe ecológica que ha supuesto la extinción masiva de especies, como los caballos, o la mutación de otras, como las ratas. En este caso, el neoliberalismo global ha dado como resultado un mundo controlado por grandes multinacionales donde el individuo, igual que las fronteras, se difumina y pierde su poder. Comentando su libro en el siglo XXI, Gibson confirma que Estados Unidos ha dejado de existir como tal en la novela, sustituido por ciudades-estado y empresas. El autor es consciente de que su novela suponía un cambio en el género y se desviaba de lo que el público americano podía esperar de una novela de ciencia ficción (Gibson 2004). Sin embargo, la novela tiene mucho en común con lo descrito por Dick. En *Neuromancer*, el protagonista se conecta a la red masiva de información para sentirse parte de un colectivo y experimentar sensaciones que no están a su alcance en la vida real, de la misma manera que Deckard usa una caja de empatía para unirse a una red de personas que sienten lo mismo que Mercer, el líder de su religión.

Case, el protagonista, asocia el cuerpo humano con una prisión de la que únicamente se puede escapar a través del ciberespacio: «The body was meat. Case fell into the prison of his own flesh» (6). Tras sufrir un daño cerebral como castigo por robar a sus jefes, Case queda aislado de ese mundo, convirtiéndose en un exiliado en un mundo real donde la criminalidad, el mercado negro y las drogas son los pilares de lo que queda de sociedad.

Si entendemos que *Neuromancer* es la primera novela del género como tal resulta significativa la evolución de este, pues, en sus inicios, se caracterizaba por una hipermasculinidad que dejaba poco espacio al cuestionamiento de los roles asociados a cada sexo (Cadora 1995). Sterling, que escribió la introducción a la edición de *Mirrorshades* (1984) que contenía las obras fundacionales del subgénero ciberpunk lo relacionaba directamente con los «padres fundadores» de la ciencia ficción como J.G. Ballard y parecía despreciar la ciencia ficción utópica feminista y la influencia de la contracultura (Nixon 1992: 220). El ciberpunk ha sido considerado una representación poco crítica de las consecuencias de la falta de regulación económica (Moylan 2010). En lugar de criticar el sistema y buscar el

cambio, los personajes de las novelas ciberpunk parecen adaptarse rápidamente al contexto y las consecuencias negativas que tiene el sistema para la mayoría de la población. Esta facilidad limita su necesidad de actuación, por lo que se pierde el componente crítico y heroico. En *Neuromancer* vemos una sociedad hipermasculinizada donde ser mujer y la prostitución parecen ir de la mano. En este sentido, Case compara a Linda con un animal en varias ocasiones:

Crossing the arcade to stand beside her, high on the deal he had made, he saw her glance up. Grey eyes rimmed with smudged black paintstick. Eyes of some animal pinned in the headlights of an oncoming vehicle [...]. He had watched her track the next hit with a concentration that reminded him of the mantises they sold in stalls along Shiga. (10)

La novela, sin embargo, presenta también otro personaje femenino con poder: Molly, una mujer alterada quirúrgicamente para convertirse en una luchadora letal. Aparece pues aquí la figura del cibernauta. Delany (1988: 8) sugiere que Molly y otras figuras femeninas mecanizadas del ciberpunk son en realidad una versión despolitizada del cibernauta Jael en la novela *The Female Man* que comentaremos a continuación. Por tanto, mientras que Jael utiliza sus mejoras tecnológicas para lograr unos objetivos, el objetivo de Molly es puramente capitalista y escapista, lograr dinero para huir de la sociedad descrita. En definitiva, *Neuromancer* ofrece una trama que cumple con la idea del fin de la utopía asociada con el postmodernismo. Los personajes no son capaces de cambiar la sociedad, y presentan una actitud nihilista y derrotista, pero sobre todo extremadamente individualista. Tanto Molly como Case adaptan sus cuerpos a las circunstancias postapocalípticas para sobrevivir, Case intensificando sus capacidades cognitivas a través del ciberespacio a cambio de un cuerpo debilitado, Molly convirtiéndose en un cibernauta letal con escasa lucidez mental. El objetivo es, pues, el escapismo mediante el posthumanismo (Leaver 1997).

En el centro del subgénero ciberpunk se encuentra una ruptura de dicotomías: «the radical breaking up of dichotomies and the destabilizing of boundaries: machine/human, nature/culture, male/female, high culture/low culture, body/mind» (Schmeink 2016: 21). Esta afirmación se ve más claramente reflejada en la apropiación que hizo el movimiento feminista de este subgénero en la segunda mitad de la década de los 1980. Así, comenta Cadore (1995) que la influencia de

esos temas se ve plasmada en obras de los 1990 como *He, She and It* (1991), de Marge Piercy, en lo que algunos críticos describen como postciberpunk. Más tarde, ya en el siglo XXI, las distopías juveniles retomarían en parte el trasfondo del ciberpunk y el posthumanismo como veremos en el último capítulo de este volumen, si bien desde el punto de vista de la revolución social. Sin embargo, es importante resaltar la variedad de opiniones respecto a la clasificación de estas novelas como ciberpunk. Schmeink (2016) sugiere que la falta de componente cibernético en términos informáticos y el enfoque posthumanista sugieren una subcategoría literaria distinta, como biopunk. En cualquier caso, se constata la influencia de la ficción feminista en el diseño del cibernético como un «otro» empoderado y por tanto como crítica esperanzadora en una sociedad distópica.

CAPÍTULO 5

La cuestión feminista en la distopía contemporánea

Andrea Burgos Mascarell

La tradición utópica feminista en Estados Unidos tuvo una época de especial relevancia a finales del siglo XIX y principios del XX. En un periodo de unos treinta años, tenemos ejemplos de utopías feministas donde las protagonistas obtienen una posición social relevante y se desarrollan personalmente mediante el trabajo. *San Salvador* (1890) de Mary Agnes Tincker, o *A Woman for Mayor*, de Helen Winslow (1909) son ejemplos interesantes, si bien es cierto que las protagonistas finalmente mueren, como en el caso de la primera, o se casan y abandonan las aspiraciones sociales, como en la segunda, lo cual les ha valido la etiqueta de conservadoras. Sin duda la autora más destacada de ese periodo es Charlotte Perkins Gilman quien, si bien fue una autora prolífica, es reconocida en particular por su obra *Herland* (1915), una utopía feminista segregacionista en la que los hombres no tienen cabida. La posición social poco aventajada de las mujeres en la sociedad de la época, los primeros movimientos feministas y el cambio de siglo animaron el espíritu utópico.

Efectivamente, la vertiente distópica de este movimiento utópico, con la mujer y los roles de género como temas vertebradores la veremos ya en la segunda mitad del siglo, el periodo que nos ocupa, aunque este subgénero tiene sus raíces tanto en las distopías clásicas de Zamyatin, Huxley y Orwell como en el realismo feminista (Booker 1994). Como comenta Cortiel (2015: 156), las críticas al sistema que podemos identificar en la distopía feminista ya se habían reflejado en obras que narraban el día a día de las mujeres en la sociedad americana, sentando las bases de la crítica con perspectiva de género. A esto se unió la teoría feminista de la segunda ola del movimiento, que marcó muchos de los temas recurrentes de las distopías desde los años 70 y hasta la actualidad.

La segunda ola feminista en Estados Unidos emerge a la par que los movimientos por los derechos civiles y las protestas contra la guerra de Vietnam y se vio reforzada por las políticas del presidente John Kennedy, el cual prohibió en 1964 la discriminación laboral por razón de sexo, si bien hay quien argumenta que esta medida solo sirvió para favorecer el conformismo. Si la primera ola feminista

se centró en ganar derechos legales como el sufragio, la segunda ola ahonda en los orígenes de la discriminación, cuestiona la representación de la mujer en la sociedad y la historia, y teoriza sobre el rol de la mujer en la familia, la maternidad o el matrimonio. Ante esta titánica tarea, los puntos de vista contradictorios e inspirados por filosofías distintas condujeron irremediabilmente al conflicto en el seno del movimiento. La distopía feminista recoge los temas tradicionales distópicos, como las políticas represivas que limitan la libertad individual o la opresión del diferente, y los aplica con una perspectiva de género para reflejar las limitaciones de la mujer en la sociedad de la época y los principales temas de discusión de la teoría feminista, como la desigualdad social y económica, la sexualidad, la reproducción y la relación de la humanidad con el medio no humano (Cortiel 2015). Todas estas influencias harán que los temas y enfoques vayan fluctuando, aunque algunos permanecen constantes.

La mayor contribución al género utópico de estas novelas fue la inclusión de la esperanza al final de las narraciones. Mientras que en las distopías de décadas anteriores los esfuerzos de los personajes resultaban infructuosos frente a la fuerza incommensurable del sistema opresor, las distopías feministas dejan entrever la luz al final del túnel. Son lo que Tom Moylan y Raffaella Baccolini designaron como distopías críticas (Moylan & Baccolini 2003). En palabras del escritor británico Kingsley Amis, la ciencia ficción hasta los años sesenta había fallado a la hora de repensar algo tan cotidiano como los roles de género. «Though it may go against the grain to admit it, science fiction writers are evidently satisfied with the sexual status quo» (1960: 99). Una forma de alteración más sencilla que la reforma de ese status quo, porque ya existía en la sociedad americana en otro ámbito, el de la segregación racial, es la segregación por sexos, y, por extensión, la eliminación del sexo masculino. La segregación o eliminación del varón en la sociedad como alternativa que ofrecía seguridad a las mujeres frente a la violencia de género, y por tanto como una sociedad más deseable desde ese punto de vista, había sido representada anteriormente, como ya hemos visto en la sociedad de *The Day of the Drones* y en *Herland* (1915), y continuó representándose en algunas de las distopías de los setenta en mayor detalle.

En el extremo opuesto a la eliminación del sexo masculino se encuentra la reforma de las relaciones entre los sexos y el género como mecanismo de interacción social. En este contexto dos de las novelas más revolucionarias y destacadas del utopismo/distopismo feminista que representan una o ambas

opciones son *The Female Man*, de Joanna Russ, y *Woman on the Edge of Time*, de Marge Piercy. Ambas novelas, publicadas a mediados de los setenta, fueron consideradas ejemplos de utopías por muchos (Cortiel 1999, Hollniger 1999), sin embargo, y siguiendo el patrón de ambigüedad que veremos también en *The Dispossessed* de Ursula LeGuin (1974), tienen en parte un carácter distópico, pues en ambas se describe brevemente una sociedad alternativa negativa (Bammer 1991; Cortiel 2015).

Uno de los aspectos determinantes para el desarrollo de estas realidades es el hecho de que, en los años setenta, la ciencia ficción ya se había integrado con la tradición utópica y distópica. *The Female Man* (1975) de Joanna Russ presenta cuatro protagonistas que viven en dimensiones o realidades paralelas, cuatro versiones de la misma persona. Los intercambios de percepciones de las protagonistas les permiten deconstruir los roles de género de sus sociedades y obtener una visión más amplia del concepto de mujer. En esta novela, una de las obras más influyentes del pensamiento feminista, de las cuatro sociedades que se describen, dos son abiertamente distópicas.

The Female Man es un texto postmodernista que carece de estructura narrativa vertebradora tradicional y está más cerca de la corriente de conciencia modernista. Esa modernidad alcanza también a la forma de la literatura utópica tradicional, al invertir el viaje del mundo conocido al utópico mediante la inclusión de un personaje principal, Janet, que viaja desde Whileaway (utopía) y reacciona con estupefacción e incredulidad ante las costumbres de la sociedad estadounidense de 1969. La sociedad de Janet representa una utopía exclusivamente femenina. La sociedad de Joanna –la narradora en primera persona– es la equivalente a la sociedad americana de 1969, mientras que la de Jeannine es una realidad alternativa en la que la gran depresión nunca terminó y la segunda guerra mundial no sucedió. Finalmente, la sociedad de Jael es una distopía separatista en la que los hombres y las mujeres están en guerra y viven en sociedades distintas: Womanland y Manland. Russ utiliza la contraposición entre la utopía de Whileaway y la distopía de Womanland para tratar varios temas clave: la dicotomía tecnología/naturaleza y, por supuesto, la igualdad de sexos y el activismo feminista.

El marco teórico que informa las novelas utópicas/distópicas de estas décadas es el del feminismo de lo que se conoce popularmente como segunda ola, si bien el término ola ha sido criticado por esconder el progreso conseguido por los movimientos en las décadas entre la aprobación de la decimonovena enmienda y el activismo más público entre los 60 y los 90 (Nicholson, 2010). Algunos de los preceptos más controvertidos

propugnados por teóricas feministas de la época, como la estadounidense Adriene Rich o la francesa Monique Wittig revolucionan conceptos tan aparentemente establecidos e inamovibles como el género o el sexo y cuestionan la posición social de las mujeres en la sociedad. Una de las claves para entender el problema de la mujer es la naturalización de las diferencias entre los sexos.

Los amos explican y justifican las divisiones que han creado como el resultado de diferencias naturales. No hay ningún sexo. Solo hay un sexo que es oprimido y otro que oprime. Es la opresión la que crea el sexo y no al revés. Que antes de cualquier pensamiento, de cualquier orden social, hay «sexos» que son «naturalmente», «biológicamente», «hormonalmente» o «genéticamente» diferentes y que esta diferencia tiene consecuencias sociológicas. [...] La categoría de sexo es la categoría que establece como «natural» la relación que está en la base de la sociedad (heterosexual), y a través de ella la mitad de la población –las mujeres– es «heterosexualizada» y sometida a una economía heterosexual. La categoría de sexo es el producto de la sociedad heterosexual que impone a las mujeres la obligación absoluta de reproducir «la especie», es decir, reproducir la sociedad heterosexual. [esta obligación] es el sistema de explotación sobre el que se funda económicamente la heterosexualidad.

Las mujeres, por tanto, existen como agentes explotados por un sistema que se ha creado a expensas de su aportación y que no está diseñado para permitir esa igualdad. Veíamos en el capítulo anterior cuando hablábamos del racismo que a las mujeres blancas que no querían ser madres se las tachaba de traidoras (¿a la raza? ¿al sistema? ¿a los hombres?). La sociedad capitalista, su tasa de reposición poblacional y políticas demográficas visten de naturalidad un sacrificio que en aquella época (y tristemente en general también en la actualidad) soportan las mujeres tanto a nivel personal con los cuidados como a nivel profesional por el estancamiento de sus carreras tras dar a luz. Esta lógica disparidad que se crea entre hombres y mujeres en relaciones heterosexuales y por tanto normativas se ve alterada en las sociedades especulativas que vemos, bien por la segregación o desaparición de los hombres, o bien por el empleo de técnicas reproductivas que rompen con esa asociación entre mujer, heterosexualidad, matrimonio y maternidad que sustenta la desigualdad.

La sociedad de Whileaway sigue la estela de la sociedad utópica separatista de *Herland*, pues aquí no existen los hombres, que supuestamente murieron a causa de una plaga, y es a través de la tecnología de reproducción asistida ficticia, la partenogénesis o unión de dos óvulos, que las parejas de mujeres pueden procrear. Además del método reproductivo, del que no se derivan situaciones de dominación o explotación de las que hablaba Wittig, la sociedad de Whileaway no concibe los matrimonios monógamos y en eso se acerca a lo que actualmente conocemos como relaciones poliamorosas o relaciones abiertas. Por otra parte, la crianza no se extiende más allá de los 4 o 5 años de edad, cuando las hijas se mudan a un colegio y, más tarde, en la pubertad, aprenden a través de las experiencias que comparten con sus compañeras. Son libres de hacer excursiones allá adonde quieran y suelen ir en grupo. Respecto al peligro que puedan correr no solo las niñas, sino las mujeres adultas también, la autora destaca la ausencia total de riesgo de sufrir agresiones sexuales, pues todas las mujeres forman parte de una red familiar y no hay extraños:

In Whileaway there is no one who can keep you from going where you please (though you may risk your life, if that sort of thing appeals to you), no one who will follow you and try to embarrass you by whispering obscenities in your ear, no one who will attempt to rape you, no one who will warn you of the dangers of the street, no one who will stand on street corners, hot-eyed and vicious, jingling loose change in his pants pocket, bitterly sure that you're cheap floozy, hot and wild, who likes it, who can't say no, who's making a mint off it, who inspires him with nothing but disgust, and who wants to drive him crazy. (81)

La importancia de la descripción de esta sociedad aparentemente utópica radica en la sugerencia de que esos peligros ausentes en esa sociedad son una realidad para las mujeres que viven en las otras realidades. Si bien las bases del movimiento antiviolencia sexual se pueden trazar al trabajo de colectivos negros, indígenas y *queer*, como los testimonios de Frances Thompson y Lucy Smith, víctimas de violación tras los disturbios de Memphis en 1866 (Barnes, 2023), es durante los años 70 cuando se establecen las bases institucionales del mismo, como los *rape crisis centres*, centros especializados en la asistencia a víctimas de violación (asistencia legal, apoyo psicológico, grupos de apoyo) y en la educación para la

prevención. En cuanto a legislación, no fue hasta 1975 que se estableció el llamado *rape shield*, un escudo legal que evitaba que los acusados pudieran defenderse haciendo referencia a la vida sexual de la víctima con la consecuente humillación que ello comportaba (Bishop, 2018). También durante estas décadas se llevan a cabo los primeros estudios extensivos sobre la prevalencia de la violación en espacios concretos, como los campus (Warshaw, 2019) y se constata que, si bien una de cada cuatro estudiantes habían sido víctimas de violación o intento de violación, gran parte de ellas no eran capaces de asociar su experiencia con el crimen. Mediante la comparación entre esa realidad de las lectoras y los otros personajes y la utopía –tan matizable y cuestionable como uno desee– se critica abiertamente la sociedad de la época y se augura un futuro inhóspito para uno o ambos sexos.

Otro de los postulados que se busca derribar es la tradicional asociación entre mujer y naturaleza, que la aleja de la cultura y la tecnología. En *Whileaway* las mujeres utilizan la tecnología para facilitar su día a día y realizar todo tipo de tareas. Janet informa de que algunas personas han llegado a unir temporalmente sus cerebros con los de un ordenador, en una experiencia que describe como la sensación de querer estornudar y no poder. La separación entre el cuerpo y la tecnología es difusa y, como sugiere Martins (2005) contrasta con la idea del ciberpunk por la que la tecnología sirve como vía de escape ante una realidad desagradable. En su lugar, la realidad virtual ofrece una experiencia mental y física en relación con la naturaleza (409). En contraposición, Jael representa la figura del cibernético tradicional: partes de su cuerpo han sido sustituidas por versiones tecnológicas adaptadas para la guerra, como hileras de dientes de acero, vive en una casa automatizada, y su amante es un androide. También vemos la figura del cibernético en *Manland* en los hombres alterados quirúrgicamente con el objeto de convertirse en esclavos sexuales de *Manland*. La representación de estos dos mundos parece sugerir que la unión entre humanidad y tecnología puede ser pacífica o agresiva, liberadora u opresora, que es, por tanto, un arma de doble filo o simplemente una herramienta moldeable por quien la empuñe.

Lo que vuelve a *Womanland* una distopía y hace de *Whileaway* la opción menos mala es la clara división de categorías que en *Whileaway* se han eliminado o desdibujado, si bien de forma burda (Martins 2005: 411). Jael, con su cuerpo tecnológico y agresivo y su defensa de la guerra contra los hombres barre de un plumazo la asociación entre mujer y pacifismo. Más aún, Jael asocia a los hombres con

la violencia y la estupidez innatas, lo que invalida la aplicación de la construcción del género para ambos sexos y la idea de igualdad. Además, la opresión de seres humanos en Manland mediante la alteración quirúrgica forzada para ser convertidos en esclavos sexuales reproduce la opresión y reificación del otro. Como comentábamos en la sección sobre ciberpunk, el cibernético de Donna Haraway utiliza la tecnología como herramienta para lograr sus objetivos en materia de género. Se trata, pues, de mejorar el cuerpo femenino para evitar que pueda ser sometido a la violencia patriarcal y convertir a la mujer en un ser independiente.

Aunque las acciones bélicas de Jael –incluyendo el asesinato de un hombre delante de sus alter egos ante un intento de abuso sexual– y su ideología no son criticadas de forma directa en la novela a excepción de la reacción de Janet, sí que se hace referencia hacia el final de la novela, y de manera indirecta, a lo que cualquier lector puede observar, que Womanland/Manland es una distopía, cuando las cuatro mujeres están comiendo en un restaurante:

«This is awful food», says Janet, who is used to Whileaway.

«This is wonderful food», says Jael, who is used to Womanland and Manland. (204)

Algo tan básico como la comida posiciona a los dos mundos en extremos opuestos del continuo utopía-distopía y es que la alimentación y el acto de comer como ritual social suponen en muchas obras una brújula de lo utópico y su opuesto. Factores como la abundancia, frecuencia y calidad del alimento disponible, así como la accesibilidad al mismo por parte de los protagonistas son características criticables en sociedades contemporáneas que encuentran en las distopías su reflejo extrañado.

Las otras dos mujeres, Jeanine de la Gran Depresión y Joanna de la realidad del lector, reaccionan a las circunstancias limitantes de las mujeres de forma distinta. Jeanine es una mujer insatisfecha con su vida, agobiada por las expectativas sociales y más concretamente familiares sobre su vida privada. En una relación que no le satisface y un trabajo como bibliotecaria, su aspiración es conocer a alguien que por fin la comprenda, pero todas sus experiencias con los hombres incluyen personas incapaces de escuchar y extremadamente egocéntricas. Dadas las circunstancias, y sin otra opción que casarse con su pareja actual, Jeanine decide aliarse con Jael y traer a su realidad la guerra directa contra el sexo masculino y contra las construcciones de género que definen su vida. Por otra parte, Joanna decide que, para ser tomada en serio, para obtener el mismo privilegio que un

hombre debe, de hecho, comportarse como un hombre, hablar como uno y, en definitiva, convertirse en uno:

What I learned later in life, under my rain of lava, under my kill-or-cure, unhappily, slowly, stubbornly, barely, and in really dreadful pain, was that there is one and only one way to possess that in which we are defective, therefore that which we need, therefore that which we want. Become it. (135)

Joanna Russ juega con el uso del masculino singular «man» para referirse a toda la humanidad de manera genérica. Destapando un gran fallo en la lógica, Joanna (la narradora) sostiene que, si «hombre» significa «miembro de la especie humana» y ella es una hembra de esa especie, por ende, se puede describir a sí misma como *a female man*, un hombre hembra, pero un hombre, al fin y al cabo. Se trata de una representación de la filosofía postmodernista centrada en el lenguaje y en cómo el lenguaje crea la realidad que nos rodea. Al definirse a sí misma como un hombre, Joanna consigue obtener el respeto y los derechos que tienen los hombres en su sociedad y la del lector. Al mismo tiempo, esta representación supone una crítica satírica a la idea del hombre como medida de todas las cosas y por tanto contribuye a la corriente que aboga por «la muerte del hombre» que comentábamos anteriormente.

Otra de las novelas de esa década que juega con el lenguaje y con la contraposición utopía-distopía es *Woman on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy. En esta novela vemos una conexión entre etnia, género y desigualdad propia de la progresiva interseccionalidad del feminismo en la institucionalización de Connie (Consuelo) Ramos, una mujer Chicana erróneamente diagnosticada con esquizofrenia paranoide violenta que sufre en este establecimiento psiquiátrico dentro del centro penitenciario una versión extrema de la violencia social fuera del mismo (Booker: 339). Connie es internada por Geraldo, el novio y proxeneta de su sobrina favorita, Dolly, que llega ensangrentada a su casa huyendo de la violencia de este. Para salvar a su sobrina de ser brutalmente asesinada, Connie se enfrenta a Geraldo y le rompe la nariz. Dado su historial psiquiátrico, la simple palabra de Geraldo, que argumenta que ha sido Connie la que les ha agredido tanto a Dolly como a él, y el asentimiento de su sobrina, amenazada durante la entrevista, sirven como prueba para su internamiento.

Connie sufre la deshumanización de las minorías que hemos visto en otras novelas al ser considerada un animal por el propio personal: «So I said to her, it's

all right for you. You don't have to deal with these animals all day» (16); «The social worker was giving her that human-to-cockroach look» (22). Todo parece indicar que la sociedad en la que vive Connie es la norteamericana y vemos una representación de la idea que la vida real es tan distópica para las minorías étnicas como muchas de las sociedades ficticias narradas, lo que ha limitado en cierta medida su participación en este género. Sin embargo, no se trata solo de la cuestión racial, pues la actitud del personal se corresponde más con el desdén hacia las personas con algún tipo de discapacidad o enfermedad mental además de la subversión de lo normativo en cuestión de género.

En este centro, los médicos sedan a estas personas, y someten a algunas de ellas a experimentos científicos invasivos con el objetivo de conocer el funcionamiento del cerebro y lograr, en última instancia, el control total sobre el comportamiento del individuo problemático. Entre las personas elegidas con peso en la trama están, además de Connie, Skip, un hombre blanco con un historial de intentos de suicidio y enviado por su familia para «curar» su homosexualidad, Sybil, una mujer acusada de brujería, y Alice Blue Bottom, una mujer descrita como feliz y segura de sí misma. Así pues, la feminidad no normativa y la masculinidad alternativa son objeto de erradicación y de institucionalización: se trata de controlar y reformar a aquellas personas que se salen de los patrones de conducta creados por la sociedad para sus ciudadanos. La operación a la que quieren someter a Connie consiste en introducir un transmisor en su cerebro que libera droga y que permite a los médicos controlar sus emociones, desde la ira a la tristeza pasando por la excitación sexual.

La vía de escape de Connie es la clarividencia o, más específicamente, la capacidad de visualizar claramente un futuro mejor, particularmente para las mujeres, y otro peor. Así pues, la novela nos muestra dos posibles futuros, uno utópico basado en la igualdad independientemente del sexo o color de piel y en el ecologismo –Mattapoisett– y otro que es una extrapolación de los males de la sociedad de la época, que reduce a las mujeres a objetos sexuales mutilados y a los hombres a entidades semi-mecánicas. Como pasara en *The Female Man*, el mundo utópico ocupa la mayoría de la novela, mientras que la versión distópica surge únicamente hacia el final, y, sin embargo, es esta visión, junto a una alucinación del mundo utópico en guerra contra esa distopía, lo que motiva la reacción de Connie en su realidad.

Adelantada a su tiempo en inclusividad, *Woman at the Edge of Time* trata el feminismo transversal, la ecología y la desigualdad además del uso abusivo de la

tecnología para el control absoluto, la esclavitud sexual, el posthumanismo más deshumanizador, y la biopolítica. Tanto Connie como su guía en la utopía, Luciente, viajan entre los dos mundos a través de una conexión entre ellas. La forma de vestir de Luciente y su confianza al hablar y moverse hacen pensar a Connie en un primer momento que se trata de un hombre homosexual:

«I'm here. I've been trying to reach you. But you get frightened, Connie». Luciente grinned. Really he was girlish. Mariquita? [...] He had surefooted catlike grace. He moved with grace but also with authority. (38-39)

Connie cuenta que antes de ingresar en el centro psiquiátrico sufrió también abuso por parte de los médicos, que le extirparon el útero durante su estancia en un hospital al que llegó sangrando tras haber abortado: «Unnecessarily they had done a complete hysterectomy because the residents wanted practice. She need never again fear a swollen belly; and never again hope for a child» (44). El deseo de Connie de ser madre, sobre todo tras haber perdido a su hija, que fue puesta en adopción, es patente durante toda la novela. Además, Connie otorga una gran importancia al hecho de ser madre de forma biológica y natural, por lo que cuando descubre que en Mattapoisset los fetos se desarrollan en úteros artificiales y nadie es madre genéticamente hablando sufre un gran shock. Luciente explica que las mujeres tuvieron que renunciar a la exclusiva experiencia de ser madres para lograr la igualdad absoluta entre los dos sexos, siguiendo de nuevo el marco teórico sobre reproducción y subyugación de la mujer heterosexual que hemos comentado y que, dada la reacción de la protagonista, puede leerse en clave crítica o satírica: es más fácil gestar una vida externamente con tecnología que modificar el sistema para permitir la igualdad de género o sexo. En cualquier caso, el control de otros sobre la capacidad de elegir ser madre en el mundo de Connie a través de procedimientos médicos no autorizados tiene su versión extrema en la distopía en la que aparece por error mientras buscaba llegar a Mattapoisset. Allí, Gildina vive enclaustrada en una pequeña habitación sin ventanas. Tras una breve conversación, Connie descubre que Gildina es una joven obligada a prostituirse de forma regular y en función de contratos. Connie le pregunta por el matrimonio y la maternidad. Gildina asocia el concepto de matrimonio a la prostitución, un contrato de negocios, y la maternidad no es una opción para ella. Existen mujeres cuyo único propósito es engendrar:

«Suppose you have a baby?» «If it's in the contract. I never had a contract that called for a kid. Mostly the moms have them. You know, they're cored to make babies all the time. Ugh, they are so fat!» (316)

La última frase de Geldina es clave, pues el aspecto físico y la autoestima constituyen conjuntamente otro de los grandes temas de la utopía y distopía feminista, aunque en la mayoría de las novelas tiene menor relevancia que la maternidad, la igualdad, o el dilema tecnológico. Recientemente, hemos visto utopías feministas en las que la inseguridad de las mujeres por su aspecto físico se combate mediante la representación de sociedades alternativas en la que este factor no tiene importancia, tener sobrepeso está considerado como algo positivo o donde no se juzga a la gente por su aspecto físico. Algunos ejemplos incluyen *A Life in a Day* (1999) de la autora galesa Shelley Bovey, o la breve utopía de la autora americana Erin Matson, titulada *The Day without Body Shame* (2015). Más a menudo encontramos ejemplos en los que la obsesión por el aspecto físico se convierte en un componente distópico. La historia satírica de Evelyn Smith, *The Laminated Woman* (1954), presenta una sociedad en la que las mujeres alteran su cuerpo constantemente, incluyendo su forma o color de piel. Aunque en algunos casos las modificaciones corporales pretenden superar las limitaciones del cuerpo humano o adaptarse al nuevo contexto ambiental, por ejemplo, en otros casos la alteración del cuerpo lleva a la deformación o desaparición del sujeto. En palabras de Bukatman, «the subject is dissolved, simulated, re-tooled, genetically engineered, evolved and devolved» (1993: 20).

Connie expresa su preocupación por su aspecto físico en varias ocasiones, a menudo relacionado con su edad o su peso. También vemos una asociación clara entre delgadez y belleza: «You've lost so much weight, Connie! How wonderful! It's like one of those reducing farms rich bitches go to» [...] «Dolly, you look beautiful», she said when she turned from the window. «You lost some weight too?» (235). El aspecto más destacable de esta asociación, sin embargo, es que se establece en función de los gustos de los hombres blancos: «The money is with the Anglos and they like you skinny and American-looking» (237). De igual manera que con la maternidad, la versión extrema de la adaptación a los gustos masculinos la vemos en Geldina, convertida en una caricatura de la feminidad: «with a tiny waist, enormous sharp breasts that stuck out like the brassieres Connie herself had worn in the fifties [...]. Her stomach was flat but her hips and buttocks were oversized and audaciously curved» (314).

Todas estas características, junto con una piel blanca, las obtiene a través de operaciones estéticas, que parecen adaptar los estándares de belleza a los rasgos caucásicos: «They'd never leave you with that hair and skin. You're as dark...» (314). Mientras que en Mattapoisett aseguran la diversidad mediante la mezcla genética, en la alternativa distópica optan por la unificación, que ya hemos visto en otras novelas y que perdura aún en las novelas del siglo XXI, y sobre todo en aquellas con un público adolescente, como *Uglies*.

La tecnología con la que se consiguen esos cuerpos influye en todos los aspectos de la sociedad, incluyendo la comida que, como en la anterior novela, está asociada a los extremos de naturaleza y productos extremadamente procesados. En sus escasas visitas al mundo de Connie, Luciente comenta la toxicidad del ambiente y de la comida, pues en Mattapoisett todo crece de manera orgánica, no se emplean envoltorios de plástico ni materiales en general que no puedan ser reutilizados o compostados, pues lo consideran un desperdicio inmenso de energía a la vez que un problema ambiental. En el mundo de Gildina, su alimentación procede de un cajón que expide un paquetito de comida rehidratada chiclosa y sin sabor. Gildina no sabe qué es el jamón o las verduras, y cree que sus cuerpos no están preparados para digerir ese tipo de sustancias que, por otra parte, parecen reservadas a la gente rica: «I know the richies each queer things, sort of ... raw. Stuff from, you know, living things. They practically eat them alive. I can't suppose that's good for you, our stomachs aren't made of Cybernall» (323).

Gildina introduce la idea de la adaptación del cuerpo mediante la tecnología, no solo en cuestiones estéticas que hemos visto, sino para favorecer un reparto de recursos que beneficia a los ricos y que permite la productividad de la clase obrera ampliando el margen de beneficio. Y si en Mattapoisett vemos un uso de la tecnología similar al de Whileaway, de forma que facilita la vida a la población, en el mundo distópico de esta novela se utiliza para crear cíborgs y robots que sustituyen a la población y controlan su comportamiento. El guardia que descubre a Connie en la habitación de Gildina informa de que en el futuro las prostitutas dejarán de ser necesarias, pues los hombres carecen de órganos sexuales: «We embody the ideal. We can be destroyed, but never verted, never deflected, never distracted» (326). El soldado perfecto, al servicio de la multinacional que controla toda la sociedad.

Esta idea de una empresa-estado es la que finalmente introduce abiertamente la idea de que se va sugiriendo durante la novela, que el capitalismo lo convierte todo

en un producto y lo mide todo en términos de producción que, además, está dirigida por una élite a la que solo se le aplican los beneficios del sistema. En concreto, aparte de la prostitución, se observa un pragmatismo exacerbado que influye en la esperanza de vida de las personas. La madre de Gildina muere con cuarenta y tres años, una edad razonable para la clase trabajadora; solo los ricos viven muchos años. La tecnología se utiliza para alargar las vidas de la élite y se compensa reduciendo las de los pobres una vez dejan de ser productivos como viene siendo tradicional en el género tanto utópico como distópico. En cambio, en Mattapoisett se respeta el momento de cada persona, las personas ancianas tienen un puesto activo en la sociedad y, lejos de emplear hospitales para alargar la vida de la persona más allá de su comodidad, Luciente informa a Connie de que se ha de respetar y aceptar la muerte como una parte más de la vida. Algunas de las ideas planteadas en la sociedad utópica han sido criticadas por proponer una oposición radical a la tecnología, cuyo papel es simbólico, y en la novela *He, She, and It* (1991) de la misma autora se matiza esta posición, reduciendo el abismo entre naturaleza y tecnología.

A pesar de escribirse entre 1984 y 1994, y como en la novela de Piercy, en la trilogía *Native Tongue* de Suzette Holden Elgin se perciben las ideas incipientes de la tercera ola del feminismo que se inicia en los 90, abogando por la interseccionalidad del movimiento, es decir, un feminismo que responde a las necesidades de todas las mujeres independientemente de su clase, raza, cultura, etc. Además, incluye a los hombres de grupos discriminados como los nativos americanos en la tercera entrega de la trilogía. Sin embargo, en la primera novela esta inclusión no es completa todavía, y existen privilegios aparentes dentro del colectivo de mujeres. Además, también en la primera novela, la ideología que nutre las narraciones es principalmente el feminismo radical de la segunda ola de manera un tanto burda, por lo que las novelas reflejan tanto esas teorías sobre el lenguaje y el género como el encasillamiento de todos los hombres en estereotipos masculinos.

En esta trilogía, la autora utiliza la inaccesibilidad del lenguaje para poner de relieve la represión y exclusión cultural de las mujeres. Así, la creación de un lenguaje para las mujeres permite la visibilización de vivencias femeninas anteriormente restringidas por el lenguaje. Aunque Elgin otorga un gran poder al lenguaje femenino como herramienta de lucha contra las estructuras masculinas de poder jerárquicas, no asocia el lenguaje a un sexo, sino al poder (Mohr, 73). La

base del argumento de Elgin es doble. Por una parte, Elgin apoyaba la idea de que hay cambios que no se pueden introducir en lenguas existentes de la misma manera que hay lenguas que no pueden introducirse en una cultura sin destruirla (145). Por otra parte, la relatividad lingüística sugería que la realidad no puede describirse sin un lenguaje y que el propio lenguaje restringe la realidad, de manera que, en cualquier caso, percibimos la realidad a través de una lente distorsionada. Aunque Spender (1980), una lingüista feminista, argumentaba que el inglés era un idioma creado por hombres y por tanto una herramienta de invisibilización de la mujer, otras lingüistas como Cameron (1990) matizaron esta idea. No se puede afirmar la exclusión de la mujer en la evolución de un idioma, ya que las lenguas evolucionan con su uso, que incluye lógicamente a la población femenina. Sin embargo, Cameron sugiere que un idioma debe ser concebido como un edificio cuyos cimientos se crean mediante instrumentos como diccionarios y guías gramaticales, históricamente escritos por una mayoría masculina (Bruce 2008: 49).

Mahoney (1994: 78) sugiere que la narración de Elgin supone una crítica al silenciamiento de los personajes femeninos en la tradición distópica y pone el ejemplo de *1984* (Orwell 1949) y el personaje femenino rebelde: Julia. Mientras que Winston se dedica a la producción del lenguaje y transcribe su propio monólogo interno en la privacidad del rincón de su habitación, Julia produce pornografía para las masas, pero trabaja con imágenes y se describe como no lo suficientemente buena para la producción literaria: «They only have six plots, but they swap them around a bit. Of course I was only on the kaleidoscopes. I was never in the Rewrite Squad. I'm not literary, dear—not even enough for that» (110).

A pesar de afirmar que la construcción del lenguaje femenino —Láadan— no prioriza los fonemas ingleses sobre aquellos de otras lenguas, este idioma se crea a partir de las experiencias de un pequeño grupo de mujeres lingüistas y, por ello, privilegiadas respecto a otros colectivos, femeninos o masculinos. Por otra parte, también observamos un conflicto generacional en la definición del lenguaje, pues ante la propuesta de acuñación de un término nuevo, una de las mujeres jóvenes que forman la sociedad la corrige, reflejando los conflictos internos del movimiento feminista en su interpretación ideológica de las experiencias y realidades de las mujeres (Mahoney 1994: 86).

La trilogía presenta la intención de lograr una utopía por parte de las mujeres que viven en un sistema distópico, un sistema similar al que encontraremos en otras novelas distópicas feministas de los años ochenta: una revocación de derechos de la

mujer, que son equiparables a los que pudieran tener las mujeres del siglo XIX. Las mujeres no tienen derecho a la propiedad ni al voto. Las lingüistas, educadas durante toda su vida para ello, solamente colaboran en la traducción de lenguas alienígenas, previo permiso del hombre a cargo. En cualquier caso, en cuanto alcanzan la menopausia se las envía a *Barren Houses* (casas estériles) a esperar la muerte. Se asocia de nuevo en esa sociedad la fertilidad y la capacidad de «producir» vida con el valor de una mujer. Durante la discusión de Rachel con su marido, que pretende casar a su hija con apenas 15 años de edad, vemos esta asociación más claramente:

The present system, with marriage at sixteen allows the husband to space his children three years apart and still see that the woman bears eight infants before the age of forty. Eight is quite enough, whatever the government may think about the matter, and we don't feel that a woman past forty should go through pregnancy. (146)

Como hemos visto, el tema más persistente en las novelas distópicas escritas por mujeres a partir de los años 60 y sobre todo en los 70 y 80 es la reducción de la mujer a su capacidad reproductiva y su rol como madres. Ya en los años ochenta, y como reacción a la incorporación progresiva de tecnologías reproductivas en la medicina obstétrica y políticas conservadoras y antifeministas de Ronald Reagan, se instaura en la ficción distópica feminista el paradigma de la sociedad totalitaria patriarcal, como hemos visto en esta trilogía y como se describe en la que se considera la obra más influyente y trascendente de la distopía feminista hasta la fecha: *The Handmaid's Tale* (1985), de Margaret Atwood. En esta novela, recientemente adaptada con éxito como serie de televisión con supervisión de la autora, vemos la versión más tradicionalmente distópica de esta corriente, si bien los finales esperanzadores siguen siendo la norma.

The Handmaid's Tale cuenta la historia de Offred en la República de Gilead, que en su día fue Estados Unidos. Una sociedad patriarcal que se basa en las enseñanzas del Antiguo Testamento, donde la vida gira entorno a la maximización de la reproducción humana, pues las tasas de infertilidad son muy altas debido a la degradación medioambiental. Lo que hace de Gilead una distopía son los mecanismos que se han instaurado para asegurar ese aumento de la natalidad, mecanismos que reducen las libertades de la mayoría de los ciudadanos, a quienes se les asigna un rol, y especialmente las de las mujeres.

La fecha de publicación de la novela (1985) es de especial importancia. La propia autora, la canadiense Margaret Atwood, explica al final de su libro, en la edición de 2016, la influencia histórica y contextual de su novela. Considera la influencia religiosa que ha marcado la historia de Estados Unidos –las primeras colonias de los puritanos– y recuerda que en los años 80 se da en ese país un auge de la ideología conservadora y religiosa que le hacía recordar las limitaciones a las que estaban sometidas las mujeres del siglo XVII. Al margen de los aspectos religiosos de la derecha cristiana en Estados Unidos, las políticas de recortes de Ronald Reagan favorecieron un freno al ritmo del progreso de las mujeres. Se recortaron los presupuestos dedicados a la mujer, se eliminó la oficina de la violencia doméstica (Office of Domestic Violence), Medicaid dejó de cubrir los abortos legales, y el debate sobre el derecho a elegir dio un giro para centrarse en los derechos del feto (Neuman 2006: 860; Faludi 2009). La recesión favoreció la destrucción de empleos industriales y el incremento del sector servicios, con peores retribuciones salariales y con el mayor número de contrataciones de mujeres. Además de esta situación cercana, la autora estuvo viviendo en Berlín occidental, pudiendo observar de cerca el día a día en un sistema totalitario. Por último, destaca sus visitas a Irán y Afganistán, donde fue testigo también del sometimiento religioso y social de las mujeres. Recuerda así que la sociedad ficticia de Gilead es una realidad plausible en cualquier sociedad, no una necesariamente lejana (Atwood 2016). La dictadura de Gilead es, por tanto, de carácter religioso y conservador:

Religion used as a control and propaganda would surely be a major component. This is one answer, seen from the point of view of one character whose access to information is limited, since –like slaves in antebellum America [...]– women are forbidden to read. (n.p.)

Así pues, como en *Native Tongue*, el lenguaje continúa siendo un mecanismo de opresión. En este caso, el nuevo régimen prohíbe a las mujeres leer o escribir, una libertad, la de expresión e información, con cuya supresión el estado se asegura la dilución de ideas que, de otro modo, podrían haber perdurado y puesto en riesgo la continuidad o éxito del régimen. Como vemos durante las sesiones de *scrabble* entre el comandante y Offred, las palabras están íntimamente conectadas con la cultura y las costumbres, que dependen del idioma para sobrevivir: «It was like using a language I'd once known but had nearly forgotten, a language having to do with customs that had long before passed out of the world» (199). El conocimiento de idiomas, en concreto del latín, sugiere también una conexión con la opresión de

las mujeres en la novela. Como indica Miner (1991), tanto Luke, el marido de Offred, como el comandante ejercen una actitud de superioridad intelectual y exclusión femenina. Luke indica a Offred que no existe equivalente a la palabra «fraternizar», y que el equivalente para las mujeres sería sororizar. Luke sugiere que este comportamiento no es propio del sexo femenino, por lo que no existe palabra para describirlo. De forma más infantil, el comandante muestra a Offred los juegos de palabras que hacía, uno de los cuales incluye la palabra *cunt* (coño). Según Miner, este juego infantil indica una explotación del cuerpo femenino como objeto de bromas y juegos. El hecho de que ambos personajes muestren actitudes claramente machistas refuerza la suposición de Miner, pues Luke y el comandante cuestionan la capacidad de las mujeres para comprender conceptos abstractos, limitando así el acceso de estas a lo intelectual.

Además de la diferenciación en función del sexo, las mujeres son clasificadas en grupos de acuerdo con su papel en la sociedad; papel, por otra parte, asignado por los dirigentes masculinos. Además de la prohibición de leer, hay un aspecto clave que reifica a las mujeres fértiles como la protagonista: su nombre es sustituido por el compuesto «de» y el nombre del hombre al que se le asigna esa mujer. Así, Offred significa «de Fred». Las criadas pierden su identidad como seres humanos y los derechos asociados con ese estatus y se convierten en posesiones, en esclavas. Además, cada grupo lleva un uniforme identificador con colores distintivos. Offred y el resto de las mujeres fértiles asignadas a la reproducción llevan túnicas rojas con cofias blancas que limitan su campo de visión a lo que tienen delante. El rojo es el color del erotismo y el que se utilizaba en el Renacimiento para pintar a María Magdalena. Por otra parte, las esposas emplean el azul, símbolo de la virtud y asociado típicamente con la madre de Jesús en las pinturas renacentistas de temática bíblica porque ese pigmento era el más caro. Así, el azul es también un símbolo de estatus, pues solo las esposas de los comandantes, con gran poder adquisitivo, lo portan. Las mujeres casadas con hombres de rango inferior pueden llevar verde, azul y rojo indistintamente. Finalmente, las Marthas, encargadas de las tareas de la casa, visten un color verde apagado. Los hombres también tienen colores asignados: los comandantes visten de negro, símbolo de prestigio, y los guardianes, como las Marthas, visten de verde.

En la novela vemos también esfuerzos y reticencias por parte de los personajes femeninos a la hora de intentar conectar con el resto de las mujeres, debido a –y a pesar de– las restricciones y del riesgo que ello supone. El primer ejemplo lo

observamos en las primeras páginas, tras la llegada de las mujeres a un centro de formación para el que será su rol:

We learned to whisper almost without sound. In the semi-darkness we could stretch out our arms, when the Aunts weren't looking, and touch each other's hands across space. We learned to lip-read [...]. In this way we exchanged names, from bed to bed: Alma. Janine. Dolores. Moira. June. (5)

Aunque el nombre real de Offred nunca se revela en la novela, la última adaptación al formato televisivo emplea el último nombre de esa lista –June– suponiendo que ella sería la última en nombrarse. Una vez en la casa del comandante, Offred evita establecer lazos con las Marthas, algunas de las cuales critican que las criadas no huyan a las colonias para evitar la vida que llevan, mientras que Cora parece más sensible a la situación de Offred:

Once, though, I heard Rita say to Cora that she wouldn't debase herself like that. Nobody asked you, Cora said. Anyways, what could you do, supposing? Go to the Colonies, Rita said. They have the choice. With the Unwomen, and starve to death and Lord knows what else? Catch you. (14)

Algunas de las medidas instauradas por el nuevo régimen son la derogación de derechos de la mujer conseguidos en los años 60 y 70, como el uso de la píldora anticonceptiva (1960) o el derecho al aborto (1973). Lo que se limita es la libertad sexual de las mujeres y su capacidad de decidir sobre su propio cuerpo: Dado que la base de la ideología que gobierna Gilead es extremadamente religiosa, el sistema persigue y condena a aquellas personas que tienen un comportamiento que se desvía de sus ideales. Así, la homosexualidad está penada con la horca y, cuando se habla de las mujeres que decidían no tener hijos, se las trata de egoístas. En general, sobre las distopías feministas, Lefanu (1988: 71) afirma: «they show women trapped by their sex, by their femaleness, and reduced from subjecthood to function». El razonamiento que lleva a la ortodoxia en cuanto a las relaciones entre hombres y mujeres se nutre también del miedo a ser víctimas de agresiones o asesinatos. Offred nos cuenta como antes de Gilead las mujeres pasaban miedo y seguían normas no escritas para protegerse de potenciales agresores:

I remember the rules, rules that were never spelled out but that every woman knew: don't open your door to a stranger, even if he says he is the police. Make him slide his ID under the door. Don't stop on the road to help a motorist pretending to be in trouble. Keep the locks on and keep going. If anyone whistles, don't turn to look. (39)

Redford (2020: 3) sugiere una relación entre el auge de los asesinatos en serie en los años 80 y el uso del miedo por parte de los partidarios de Gilead para defenderlo. Según la autora, la inseguridad de las mujeres particularmente en los campus universitarios, escenario preferente de algunos asesinos en serie famosos como Ted Bundy, se utiliza en la novela para asociar estos miedos con las instituciones de enseñanza superior, que ahora alojan a los «ojos», y, así, alejar a las mujeres de las mismas: «we used to be able to walk freely there when it was a university. [...] We aren't allowed inside the buildings anymore; but who would want to go in?» (255). Otras fuentes de inspiración, como apuntaba Atwood, se encuentran en la revolución iraní y en la expulsión de las mujeres de universidades y de sus trabajos en ese país.

Las encargadas de adoctrinar a las mujeres elegidas y detenidas para ser criadas son «las tías», mujeres que ejercen su poder sobre y oprimen a otras mujeres. Stimpson (2009) sugiere que este personaje pretende emular al estereotipo de jefa malvada, mientras que Ehrenreich sostiene que es una crítica intrafeminista a la actitud complaciente o resignada de las mujeres que históricamente han oprimido a sus iguales: «Like the sadistic Aunts in *The Handmaid's Tale*, it was women who bound their granddaughters' feet, women who turned over their little girls for clitoridectomies, and often even women who denounced their neighbors as witches» (2009: 80).

Aunque las mujeres se llevan la peor parte, no son las únicas que sufren restricciones en Gilead. Solo los comandantes u hombres de rangos menores pueden casarse y tienen derecho a tener hijos, pero solo los altos mandos tienen derecho a las criadas. Para muchos, como los guardianes de la fe, toda actividad sexual está prohibida y tanto ellos como todas aquellas personas no pertenecientes a la élite están vigilados constantemente por los ojos. Cualquier persona puede ser un ojo, alguien que informe de un comportamiento impropio. Esa posibilidad es la que crea una atmósfera de tensión, coarta a las personas como Offred en sus paseos con otras como ella y reproduce la tradición distópica del panóptico y la autorregulación del individuo.

Estas historias ponen en valor la importancia de la actuación individual para ejercer un cambio y determinar el futuro de la sociedad en la que viven. Es precisamente este cambio en el paradigma del poder individual el que se refleja en las novelas distópicas del siglo XXI que veremos más tarde, por lo que se puede constatar la influencia que ejercieron y siguen ejerciendo estas novelas sobre los enfoques narrativos a día de hoy.

The Handmaid's Tale forma parte también de la tradición ecológica, y el tema de la devastación ambiental causada por la irresponsabilidad humana es clave para definir las causas de la distopía de Gilead. Así, el principal problema al que quiere hacer frente el sistema es la baja fertilidad y natalidad derivada de la toxicidad del ambiente que, según comenta el personaje del historiador al final de la novela, tuvo como agentes causantes tanto accidentes nucleares, sabotajes industriales y fugas en almacenes de armas biológicas y químicas como al uso de herbicidas e insecticidas químicos (304). Para Offred:

The chances [de malformación o muerte del feto] are one in four, we learned that at the Centre. The air got too full, once, of chemicals, rays, radiation, the water swarmed with toxic molecules, all of that takes years to clean up, and meanwhile they creep into your body, camp out in your fatty cells. Who knows, your very flesh may be polluted, dirty as an oily beach, sure death to shore birds and unborn babies. (173)

Offred comenta cómo ahora ya no hay prácticamente nada envuelto en plástico, por su toxicidad, y compara esa situación con los tiempos pasados: «Not many things are plastic, any more. I remember those endless white plastic shopping bags, from the supermarket; I hated to waste them and would stuff them in under the sink» (44). El menú de Offred, como el del resto de mujeres en el programa de maternidad, es especialmente saludable, diseñado para favorecer una progenie óptima. Todos estos temas ecológicos y otros son los que se han ido desarrollando desde los años 60 hasta la actualidad.

Un mundo devastado es también el escenario de *Parable of the Sower*, de Octavia Butler (1993). Esta novela nos muestra una visión personal, una descripción de los efectos del colapso climático y social sobre las vidas de individuos que ya soportan sus propios problemas sociales, como la discriminación racial o las agresiones sexuales. En esta época y con esta novela se constata una

convergencia de las corrientes feministas, ecologistas y antirracistas que dan lugar a una producción literaria inclusiva y revolucionaria. Es en la década de los noventa cuando se publica esta novela distópica que muestra con crudeza el futuro apocalíptico de Estados Unidos donde, además de situaciones de violencia, pobreza y desesperanza, la desigualdad entre blancos y el resto de la población sigue tan vigente como siempre. *Parable of the Sower* (1993) es uno de los pocos ejemplos de distopías modernas escritas por autores pertenecientes a minorías demográficas si bien esta situación se ha ido revirtiendo, en parte, gracias al éxito de Butler, que animó y continúa animando a muchos autores de minorías a buscar su voz en la literatura. Como hemos comentado anteriormente, esta falta de representación se ha achacado al hecho de que, para estas minorías, las historias sobre realidades alternativas que ponen en peligro su integridad son, de hecho, una realidad en la actualidad (Delgado 2017) y más propias del realismo literario. Sin embargo, a diferencia de Piercy en *Woman on the Edge of Time*, el realismo no tiene peso en *Parable of the Sower*. Cabe destacar, sin embargo, su capacidad como distopía para mostrar a través de estas sociedades futuras la realidad presente, que la convierte en un arma necesaria para visibilizar las desigualdades sociales y, más concretamente, el racismo. La publicación de esta novela también marca un giro en el discurso feminista, que redobra esfuerzos para mejorar la inclusión de mujeres no blancas, y la creciente preocupación por el cambio climático.

Parable of the Sower, como muchas distopías críticas, no nos muestra una foto fija de la sociedad alternativa, sino que destaca la importancia del cambio y a los protagonistas como agentes del mismo. En este caso, Lauren Olamina, la protagonista, vive en una comunidad vallada, protegida hasta cierto punto de la violencia y criminalidad descontrolada que asola el mundo exterior. La comunidad subsiste a duras penas e incluye una gran diversidad étnica. Lauren vive con su padre, párroco afroamericano, su madrastra, latina, y sus cuatro hermanos. Tanto su padre como Cory, la madrastra, tienen doctorados, pero la formación de poco vale en el mundo postapocalíptico de Butler. Cuando la comunidad es destruida por drogadictos pirómanos, Lauren y dos conocidos de su comunidad han de huir e ir adaptándose para sobrevivir.

Allen (2009: 1355) sugiere que Octavia Butler utiliza la ciencia ficción como una herramienta de cambio profética. Al mismo tiempo, la autora traza paralelismos sutiles entre la realidad de la comunidad afroamericana desde las plantaciones hasta los guetos y el día a día de la mayoría de la población en esta

sociedad no tan futura. En esta novela, la esclavitud no se limita a las formas tradicionales de la misma, sino que se presentan formas modernas como la esclavitud por deuda y la trata, que ya introducen todas las novelas distópicas feministas hasta ahora. Aquí entra en juego el capitalismo salvaje que se ha instaurado en el país. Así, descubrimos que el presidente ha abolido todas las leyes que protegen al trabajador, por lo que una empresa puede explotar a sus empleados o engañarlos para que contraigan deudas con la propia empresa. El sistema que describe Lauren se aprovecha de la precariedad de incluso aquellos con gran preparación académica y del contexto de violencia generalizada para ofrecerles puestos en ciudades-fortaleza que compren las propias empresas. La oferta incluye alojamiento seguro y un pequeño sueldo, pero este es insuficiente para subsistir y la gente termina atrapada en una espiral de deuda que los convierte, de facto, en esclavos. Las condiciones parecen inaceptables, pero Butler nos habla de la desesperación de los que no tienen otra opción y recuerda al lector que esta situación es muy similar a la vivida por trabajadores de países pobres que producen los productos que consumimos en el primer mundo como mano de obra barata (Allen, 1358). Por otra parte, la trata de seres humanos involucra aquí no solo la prostitución de mujeres sino también un dominio absoluto sobre personas con una discapacidad: la hiperempatía. Butler presenta un colectivo que sufre discriminación en nuestras sociedades y lo pasa por el filtro del extrañamiento cognitivo acuñado por Suvin (1979).

Pese a ser un tema recurrente en el subgénero distópico, en este caso la desigualdad no se representa como una lucha directa de la heroína contra el sistema, sino mediante un diálogo entre la protagonista y el mundo que la rodea, un proceso de aprendizaje y adaptación con el que Lauren consigue crear su comunidad y establecer su religión –Earthseed– basada precisamente en la idea de que Dios es poder y cambio y que todos podemos moldear ese cambio. Lauren ha de navegar una sociedad llena de jerarquías y dificultades basadas tanto en las diferencias de género como en la raza entre otras (Lacey, 382). La autora confiere esta tarea a una protagonista que aúna varias características de lo que se considera vulnerabilidad: es mujer y ha de disfrazarse de hombre para mantenerse a salvo, es negra, y, por último, tiene una condición llamada hiperempatía que implica sentir tanto el placer como el dolor de los demás como propio, por lo que en muchas ocasiones actuar en defensa propia la deja inconsciente o débil por el dolor que ella misma ha infringido.

Lauren analiza las relaciones de poder y las reforma y adapta para construir su comunidad pacífica y colaborativa que huye de la dominación como herramienta. En este sentido no sugiere una reforma del sistema económico, sino que parte de una reforma a nivel doméstico y cultural, de las relaciones entre las personas, y se extrapola a la comunidad que pretende crear dentro de la distopía en la que viven. Lauren ofrece una clara yuxtaposición entre la organización doméstica y social de su comunidad vallada y la comunidad que pretende crear. En la primera, la esfera privada es femenina y carente de importancia para la sociedad, mientras que la esfera pública es claramente masculina. Las tareas de la casa recaen exclusivamente sobre la madrastra de Lauren, que solo empieza a trabajar en la universidad cuando el padre de Lauren desaparece a pesar de que ambos tienen las mismas titulaciones: «I don't know how long it can last, but in some way that I suspect is not quite legal, Cory has taken over part of the job Dad held for so long. She'll give the classes Dad gave» (138). Antes de verse obligada a buscar esa opción, Lauren cuenta que dejó de dar clase en la universidad tras dar a luz y ver que en la comunidad necesitaban una escuela (139), por lo que es la mujer la que sacrifica su desarrollo profesional por el bien de la comunidad. Además, la masculinidad que se observa en la novela está caracterizada por una considerable toxicidad. El caso más claro es el hermano pequeño de Lauren, Keith, quien hace sufrir a Lauren constantemente, menoscabando sus posibilidades y afirmando que su condición es una debilidad que le impide dedicarse a poco más que a tener hijos. «You better marry Courtis and have babies. Out there you wouldn't last a day» (97). Además de su actitud hacia su hermana, Keith asocia la masculinidad con la agresividad y la fuerza, como demuestra el hecho de que escapara de la comunidad para vivir en el mundo exterior y defenderse por sí mismo o que pidiera un arma por su cumpleaños para «ser un hombre» (82). Otro ejemplo del dominio masculino en la sociedad vallada donde se cría la protagonista es que uno de los vecinos tenga un harén compuesto por mujeres que compró aprovechándose de su pobreza e indefensión. En este sentido, Lauren compara la explotación laboral con esclavitud o compra de personas: «I wondered how much difference there was between Natividad's former employer who treated her as though he owned her and Richard Moss who purchased young girls to be part of his harem» (209).

En la segunda, la comunidad intencional de Lauren, se desactiva la agresividad como factor definitorio de la masculinidad, pues los miembros de su comunidad conocen cómo esa violencia afectaría a Lauren. Por otra parte, Lauren asume cierto

androgenismo, pues decide pasar por hombre para evitar la violencia que podría sufrir de ser reconocida como mujer en el mundo exterior. La protagonista imbuye en sus acompañantes la idea de la indefinición de género y, como consecuencia, la suavización de la dicotomía de género y los roles que se le asocian. Además, uno de los miembros que Lauren recluta para su comunidad es un hombre que se hace cargo de la crianza de una niña hiperempática, como él. Así, la asociación entre crianza y feminidad se diluye, más aún cuando todos los adultos del grupo se ocupan de la seguridad de los niños tanto propios como ajenos. Este enfoque se nutre del feminismo en los 70 que influenció a la autora (Escoda 2005: 352). Finalmente, el enfoque racial de la novela también ha sido comentado por su énfasis en la convivencia multirracial en lugar de la desaparición del concepto de raza como elemento diferenciador y discriminatorio. La alternativa de Lauren se basa en la convivencia, lo que contrasta con la realidad distópica en la que viven.

CAPÍTULO 6

«All that you touch you change»: la cuestión ecológica

Andrea Burgos Mascarell

A menudo resulta difícil identificar el comienzo de un movimiento social o un género literario con exactitud, y el auge de la temática ecológica en la crítica literaria no es una excepción. La ecocrítica surge como un término para describir el estudio de las relaciones entre lo humano y todo lo que no lo es basado en el impacto destructivo del estilo de vida humano sobre la biodiversidad y su representación en la literatura y en otros ámbitos culturales (Marland 2013: 846). La relación entre ecocrítica y el pensamiento utópico y distópico radica en la importancia que tiene la imaginación de alternativas a nuestro modo de vida y el papel clave de las utopías para formular dichas alternativas. Buell (1995) considera que la crisis ambiental es «a crisis of the imagination, the amelioration of which depends on finding better ways of imaging nature and humanity's relation to it» (2). Es decir, resolver el dilema ecológico depende de nuestra habilidad para diseñar formas de relacionarnos con nuestro entorno que mejoren las actuales.

Aunque el concepto sea posterior y el movimiento ecocrítico se consolidara a principios de los años 90, se considera que las décadas de los 60 y 70 del siglo XX propiciaron su posterior desarrollo teórico. Durante estos años, en Estados Unidos se genera una creciente concienciación medioambiental impulsada, entre otras cosas, por la publicación de *Silent Spring* (Carson 1962), que narraba la progresiva desaparición de la fauna. Al igual que el movimiento feminista, la ecocrítica se suele dividir en tres olas, aunque autores como Buell (2005), quien definió estas etapas, o, más recientemente, Slovic (2010) sugieren que tal vez hablar de capas o palimpsesto es más apropiado, pues las corrientes más antiguas siguen vigentes y se siguen revisando hoy en día. En cualquier caso, y a grandes rasgos, podemos determinar que durante la primera etapa la crítica se basa en la admiración de la naturaleza, en identificar la representación del mundo natural en los textos, principalmente no literarios, en los que no supone un mero elemento contextual o decorativo. Este enfoque se inclinaba hacia un cambio de punto de vista que redefinía el antropocentrismo y desafía la concepción de lo natural como recurso. Así, la tradición ecocrítica americana se puede remontar a la influencia de los

escritores trascendentalistas que ensalzaban la importancia de la conexión entre humano y naturaleza. No es baladí recordar que *Walden*, de Henry David Thoreau, se considera un importante texto de tradición utópica, si bien no es ficción, y que inspiró la utopía conductivista de B. F. Skinner *Walden Two* (1972).

La segunda etapa tiende hacia un enfoque social. Durante la misma surgen ya perspectivas críticas que se ven influidas por los movimientos feministas y postcoloniales. Ambos movimientos favorecieron la justicia medioambiental, apuntando a la élite que ostenta el poder como máxima responsable de las consecuencias ambientales que padece la sociedad en su conjunto. Por otra parte, se critica el sexismo, el colonialismo, y el racismo que asocian a los grupos discriminados con la naturaleza, en lo que implica una deshumanización de las personas –como hemos visto en el capítulo sobre racismo y posthumanismo– y su infravaloración equiparable al poder que ejerce la humanidad sobre la naturaleza (Plumwood 1993: 4). Lo que vemos es un punto de vista antropocéntrico y elitista por el cual el hombre se considera superior a la naturaleza y a los grupos discriminados, facilitando así la explotación de los mismos para beneficio propio y para perpetuar la desigualdad favorable. En concreto, la ecocrítica postcolonial hace hincapié en la justicia medioambiental, en aspectos como las consecuencias comparativamente más negativas para el medio ambiente y sus habitantes de las prácticas neoliberales contemporáneas en los países en vías de desarrollo, como el envío de materiales de desecho y residuos tóxicos que se acumulan sin tratar. Por otra parte, esta vertiente del movimiento critica que se ignoren las necesidades de estos países en materia de recursos cuando se plantean las políticas ecológicas occidentales (Nixon 2011).

Por último, la tercera etapa surge a principios del siglo XXI y presenta un marcado componente global o cosmopolita. Los textos identifican las particularidades de cada nación o etnia, pero las trascienden y favorecen la comparación en un contexto global. Toda la población humana forma parte de la naturaleza y se limita la relevancia de las diferencias territoriales, volviendo al concepto de igualdad biosférica, que equipara a todos los seres vivos. En esta última etapa evolucionan también las vertientes ecofeministas incorporando nuevas teorías del género y las teorías animalistas que ponen énfasis en experiencias no humanas y la práctica de estilos de vida en esa línea, como la dieta vegetariana o el consumo de bienes cuya producción no implique crueldad animal.

En los años 60, el movimiento contracultura, abanderado del cambio hacia una política del sistema nervioso, indulgente en el sexo, misticismo y uso de psicodélicos, promovía en la práctica el hedonismo como estilo de vida, la apreciación del medio ambiente y auguraba la revolución no violenta hacia la conciencia y el rechazo a la macroindustrialización tecnológica. Estas ideas, que fueron consideradas por algunos como una puerta hacia la utopía postburguesa, y postindustrial, llevaron también a otros filósofos como Marcuse a advertir de los peligros de ser absorbidos y utilizados por el propio sistema burgués contra el que se rebelaban. Así, Marcuse revivía las advertencias de Huxley en *Brave New World* acerca de una sociedad anestesiada por el consumo y condicionada; al mismo tiempo, sugería que las nuevas tecnologías y la industrialización, lejos de proporcionar el bienestar de todos, crean necesidades de carácter artificial y alimentan el consumo de masas. Este consumo de masas llevaba inevitablemente a una mayor demanda de recursos y auguraba el peligro de la escasez de los mismos.

Las obras distópicas de la segunda mitad del siglo XX abrazan estas ideas y las transforman en pesadillas realizables en un futuro cercano. Para hablar de las distopías ecológicas resulta muy útil comentar una obra utópica de temática ecológica que recoge todos los temas que se representan en las distopías y que quedan aquí solucionados a priori: *Ecotopia* (1975). Esta novela breve de Ernest Callenbach narra el estilo de vida sostenible de tres estados –Oregón, California del Norte y Washington– después de su secesión de Estados Unidos y posterior formación del estado de Ecotopía. Los ecotopianos no usan vehículos de combustión interna, reciclan sus desperdicios, rechazan el uso de plástico creado a partir de combustibles fósiles, dando preferencia a los bioplásticos en su lugar. El estilo de vida en Ecotopía está basado en el decrecimiento, la biología humana y la interacción social.

En Ecotopía vemos un regreso al mundo rural romantizado, pastoril, que, a diferencia de otras obras, no implica un deterioro de la calidad de vida de los habitantes, pues adaptan las tecnologías para facilitar el trabajo a las personas y cuidar del entorno. No se observa, pues, un rechazo sistemático al progreso, sino una aplicación humanística de las herramientas tecnológicas. La televisión es un medio al servicio de los ciudadanos, ofrece información objetiva y vídeos de clases universitarias disponibles para que cualquier persona pueda formarse en un tema que le interese. Vemos aquí el opuesto al uso de este invento en *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, donde la TV obnubila a los individuos que

quedan a merced del estado. La información en Ecotopía es veraz. El estado no oculta nada a sus ciudadanos y los ecotopianos recriminan a Will, visitante estadounidense, que el estado americano ha ocultado a sus ciudadanos una guerra. El autoritarismo y la concentración de poder son sin duda temas más que recurrentes en la literatura distópica, como ya hemos mostrado a lo largo de este volumen. En cambio, el sistema de Ecotopía deja muy poco poder en manos del gobierno de la nación, que está compuesta por pequeñas ciudades y comunidades satélite que se autogobiernan.

Uno de los aspectos que marcan la división de opiniones con respecto a las posibilidades de la tecnología y la ciencia es la eugenesia. Will, el protagonista de *Ecotopia*, no comprende por qué los habitantes de la sociedad utópica se niegan a comentar este tema, que consideran de mal gusto (66). Esta visión pesimista de los avances científicos ya aparece en el *Frankenstein* de Mary Shelley y llega a las distopías norteamericanas en forma de estados vigilantes o transhumanismo, entre otros temas. Los problemas que originan la escisión de la comunidad ecotópica en esta novela son los mismos que caracterizan a las novelas distópicas de la segunda mitad del siglo XX y que continúan apareciendo a día de hoy. Los ejemplos de distopías ecológicas surgen en un principio como consecuencia del miedo a una catástrofe nuclear y el carácter limitado de los recursos como reacción al nuevo estilo de vida consumista y a sus consecuencias. Desde el punto de vista ecocrítico, el filósofo Arne Naess describe la necesidad de aplicar políticas como «radical reduction of the world's population, abandonment of the goal of economic growth in the developed world, conservation of biotic diversity, living in small, simple, and self-reliant communities, and—less specifically—a commitment “to touch the Earth lightly”» (Cooper 2001: 213).

La comunidad de Ecotopía es reducida, uno de los puntos clave. Un crecimiento descontrolado o demasiado limitado pondría en peligro muchas de las propuestas utópicas. De hecho, uno de los temas más populares es el de la demodistopía o distopía demográfica. Estas novelas reflejan tres miedos relacionados con la población (Shriver 2003): reducción de población, aumento imparable de la población, y el control de la demografía por parte de las autoridades.

El miedo a la bomba poblacional se basaba en la teoría malthusiana de la escasez de recursos: si los recursos son limitados y la población no deja de aumentar, es solo cuestión de tiempo que haya escasez y hambre, entre otras consecuencias. Esta es precisamente la premisa de *Make Room! Make Room!*

(1966), una novela breve de Harry Harrison, con prólogo del autor de *The Population Bomb* (Ehrlich 1968), que describe una ciudad de Nueva York a finales del siglo XX devastada por la catástrofe ecológica derivada del aumento poblacional. Una ciudad con 35 millones de personas se traduce en un giro hacia la producción masiva que reduce el individualismo, la calidad de comida y otros recursos. Esta breve historia fue adaptada al cine por Richard Fleischer en 1973 con el título de *Soylent Green*. Ante la escasez de recursos, el canibalismo se vuelve parte de los hábitos humanos. Este no es un ejemplo aislado. Durante esta década, se publican multitud de novelas cortas y más extensas con este tema –y sus consecuencias– como protagonista. Años atrás, Robert Bloch publicaba *This Crowded Earth* (1958) y parecía augurar lo que sería la tónica de la década en cuestiones poblacionales. Un curioso ejemplo es *A Torrent of Faces* (1967), escrito por Norman L. Knight y James Blish. Los autores describen una sociedad futura en la que un sistema cuasifascista parece la única opción viable para mantener una población mundial de un trillón de personas. A pesar de la autclasificación de la novela como utópica, las características de la sociedad parecen replicar las condiciones de las distopías tradicionales y profetizan aquello que muchos auguran como el futuro inevitable dentro de unos años: el ecofascismo (Taibo 2020).

Si las consecuencias de la sobrepoblación son críticas para el medio ambiente y la supervivencia de la humanidad, Max Ehrlich nos muestra como consecuencia una política distópica de control de la natalidad. En *The Edict* (1971) el gobierno mundial prohíbe la reproducción durante 30 años. Cualquier pareja que viole el edicto será ejecutada, como también lo será cualquier niño ilegal. Además, como en muchas de las distopías que hemos visto, se premia a quienes descubren a los infractores:

«All citizens stand by», it intones. «This is an edict from WorldGov. In the interest of balancing the population, and preserving the food supply, the birth of any baby is forbidden for the next thirty years. Any man and woman who conceive and have a child during that period will be put to death by the State. Any child conceived will be considered an outlaw child, and will also be liquidated. There will be constant surveillance by StatePol and a large reward in extra calories for any citizen who reports the presence of an outlaw child. That is all». (11)

Para suplir la carencia de vástagos, el gobierno ofrece a las mujeres sustitutos robóticos, con lo que el autor introduce el componente tecnológico y la suplantación de la naturaleza humana. Por otra parte, la tecnología avanzada

también favorece vidas extremadamente longevas –lo que agrava el problema de la sobrepoblación– y facilita la eutanasia. Este ejemplo muestra así el tercero de los tres miedos de las demodistopías: el de los controladores demográficos.

Si nos centramos en la teoría ecocrítica, una de las primeras narraciones que se acerca al ideal de esta corriente es *The Lorax* (1971). Escrita por Dr. Seuss (Theodor Seuss Geisel), está considerada como uno de los primeros ejemplos de distopía para niños, en la que la imagen y el texto unen fuerzas para crear un formato único (Nikolajeva & Scott 2001: 2). En esta narración, el Once-ler (el Una Vez) corta un árbol llamado Truffula y teje un objeto con el material. El Lorax, defensor y voz de los árboles le recrimina la acción, pero ante la acogida del producto entre los clientes, el Once-ler construye una fábrica y tala todo el bosque. Al no quedar árboles, los animales se marchan, uno a uno. Sin árboles que talar, la fábrica cierra y el Once-ler se queda solo. Al terminar su historia, el Once-ler le entrega al niño visitante la última semilla de Truffula y lo nombra guardián y protector del bosque, cuya misión es devolverlo a su antiguo esplendor para que regresen los animales y el propio Lorax. El mensaje es una crítica clara contra la tala de árboles, y esa abierta oposición a las grandes corporaciones y la explotación del medio natural llevó a considerar su prohibición en California. El valor de este libro infantil radica no solo en su contenido sino en su influencia social, incluyendo la proliferación de grupos conservacionistas, el uso del nombre «The Lorax» como símbolo en campañas, la organización de programas de reforestación como «Lorax Helpers», etc. (Wolfe 2008: 5). Como las distopías críticas feministas que hemos visto, *The Lorax* termina con un mensaje de esperanza que refuerza la idea del poder del individuo para cambiar el sistema.

El mensaje de denuncia de muchos de los textos de esta época camina hacia la concepción de la vida no humana como válida en sí misma, y no simplemente como producto de consumo y producción de la civilización. No se critica la explotación ambiental ya como un acto de negativas consecuencias para el ser humano sino como una catástrofe per se. En este sentido, un ambientalista clave fue el estadounidense Edward Abbey (1994), que describe esta idea así: «All beings are created equal, all are endowed by their Creator (whatever–God or Evolution or Nature) with certain inalienable rights. Among these are the right to life, liberty and the pursuit of happiness [...]» (299).

En la línea de denuncia de los estragos del progreso capitalista en materia medioambiental y el enfoque antropocéntrico por el que se rige la ética en la

sociedad, Ursula LeGuin publica *The World for Word is Forest* (1972). Esta es la contribución más clara de la autora a la distopía ecológica, que seguirá formando parte de la temática de sus obras en adelante. En su introducción a la novela en *The Language of the Night* (1977), LeGuin declara que el libro bebe de la frustración que sintieron ella y sus compañeros durante los años en los que protestó contra la guerra de Vietnam –LeGuin escribió la novela en 1968–, y compara la ética del expolio de los recursos naturales para el beneficio privado con la que justificó el asesinato de no combatientes en nombre de la paz: «It was becoming clear that the ethic which approved the defoliation of forests and grainlands and the murder of non-combatants in the name of «peace» was only a corollary of the ethic which permits the despoliation of natural resources for private profit or the GNP, and the murder of the creatures of the Earth in the name of “man”» (151). La crítica de LeGuin es amplia y su visión anticolonial refleja el trabajo de sus padres, antropólogos, sobre el etnocidio y ecocidio y sus efectos sobre las poblaciones nativas de Norteamérica (Savi 2021: 537).

La novela presenta al capitán Davidson como la persona a cargo de la misión de explotación del nuevo mundo e inmediatamente muestra el comportamiento dominante del mismo sobre dos grupos de individuos: las mujeres traídas a Nuevo Tahití y los athshianos, nativos del planeta Athshia, apodados los creechies (derivado de la palabra inglesa *creatures*, criaturas). Esta visión se hace extensible a la naturaleza y sus recursos.

Según Hovanec (1989), LeGuin representa en la novela las distintas concepciones de la naturaleza en la sociedad americana, desde la admiración inicial por haber encontrado un paraíso en la tierra, pasando por el miedo a la naturaleza salvaje y a los habitantes de la misma, hasta la explotación natural con la llegada de la industrialización o la admiración, de nuevo, del movimiento romántico. El personaje de Davidson se correspondería con la mentalidad de los puritanos, decididos a domesticar el paisaje como misión divina (86). Baggesen (1987: 35) sugiere que este personaje obedece más bien a la tendencia expansionista en la ciencia ficción masculina que concibe la tecnología como un medio para conquistar otros mundos y sus recursos y que a menudo se critica en la literatura distópica, que observa cómo estas herramientas se pueden volver en nuestra contra.

Davidson deja claro desde el primer momento que los hombres son su prioridad absoluta, y que la caza furtiva, el abuso sexual y la esclavitud de los nativos son

actividades recreativas necesarias para que los hombres puedan sobrellevar la vida en ese planeta:

I could stop 'em. But look, it's the men I'm looking after. That's my job, like you said. And it's the men that count. Not the animals. If a little extra-legal hunting helps the men get through this godforsaken life, then I intend to blink. They've got to have some recreation. (13)

En la Tierra, la naturaleza ha sido destruida y los robots sustituyen a los ciervos y otros animales para entretener a los cazadores. Davidson espera que esta sustitución de lo orgánico por lo robótico alcance también a su esclavo, pues considera que los nativos no son lo suficientemente inteligentes. Sin embargo, Davidson no considera que los nativos sean esclavos, pues no los considera humanos, y compara su uso como fuerza de trabajo con la ganadería. «Slaves are humans. When you raise cows, you call that slavery? No. And it works» (18). Poco después vemos que no solo los esclavizan, sino que violan a las hembras de esta especie: «Look, you've laid some of the females, you know how they don't seem to feel anything, no pleasure, no pain, they just lay there like mattresses no matter what you do» (19). Esta visión es poco sorprendente considerando el tratamiento que reciben las mujeres de su propia raza, enviadas en cargamentos para reproducción o entretenimiento.

La crítica a la explotación sistemática de los recursos naturales, de las mujeres tanto humanas como athesianas, de los nativos en general y de la fauna del nuevo planeta evoca la perspectiva ecofeminista, antiespecista y anticolonial. La esclavitud de los nativos es reprobada por varios personajes, y finalmente queda prohibida. Con la llegada de una expedición de paso formada por humanos de distintos planetas (Hainish y Cetianos), la débil lógica de Davidson queda expuesta.

«Do you consider the native hilfs human, or not?»

«I don't know».

«But you had sexual intercourse with one—this Selver's wife.

Would you have sexual intercourse with a female animal? [...] You have not thought this through». (77)

Además de estas ideologías, Davidson también representa el racismo dentro de la propia colonia. Considera que solo las personas de origen euroafricano son válidas y de confianza, mientras que los asiáticos puros, al no tener sangre africana, no pueden considerarse completamente humanos. Así explica que hayan cedido a

la presión de los nativos y firmado un tratado de paz: «You couldn't be fully human without some blood in your veins from the Cradle of Man. But that wouldn't stop him from saving those poor yellow bastards at Central, it just helped explain the moral collapse under stress» (161).

Davidson es el primer personaje de los tres puntos de vista que se suceden en los ocho capítulos. El segundo del que hablaremos es Lyubov, un antropólogo que establece una relación cercana con Selver, el líder de los nativos, y le salva la vida. Lyubov es capaz de apreciar el valor del estilo de vida de los nativos y el valor de la naturaleza en sí misma y por tanto critica continuamente las acciones destructivas y disruptivas de la colonia. De los tres personajes principales, este sería el más cercano al lector o con el que nos podríamos identificar, pues va aprendiendo sobre el mundo de la misma manera que los lectores al pasar las páginas. Lyubov actúa como un personaje puente entre la colonia y los nativos, pues aprende el idioma de los athsheanos, su cultura y su forma de ver el mundo. Un aspecto clave es el hecho de que los nativos no matan a otros humanos. Sobre el comportamiento de Davidson, Lyubov plantea que quien mata se mata a sí mismo y tiene que hacerlo una y otra vez. «It's himself that the murderer kills; only he has to do it over and over and over» (119). Sin embargo, Selver organiza una rebelión para expulsar a los humanos tras varios años aguantando todo tipo de vejaciones y masacres.

La rebelión de Selver implica matar, una capacidad aprendida de Davidson y que utiliza para lograr preservar el estilo de vida de su población. Sin embargo, y como ya aventuraba Lyubov, aprender a matar cambia irreversiblemente a la población nativa, que tardará mucho tiempo en recuperarse y revertir esos comportamientos que han quedado incrustados en sus mentes. «Maybe after I die people will be as they were before I was born, and before you came. But I do not think they will» (189). A pesar de haber emponzoñado sus corazones, la concepción de la naturaleza y el ser humano como parte de ella parece permanecer intacta.

En este sentido, la filosofía postmodernista de Deleuze y Guattari o Serres entre otros sugiere un nuevo sistema de concepción de la realidad alejado de la dicotomía cartesiana y basada en un sistema de relaciones no jerárquico. El ser humano debe considerarse una parte del todo que es su entorno, al que afecta y por el que se ve afectado. El uso del lenguaje es clave en toda novela de ficción, pero el título de la obra de LeGuin marca el distanciamiento entre la idea de naturaleza domesticada y medio salvaje. El jardín del Edén era eso, un jardín, un espacio afable, controlado y a

disposición del ser humano que le provee de lo necesario para vivir. El bosque del título, que da nombre también al planeta (Athshe significa bosque) representa una naturaleza con voluntad propia, que media entre los elementos naturales y la población: «no way was clear, no light unbroken, in the forest. Into wind, water, sunlight, starlight, there always entered leaf and branch, bole and root, the shadowy, the complex» (35). Al describir el bosque, LeGuin nos informa de que los caminos se abren bajo las ramas, sobre las raíces, sinuosos. Todos los elementos del bosque se adaptan en un caos que el ser humano debe aceptar.

Mientras que el uso de la palabra *tame* (domar) (19) para referirse tanto a los athsianos como al planeta muestra el componente colonial, el motivo de la expedición, la explotación maderera del planeta que abastecerá al nuestro, ya agotado, critica las políticas industriales y del sistema económico basado en el crecimiento que lleva a la destrucción de los pilares necesarios para el desarrollo del ser humano y el resto de las especies, es decir, a la destrucción del propio hábitat. La ambición desmedida y el deseo del ser humano de poseer y dominar la naturaleza es insaciable (Heidegger 1954) y LeGuin describe el poder como algo perceptible e irresistible para los colonos: «Whoever they were they had about them a hint of authority, a whiff of the dry, intoxicating odor of power» (70).

Dado el componente crítico de las novelas con respecto al sistema capitalista y el carácter transformativo de las mismas, Otto (2012: 101) ha sugerido la inclusión de esta novela en la categoría de ecosocialismo, un término que se define como el sistema implementado en una sociedad en la que los medios de producción y los productores se reúnen en condiciones democráticas al mismo tiempo que se respetan los límites al crecimiento, considerando la naturaleza como valiosa por sí misma (Kovel 2002). Este sistema se opone al capitalismo imperialista que vemos en la novela, en tanto en cuanto se critica una producción dirigida por unas élites y basada en la explotación de los trabajadores y que priva a los nativos de sus recursos productivos.

El legado de Ursula K. LeGuin en la ficción especulativa es inconmensurable, y, solo un par de años tras la publicación de *The Word for World is Forest* llegará una de sus obras más destacadas: *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1974) que tratará más en profundidad el concepto de equidad y ecologismo que hemos visto en la anterior novela. La autora nos invita a comparar la vida en Urras y Anarres, un país bastante similar a la sociedad occidental de la época y una sociedad anarquista, respectivamente. Esta novela se considera una utopía ambigua

y crítica, ya que los personajes no son obedientes y continuistas, sino que cuestionan la realidad y participan en la remodelación de la misma para dar forma a las alternativas (Fortunati 2013: 28). Sin embargo, al presentar dos sociedades opuestas, LeGuin nos ofrece muestras de las características tradicionalmente presentes en las distopías.

En *The Dispossessed*, Shevek, un físico famoso de Anarres, es invitado a visitar Urras, un hecho sin precedentes desde el establecimiento de la colonia en Anarres. Mediante la técnica del viajero tradicional de las utopías clásicas, Shevek nos descubre las dispares costumbres sociales de las dos sociedades, poniendo de manifiesto aspectos tan relevantes como la igualdad entre hombres y mujeres y los roles de género, los problemas del capitalismo, la cultura del desperdicio, la discriminación del otro, o la propiedad y el individuo como parte intrínseca de la naturaleza humana. La estructura de la novela está planteada de forma que vemos, en capítulos alternos, la historia de Shevek en su Anarres natal y cómo profundiza en los problemas que ha ido desarrollando su sociedad, y el descubrimiento de Urras, donde Shevek va identificando progresivamente los problemas estructurales e ideológicos que llevaron a los primeros colonos a huir y establecer Anarres.

El primer shock cultural para Shevek al hablar con un Urrasti es, precisamente, el rol de las mujeres en la sociedad.

«Is there really no distinction between men's work and women's work?» «Well, no, [...]. A person chooses work according to interest, talent, strength—what has sex to do with that?». (17)

Su interlocutor, el Dr. Kimoe no da crédito a que en Anarres las mujeres puedan considerarse tan capaces intelectualmente como los hombres, mientras que Shevek se pregunta si los Urrasti creían necesario despreciar a la mitad de la humanidad para sentirse bien y, en ese caso, si las mujeres harían lo propio con la mitad masculina. Shevek vive en un ambiente masculinizado, en la universidad, y siente que la falta de presencia femenina tiene un efecto psicológico negativo sobre él, perspectiva que recuerda a la de los gobiernos coloniales, quienes promovieron el traslado de mujeres desde la metrópoli hasta las tierras ocupadas para asegurar el carácter cívico y la civilización como tal en las mismas (de Courcy 2012).

Las mujeres no son el único colectivo menospreciado en Urras. Atro, un físico octogenario con el que Shevek ha compartido años de correspondencia, establece una definición por exclusión de la gente de Anarres y Urras. A las personas de estas dos sociedades las llama Cetians, no simplemente «la humanidad» puesto

que, según Atro, los Hainish son alienígenas inferiores en todos los aspectos y, por tanto, no equiparables a ellos. Atro critica la sociedad anárquica de Shevek por negarles la idea de la discriminación, que es, bajo su punto de vista, lo mejor que la civilización puede enseñarnos (143).

Los aspectos ecológicos, también una constante en las obras de LeGuin, se muestran de nuevo por contraste. El primer ejemplo tiene lugar en la propia nave espacial en la que Shevek viaja. Allí descubre que los Urrasti no siguen un estilo de vida sostenible cuando su acompañante lanza a la basura el pijama que había usado Shevek una sola vez. La baldía tierra de Anarres contrasta con la abundancia natural de Urras, donde los animales como los pájaros están a la vista de todos. Y, sin embargo, Shevek se ve incapaz de aceptar la dieta Urrasti, que incluye la carne como ingrediente habitual, y se mantiene estrictamente vegetariano: «He still did not eat meat; he had tried it, out of politeness and to prove to himself that he had no irrational prejudices, but his stomach had its reasons which reason does not know, and rebelled» (133).

La decisión de no ingerir carne puede partir tanto de la inexistencia de animales para ello como de la importancia de la sostenibilidad y ahorro de recursos, puesto que criar animales para su consumo supone una inversión de recursos, particularmente hídricos, que los Anarresti consumen de manera directa. Por otra parte, la explotación de los animales choca con su admiración por los mismos y el sentimiento de bienestar que le provoca verlos libres. Vemos esta misma idea en lo que se refiere al uso de pieles de animales: Shevek pide un traje adecuado al contexto en el que vive y le llevan a un sastre. El precio le parece desorbitado y le informan de que es por el cuero que, ahora que los animales están protegidos, es mucho menos frecuente y por tanto más caro. Por una parte, Shevek se alarma por la hipocresía que supone proteger animales y buscar productos con sus pieles y, por otra parte, su reacción supone el reproche a la idea del capitalismo.

La utópica idea de civilización que Anarres representa se basa en la sostenibilidad, que implica un uso adecuado de los recursos para preservar su forma de vida, pero también un crecimiento moderado, de manera que, si bien existe una red de transporte de recursos, una comunidad debe crecer únicamente en relación con los recursos de los que dispone en su entorno inmediato para sustentar dicho crecimiento. En este sentido, Anarres es una distopía a nivel ambiental, pues la falta de biodiversidad terrestre merma la capacidad de los seres humanos de sentirse parte del ecosistema en el que viven. Este planteamiento plantea un

diálogo con *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, donde se presentaba la necesidad de los humanos de permanecer en contacto con los animales para conservar su humanidad y empatía.

Al margen de estos dos pilares ideológicos, *The Dispossessed* también presenta los problemas tradicionales del género, como la corrupción, la supresión de la condición individual y la lucha de clases. A pesar de representarse como una sociedad ideológicamente utópica, la concepción del individuo en Anarres se corresponde con uno de los pilares de la dictadura: el individuo debe desaparecer.

Más recientemente encontramos ejemplos de novelas postapocalípticas con un marcado tono eco-distópico. En particular, podemos observar dos tendencias diferenciadas. Por una parte, aparecen novelas de ciencia ficción climática, como *Earth*, de David Brin (1990). Por otra parte, ya en el siglo XXI, las distopías ecológicas destacan por su carácter biotecnológico. Según Berger (1999), las narraciones postapocalípticas representan los traumas de las catástrofes del siglo XX: «We have had the opportunity [...] to see in a strange prospective retrospect what the end would actually look like: it would look like a Nazi death camp, or an atomic explosion, or an ecological or urban wasteland» (19). Sin embargo, aunque Berger sugiere que estas obras son un intento por superar este trauma, la novela distópica concretamente bebe de los traumas históricos y las tendencias actuales para prevenir de las catástrofes que aún están por llegar. Nos centraremos en dos ejemplos: *The Year of The Flood* y *The Windup Girl*, ambas publicadas en 2009.

Aunque Margaret Atwood tiene un marcado estilo reivindicativo feminista, y esta novela, parte de una trilogía, describe un mundo tan complejo como peligroso y abarca infinidad de temas altamente relevantes, la autora canadiense utiliza la catástrofe ecológica como contexto e hilo conductor que revela poco a poco todos los males de los que adolece esta sociedad estadounidense del futuro.

El de Atwood es un mundo pandémico, en el que la biopolítica foucauldiana está a la orden del día. Esta novela es la segunda parte de la trilogía que empieza con *Oryx and Crake* (2003), al final de la cual se descubre que un experimento biotecnológico liderado por Crake es el detonante de la situación apocalíptica que viven los personajes. Crake genera una plaga biológica que provoca hemorragias mortales en la población para sustituir a la humanidad por sus híbridos humanoides, pero no todos mueren. Las dos protagonistas son Toby y Ren, que sobreviven a la plaga que acaba con la mayoría de la población. Toby cuenta su historia desde su lugar seguro en el centro comercial,

donde cultiva un huerto para su sustento. Ren, por otra parte, sobrevive atrapada en una cabina de baile erótico, a la espera de que alguien la pueda liberar. Las dos protagonistas alternan narraciones de la vida antes y después de la plaga, mostrando al lector la sociedad fuera del área protegida.

El contexto político-económico previo a la plaga destaca por el poder desmesurado de la industria farmacéutica y los laboratorios de experimentación genética, que parecen suplir la ausencia clara de un gobierno democrático al uso y que sustituye al tradicional estado autocrático de las distopías de principios de siglo o de otra de las novelas de Atwood: *The Handmaid's Tale*. El sistema, que podría definirse por un neoliberalismo extremo o simplemente la anarquía, permite todo tipo de abusos fuera del recinto vallado del complejo, entre los que se encuentra el canibalismo. El restaurante de comida rápida donde trabaja Toby produce las «SecretBurgers», un producto cuya carne no pasa ningún control y puede incluir carne humana. Las empresas permiten que la gente corriente monte empresas encargadas de eliminación o desecho de cuerpos humanos porque se aprovechan de los órganos de las personas asesinadas, cuyos restos no aprovechables utilizan para las SecretBurgers (Brooks Bouson 2011: 12). Esta imagen sugiere la idea de un sistema que se devora a sí mismo de la misma manera que el ser humano es la única especie que destruye su propio hábitat. El único espacio seguro es el complejo, una zona urbana protegida del mundo exterior a la que solo puede acceder personal acreditado. Fuera del complejo, en una ciudad sin leyes, la lucha por la supervivencia es extrema.

Es importante destacar que la autora ha mencionado en varias ocasiones su escepticismo con respecto a lo que supone ser feminista (Ingersoll 1992), sin embargo, y en virtud de la idea postmodernista de la muerte del autor, la gran mayoría de los académicos no duda de los temas que impregnan las novelas de Atwood. Del mismo modo, desde la publicación de esta trilogía, muchas voces consideran que existe un componente ecofeminista, una postura que se basa en la necesidad de identificar la opresión que sufren tanto las mujeres como el mundo no humano de manera histórica y que ha llevado a la situación de crisis ecológica asociada al sistema capitalista. Sin embargo, es importante diferenciar el ecofeminismo del feminismo cultural de la segunda ola, que se basaba en las diferencias entre hombres y mujeres y suponía la existencia de una conexión entre mujer y naturaleza. Las novelas de Atwood rechazan este postulado, pues sus

protagonistas femeninas no buscan la protección de lo natural, sino que se sirven de la misma para sobrevivir.

La novela muestra a través de la alimentación opciones para evitar o menguar el impacto ecológico del ser humano. El consumo de productos cárnicos ha sido asociado con una hipermasculinidad tóxica basada en la agresión y el dominio sexual. En este sentido, Showalter (en Adams 1990: 149) muestra una conexión histórica entre el consumo de carne y la masculinidad, pues era considerado alimento de guerreros y fuente de ira y lujuria. Al mismo tiempo y debido a esa asociación, en la era victoriana, por ejemplo, las mujeres mostraban recelo a la hora de ingerirla. El veganismo aparece en la trilogía de Atwood como una opción de lucha contra la catástrofe ecológica, aunque su descripción varía de la parodia en *Oryx and Crake* a la representación más seria en *Year* y la última novela, *Maddaddam*.

La autora refuerza las ideas planteadas en novelas anteriores en la posición de la mujer como grupo oprimido o como presa e incluye personajes masculinos violentos de los que las protagonistas han de escapar. En concreto, Ren trabaja en un club erótico para sobrevivir tras ser expulsada por la nueva pareja de su madre, mientras que Toby sufre la persecución de su jefe, Blanco, quien busca convertirla en su esclava sexual, y amenaza con matarla y triturarla. Del mismo modo que los personajes femeninos de Atwood son explotados por su valor productivo, los laboratorios crean animales modificados genéticamente para alcanzar una mayor producción de carne en menos tiempo y les eliminan la capacidad cognitiva y sensitiva para que no haya quejas, como vemos en *Oryx and Crake*: «“No need for added growth hormones,” said the woman, “the high growth rate’s built in.... And the animal-welfare freaks won’t be able to say a word, because this thing feels no pain”» (203). A pesar de ello, el veganismo se muestra como estrategia de supervivencia, no como opción placentera. Prorokova-Konrad (2021) sugiere que en *The Year of the Flood* se muestra el veganismo como opción antiespecista como la única opción correcta desde el punto de vista moral:

Toby might have to eat fish later, [but] such a choice is clearly described as strictly for the purpose of survival. [...] The tone of the trilogy changes dramatically, as veganism becomes the only right, ethical way of thinking about the world in which the characters find themselves [...] because of humanity’s disrespect toward the environment and nonhumans... (84)

Efectivamente, el mundo posthumano diseñado por Crake incluye el veganismo como única opción, pues los Crakers sienten un rechazo absoluto por la dieta omnívora hasta el punto de sentir náuseas al intentar ingerir pescado (Muñoz-González 2021). Al mismo tiempo, Atwood introduce la sátira al definir que la dieta de los Crakers esté compuesta, de hecho, por las sustancias de desecho que generan sus propios cuerpos. Además de reforzar la idea de que la opción más ética no es precisamente deliciosa, esta escatológica comparación entre carne y excrementos parece ser un reflejo satírico de las distintas vertientes ecológicas, para alguna de las cuales el objetivo es la autosuficiencia más absoluta, representada aquí por los Crakers. Por otra parte, cabe destacar que el líder de los Crakers se fuerza a comer pescado como ritual de concordia con los humanos *Maddaddamites*. Muñoz González (2021) sugiere que esta acción sugiere que los Crakers podrían cambiar su propia naturaleza para adaptarse y que estos cambios podrían afectar a otros valores como el de la no violencia. De nuevo, vemos aquí el mismo ritual que en *The Word for World is Forest*, donde la interacción entre humanos tradicionales y violentos y los pacíficos nativos altera por completo su cultura y forma de ser de forma negativa.

Sin duda la alimentación es una característica clave en la construcción de mundos distópicos donde los peores augurios se cumplen en forma de catástrofe ecológica. *The Windup Girl* (Bacigalupi 2009) es un ejemplo reciente de distopía en la que el colapso ecológico no es un simple elemento contextual para el desarrollo de la trama, sino que forma parte de la trama en sí de manera intencional. El autor, Paolo Bacigalupi, muestra en esta novela la importancia de incorporar la cuestión medioambiental como un componente principal de la historia en lugar de limitar su representación al contexto histórico. La novela nos muestra el futuro en el que el centro y principal foco de atención no está en una capital de un país occidental, como cabría esperar, sino en el reino de Tailandia, uno de los pocos oasis que han sobrevivido tras una catástrofe agrícola que ha devastado cultivos y que es también mortal para los humanos que los trabajan. La novela aúna la crisis ecológica, el dilema tecnológico, el posthumanismo, y el feminismo además de la tradicional crítica al capitalismo del subgénero a través de cinco personajes: Lake Anderson (estadounidense), Hock Seng (refugiado chino), el capitán Jaidee y su lugarteniente Kanya (ministerio de medio ambiente tailandés) y Emiko (la chica mecánica, japonesa).

Igual que en la saga de Atwood, la catástrofe tiene como detonante una plaga y la alteración genética de la comida. En un mundo donde la contaminación y el cambio climático han provocado la desaparición de la mayoría de los animales y plantas, la aparición de enfermedades en los cultivos que resultan letales obliga a los humanos a desarrollar versiones de los cultivos en laboratorio que sean capaces de resistir esas enfermedades y, al mismo tiempo, intentar recuperar una base genética que permita recuperar cultivos perdidos como las frutas. En este contexto, un grupo de grandes empresas agrícolas occidentales con muchos recursos para desarrollar cultivos resistentes modifica genéticamente sus productos para volverlos infértiles, lo que les permite controlar la producción a nivel mundial. Puesto que la comida está controlada por las empresas, las calorías se convierten en divisa. En las condiciones en las que se encuentran, donde los alimentos escasean, para Anderson, uno de los protagonistas y enviado de una de esas empresas, disponer de variedad y cantidad de comida suficiente como en el mundo desarrollado actual supone vivir en un paraíso:

«This [photo] irritates him: the fat flesh hanging off the *farang*, the astonishing abundance of calories that are so obviously secondary to the color and attractiveness of a market that has thirty varieties of fruit [...]. So many of these things are simply gone. But the people in the photo don't know it. The dead men and women have no idea that they stand in front of the treasure of the ages, that they inhabit the Eden of the Grahamite Bible here pure souls go to live at the right hand of God. [...] where no one starves». (93)

En un mundo devastado en el que todo se ha perdido, donde no hay seguridad, ni trabajo digno, ni derechos, todo parece reducirse a una de las necesidades más básicas del ser humano: la comida. Ante esta situación, la política es un factor determinante: el ministerio de comercio y el de medio ambiente entran en un conflicto de intereses que termina con la misteriosa muerte del capitán Jaidee, que defiende el medio natural y que se negaba a aceptar sobornos. El ministerio de comercio aboga por un retorno a la política del libre mercado, mientras que el de medio ambiente ansía mayores restricciones, como vemos en su idealización de un posible embargo como muro de contención ante los peligros exteriores: «“Embargo!” Chaiyanuchit had laughed. “Embargo is precisely what we want! We do not wish to interact with the outside world at all”» (173). Aquí vemos de nuevo la figura del muro, literal o figurado, social o económico, que está íntimamente

ligado a la idea de utopía, pues las alternativas positivas deben aislarse de las influencias exteriores para poder preservar su condición.

Una de las condiciones externas de las que se intenta guardar el país, sin éxito, es el capitalismo y sus consecuencias. Anderson y Carlyle comentan la situación política cuando Carlyle le explica que tiene bloqueados suministros indispensables para mantener la ciudad a flote y por tanto puede controlar las decisiones que se tomen.

«The Environment Ministry is expecting replacement equipment for the city's levee pumps. Critical equipment. For seven pumps». He pauses. «Now where do you think that equipment is sitting?» [...] «In a certain Kolkata hanger that I happen to own». (140)

En el entramado político-económico el interés individual prima por encima de cualquier beneficio para la población. Tanto el ministro de comercio con sus intereses lucrativos, como el radical ministerio de medio ambiente, corrupto y de capa caída, son insensibles a las necesidades de los ciudadanos.

Aunque el libre mercado trae consigo la explotación de los trabajadores de países con menos derechos laborales y recursos, en Tailandia vemos como estas prácticas ya están instauradas. Tras una masacre desatada por un megodont, una especie de elefante diseñado genéticamente para incrementar su tamaño y potencia para su uso en fábricas, Hock Seng recuerda a los que han muerto como gastos: «Along with Noi and Kapipphon and unfortunate Banyat the QA man who will never now hear Mr. Anderson's irritation that he allowed line contamination in the algae baths. Another expense. A thousand baht to the dead workers' families and two thousand for Banyat» (33). No solo explotan a los trabajadores sino que los amenazan con despedirlos —(the ones who work hardest will be the ones who stay)— y utilizan a niños para adentrarse en la maquinaria averiada para averiguar qué partes están dañadas: «It's the sub-train for certain, and we won't know about the rest until we send children down along the links» (44). Por tanto, se reproducen aquí tanto los males de la globalización como los de la revolución industrial en los que había mayor demanda de trabajo que oferta y la falta de protección social obligaba a aceptar cualquier condición de la patronal. Sin embargo, estas condiciones se unen al deterioro ecológico y a la crisis migratoria consecuencia de la misma, y tanto animales como inmigrantes son equiparados. Aquí no se trata de una sustitución de la jerarquía antropocéntrica por una visión igualitaria y antiespecista, sino del abuso que sufren ambos grupos por parte de los privilegiados. Hock Seng compara el descuartizamiento del animal muerto con la masacre que su gente sufrió a manos de los defensores del medio ambiente (Green Headbands):

Men swarm over the megodont's corpse, union workers with bright machetes and four-foot bone saws, their hands red with their work as they render down a mountain of flesh. Blood runs off the beast as its hide is stripped away revealing marbled muscle. Hock Seng shudders at the sight, remembering his own people similarly disassembled, other bloodlettings, other factory wreckage. (30)

El rol de los animales como herramienta a merced de los humanos sale a la luz con este descuartizamiento, tras el cual Hock Seng asocia las partes resultantes con un puzle para niños. Y a pesar de haber sufrido con los recuerdos que le traía esa escena, el personaje automáticamente busca sacar algún beneficio de esa muerte, adaptándose a las circunstancias de la misma manera que otro de los animales genéticamente alterados que son mencionados recurrentemente, los gatos Cheshire, que aparecen en cuanto detectan una fuente de alimentación.

Como hemos visto en novelas del siglo pasado, la tecnología va instaurándose como sustituta de lo natural y orgánico, no solo en cuestiones productivas sino también en la identidad humana. La chica mecánica del título es Emiko, una «nueva persona» creada en un laboratorio mediante la mezcla de características genéticas deseables por el gobierno japonés, dotada de fuerza y rapidez inhumanas pero configurada para obedecer y limitada por su incapacidad de sudar. Emiko es un ser ilegal en Tailandia, pues su política orgánica rechaza la modificación de aquello natural. Emiko fue creada para servir a personajes poderosos en Japón, pero al cabo del tiempo fue desechada como un producto más.

Como individuo anatómicamente femenino, Emiko sufre vejaciones en Tailandia, es explotada en un burdel durante los espectáculos en los que la sujetan mientras es sometida a todo tipo de abusos sexuales, aprovechando su incapacidad para oponer resistencia ante ciertos estímulos a pesar de su sufrimiento: «Her body performs just as it was designed – just as the scientists with their test tubes intended. She cannot control it no matter how much she despises it. The scientists will not allow her even this small disobedience» (55).

Santaulària i Capdevila (2020: 176) sugiere que, de la misma manera que muchas distopías parecen considerar más sencillo el fin de la humanidad que el fin del capitalismo, las novelas distópicas contemporáneas como *The Windup Girl* constatan la pervivencia de la sociedad patriarcal. En esta novela vemos multitud de casos en los que las mujeres sufren una violencia añadida y son menospreciadas en general por toda la sociedad. Solo vemos dos personajes principales femeninos,

Emiko y Kanya, si bien esta última solo pasa a un primer plano mucho más tarde, y cuando se comenta algo sobre alguna mujer vemos el agravio comparativo. Cuando Hock Seng describe los peligros a los que se enfrenta la gente donde él vive, comenta: «and so he has rain barrels full of green slime mosquito eggs that he can assure himself will never be stolen from, even if he may be murdered outside his door, or the neighbor's wife may be raped by any *nak leng* who takes a fancy to her» (97). No solo en este caso, sino que cuando este personaje envía un mensaje a través de la doctora Chan para conseguir hablar con un mafioso, este lo amenaza diciendo que ha matado a la mensajera, pero no es simplemente un asesinato, sino que media la agresión sexual añadida por ser mujer: «“Your Doctor Chan came to me. With a letter”. [...] Dog Fucker laughs slightly. “I broke her fingers and fucked her dead for interrupting my nap”» (108). La violencia contra las mujeres siempre lleva aparejada la violación. El propio Hock Seng recuerda como sus hijos fueron decapitados y sus hijas violadas hasta la muerte. La novela continua una tendencia que hemos visto empeorar década tras década en la ficción distópica, con la diferencia de que en este caso el autor es un hombre y los personajes que sufren estas condiciones no tienen capacidad de actuación ni consiguen cambiar la situación. El propio Hock Seng describe a su hija pequeña como «this useless daughter mouth», refiriéndose al hecho de que la tiene que alimentar, a pesar de que no le ofrece ninguna ventaja socialmente: «He might still survive. The one daughter mouth might survive. Even if she was a girl child. Even if she would do nothing for her ancestors, at least she was of his clan. A clipping of DNA that still might be saved» (102). Por tanto, el valor de su hija se reduce a su habilidad para procrear y transmitir el ADN de su padre.

En escenarios postapocalípticos como el de *The Windup Girl*, incluso las mujeres posthumanas, pese a sus habilidades extraordinarias, no son capaces de evitar las limitaciones sexistas. El perfecto cuerpo de Emiko, capaz de asesinar a ocho hombres armados se sobrecalienta porque su piel está diseñada para parecer de porcelana y sus poros no le permiten refrigerarse como a cualquier otro humano. La estética y lo placentero para los hombres se impone a necesidades de supervivencia básicas.

La figura posthumana de Emiko está íntimamente ligada al destino del medio ambiente. Las empresas agrícolas aseguran el control sobre la producción mediante alimentos infértiles, y solo los alimentos creados por los laboratorios tailandeses escapan a esa premisa. De la misma manera, Emiko es creada sin capacidad

reproductora, por lo que está condenada a ser la única de su especie a menos que un científico, Gibbons, le otorgue esa capacidad: «A strand from your hair would do. You cannot be changed, but your children –in genetic terms, if not physical ones– they can be made fertile, a part of the natural world» (504). Aunque Emiko se venga y consigue escapar, y pese a su destino como especie que reemplazará a la humanidad, carente de valores e insalvable, el texto no nos asegura una posición de liderazgo para Emiko, sino que reproduce el estereotipo de la maternidad como principal objetivo para considerarse a sí misma mujer de pleno derecho. Por el contrario, la otra protagonista femenina, Kanya, sí representa un punto de vista más optimista en este sentido hacia el final de la novela. Kanya es la lugarteniente del capitán Jaidee, apodado el tigre de Bangkok por su época como campeón de Muay Thai y su espíritu guerrero contra la corrupción. Kanya es un topo del ministerio de comercio cuyo objetivo es vengarse del ministerio de medio ambiente por haber quemado su aldea cuando era pequeña con el aparente objetivo de controlar una plaga. El personaje de Kanya es tal vez el más complejo, pues a lo largo de la novela vemos como se desarrolla el conflicto de lealtades y la idea de lo correcto. La práctica totalidad de los personajes de Bacigalupi son moralmente deplorables o desesperadamente sumisos, sin embargo, Kanya desafía constantemente las decisiones de sus superiores, trata de mediar y proteger a la ciudadanía. Al matar a los dirigentes de AgriGen a los que comercio iba a entregar el tesoro nacional del banco de semillas, Kanya realiza un acto final de insubordinación y lidera a la población y los protectores de las semillas a un lugar más seguro, lejos de la inundable ciudad. Hock Seng describe su poder de liderazgo, sorprendido por su capacidad: «Hock Seng is surprised at how quickly the unsmiling woman musters her troops. She goes to the monks of the seedbank. Makes her own *khrah* of respect and begins speaking quickly. Even though she performs a *khrah* to their spiritual authority, there can be no doubt that she is the one who is the master of the place» (496). La decisión de Kanya rechaza el conflicto y prioriza la vida a la competición, la violencia y la avaricia que gobernaban las decisiones de la sociedad y sugiere al lector la idea de que una utopía es posible hasta en los distópicos escenarios postapocalípticos siempre y cuando primen los valores adecuados.

CAPÍTULO 7

Una nueva generación: la hegemonía de las distopías juveniles

Andrea Burgos Mascarell

Igual que el género utópico, la ficción juvenil ha sufrido también cierto desdén por parte de la comunidad académica en cuanto a su reconocimiento como género literario. A pesar del consistente historial que la avala, la ficción juvenil solo ha empezado a ganar relevancia investigadora en las últimas décadas. El primer investigador que identificó a los adolescentes como un grupo demográfico distinto al de los niños fue el psicólogo Stanley Hall en 1904. Inicialmente, para Hall, este grupo englobaba a la población entre los 14 y 24 años de edad. Aunque esta concepción ha evolucionado y varía en gran medida de país a país, la educación secundaria obligatoria y la popularización de las actividades de ocio para jóvenes, entre otros factores, reforzaron la separación de este grupo respecto de los correspondientes a adultos y niños (Kett 2003: 271). Con la aparición de un nuevo grupo compuesto por jóvenes en transición a la edad adulta, el mercado se dispuso a ofrecer nuevos productos para ellos, y el sector literario no fue una excepción.

En cuanto a la concepción como género, Hunt (1994; 1996) sugiere que incluir la literatura juvenil en la literatura para niños es un enfoque problemático y destaca la falta de investigación especializada en ficción juvenil, comparando esta falta de interés por parte de la comunidad científica con la ciencia ficción y achacándola a la relativa novedad de ambos géneros. Ciertamente, los textos cuyo público objetivo son los adolescentes no pueden compartir las mismas características que aquellos creados para la infancia.

Como con otros géneros, se han identificado textos publicados con mucha anterioridad a la que se considera fecha de nacimiento de la ficción juvenil que podrían ser fácilmente incluidos en esta categoría. En concreto, Marks (2003) identifica una serie de novelas publicadas entre 1672 y 1839 que tenía a los jóvenes como público objetivo. Sin embargo, la ficción juvenil como fenómeno susceptible de ser analizado desde la crítica solo se empieza a reconocer como categoría independiente tras la segunda guerra mundial, y parece hallarse en plena edad de oro en el siglo XXI gracias a las campañas de marketing masivas y a las

macroproducciones hollywoodienses que adaptan rápidamente los éxitos literarios. En un mundo dominado por datos de venta y estadísticas, la ficción juvenil parece haberse convertido en la gallina de los huevos de oro.

Uno de los factores clave que debe ser considerado para comprender el reciente aumento de la popularidad de la ficción juvenil es el llamado mundo de los fans (en inglés, *fandom*) y la cuestión identitaria. Los estudios sobre el fenómeno fan sugieren un claro aumento, entre los consumidores de productos literarios, de la necesidad de identificación con otros fans y con el producto cultural en sí, lo que lleva a una mayor interacción con almas afines y a una creación adicional de contenido basado en la idea original: la ficción fan o *fanfiction*. La ficción fan parte de obras populares, utilizando personajes de estas y desarrollando historias alternativas. El desarrollo tecnológico dio un empujón a este fenómeno, ya que se abrían nuevos espacios de interacción que permitirían a la audiencia compartir y desarrollar una identidad común (Hervás, 2017: 16). Más recientemente, la democratización de la tecnología ha permitido a los jóvenes lectores crear y publicar su propio contenido o sus historias de ficción fan a través de herramientas participativas como Wattpad.

Al mismo tiempo, ese acceso ha potenciado la interconectividad y la capacidad del colectivo lector para incrementar la popularidad de títulos concretos de la ficción juvenil a través de foros, eventos y redes sociales. Dentro del periodo de la democratización de la tecnología, es decir, la disponibilidad tecnológica generalizada entre la población y su incorporación como parte indispensable de la rutina diaria, ya en el siglo XXI, se puede considerar que han existido dos fenómenos literarios extremadamente populares entre el público joven: la novela gótica juvenil, con los vampiros como protagonistas, y las distopías juveniles (García, 2013, p. XI). Teniendo en cuenta que se ha definido la ficción juvenil como aquella que presenta a un héroe o heroína adolescente que intenta reconciliarse con el mundo que le rodea y con su propia identidad (Hunt 1994: 147) la aparición de la ficción distópica juvenil parecía inevitable.

A principios de los 1990, años antes de que las distopías juveniles obtuvieran la fama global que han conseguido, se publicaba el primer volumen de una tetralogía que abrió el camino a ese desarrollo posterior. La saga de Lois Lowry, *The Giver Quartet* (1993, 2000, 2004, 2012), a caballo entre el siglo XX y el XXI, tiende puentes entre la distopía y ciencia ficción y los componentes fantásticos. El lector queda sin explicación sobre el modo en el que los protagonistas de las novelas

tienen esas habilidades excepcionales que desafían el acuerdo tácito entre autor y lector sobre la plausibilidad de la narración. A pesar de ello, y por el nivel de detalle que ofrece la primera de las novelas sobre la sociedad y su organización, *The Giver* se considera un ejemplo de distopía dirigida a un público joven.

En esta sociedad perfectamente organizada, nadie siente dolor, ni tristeza de la forma tradicional, no existen los colores ni los vínculos familiares. La vida de las personas está organizada desde la infancia, y existen ritos de paso para los niños que marcan su crecimiento, como el año en el que reciben su primera bicicleta. Donde en *Parable of the Sower* había caos y sufrimiento, reina aquí la insensibilidad o el adormecimiento social. Esta novela guarda mayor similitud con *This Perfect Day* o con la propia obra fundacional del género, la utopía de Thomas More. De estas obras observamos que prima la clasificación de la población y el rechazo a la propiedad privada. En este sentido, los niños son asignados a una familia al nacer. Como en *Utopía* o en la distopía de Ira Levin, las personas que cometen infracciones o ponen en peligro el orden establecido son advertidas primero y condenadas a muerte después. En particular, los bebés que no se adaptan a su entorno y a la inexistencia de muestras de cariño son «soltados» –un eufemismo para referirse al asesinato–, como lo son también los ancianos llegada una cierta edad o las personas que cometen errores y alteran la calma social o que cometen infracciones de forma reiterada: «a Pilot-in-Training had misread his navigational instructions and made a wrong turn. Desperately the Pilot had been trying to make his way back before his error was noticed. NEEDLESS TO SAY, HE WILL BE RELEASED, the voice had said, followed by silence» (2).

Respecto a las relaciones interpersonales, tras la cena, los miembros de la familia expresan sus sentimientos por turnos, para facilitar la convivencia y superar los obstáculos de socialización. Esta hiperracionalización de la interacción humana reafirma la crítica tradicional a la glorificación de la razón y el pragmatismo que busca la sistematización del comportamiento humano y la mimetización entre los humanos y las máquinas. El control absoluto que permite eliminar aspectos negativos de la experiencia vital arrasa al mismo tiempo con la esencia de la experiencia vital humana. Es por tanto un reflejo de la irónica relación entre utopía y libertad que convierte a las utopías prácticas en inevitables distopías.

El protagonista es Jonas, un niño al que, al cumplir doce años, como al resto de sus compañeros, se le asigna su vocación, la que será su profesión para el resto de su vida. Su profesión es la de Receptor de Recuerdos (*The Receiver*). Todas las

emociones no sentidas y los recuerdos de actividades y experiencias del mundo antes de que se estableciera el sistema actual quedan bajo la custodia del Receptor de Recuerdos. Esta persona, que por su edad debe entrenar a un sustituto, elige a Jonas. Así, Jonas recibe los recuerdos que le transmite— el ahora Dador— a través del contacto físico. Al descubrir lo que es el amor a través de uno de esos recuerdos, Jonas pregunta a sus padres asignados si le quieren. Sin embargo, el lenguaje preciso, que es la máxima por la que se rige la comunicación en la comunidad, limita sus relaciones, por lo que los padres recriminan a Jonas que no formule su pregunta con precisión: «You could ask, “Do you enjoy me? The answer is yes” his mother told him. “Or” his father suggested, “Do you take pride in my accomplishments?”» (129); limitando el lenguaje se altera la capacidad de concebir ideas. De hecho, no solo se limita la forma del lenguaje, sino también el acceso a la información y a los libros en general (p. ej. literatura, filosofía, historia...), de manera que solo el Receptor de Recuerdos tiene a su disposición todo ese conocimiento, que puede utilizar en caso de ser consultado por el órgano de gobierno de la comunidad: «But the most conspicuous difference was books. In his own dwelling, there were the necessary reference volumes that each household contained: a dictionary, and the thick community volume which contained descriptions of every office, factory, building and committee. And the Book of Rules, of course» (75).

Jonas es incapaz de imaginar el contenido de los libros que posee el Receptor: «Could there be rules beyond the rules that governed the community? Could there be more descriptions of offices and factories and committees?» (75). La comunidad es por tanto una sociedad sin pasado que sigue la máxima del pragmatismo. El final de la historia que pregonaba el postmodernismo se representa en esta sociedad paralizada en la que aparentemente todo es perfecto e impide mediante el control del flujo de información la concepción de futuros o del propio cambio. El lenguaje es instrumento de opresión y control de la población, pero no el único. Las actividades que realizan las personas, incluso en su tiempo libre, están siempre diseñadas para favorecer la conexión con la comunidad. El trabajo voluntario, por ejemplo, es de las pocas elecciones que tienen los niños, por lo que, a pesar de ser eso, trabajo, asocian esa pequeña satisfacción o poder de elección a una contribución social. En este sentido, una sociedad que para un niño podría considerarse feliz, en tanto en cuanto se asemeja a los mundos fantásticos como el de Harry Potter donde hay ritos de paso anuales,

juegos controlados y clasificación poblacional (Alexander y Black 2015) pasa a ser cuestionada por el adolescente al crecer.

La reacción humana más difícilmente controlable, la atracción sexual y posibles lazos afectivos derivados de la misma, se reprime en adolescentes y adultos mediante la ingesta de una píldora. Además, la población vive en un estado de observación continuado que, como en *The Handmaid's Tale* o *1984* no viene únicamente de una autoridad, sino de los ciudadanos que ejercen de responsables del cumplimiento de las normas desde pequeños. Un ejemplo lo tenemos en la hermana pequeña de Jonas, Lilly, quien muestra su indignación porque un niño de otra comunidad no cumple las normas en el uso de las zonas de juego: «they didn't obey the rules at all. [...] I felt so angry at him. I made my hand into a fist, like this» (5). Los ciudadanos se controlan unos a otros y a sí mismos como en las novelas con protagonistas adultos.

Además de este tema tradicional, *The Giver* también muestra elementos criticados en las distopías feministas, como el tratamiento de la reproducción como un elemento de producción más y la consideración de las madres como úteros al servicio del sistema. Es más, la clasificación de una niña como válida para la maternidad (o, más bien, para la reproducción), se considera una deshonra, pues supone que esa niña no es válida para nada más:

Jonas remembered his mother had called it a job without honor. [...] Inger was a nice girl though somewhat lazy and her body was strong. She would enjoy the three years of being pampered that would follow her brief training; she would give birth easily and well; and the task of Laborer that would follow would use her strength, keep her healthy, and impose self-discipline.

El desprecio a lo asociado con una experiencia exclusivamente femenina, la maternidad, evoca el rechazo tanto a la naturaleza humana como a las diferencias entre sexos, unas diferencias biológicas que enfrentaron a las feministas de la segunda ola. Como hemos visto en *Woman on the Edge of Time*, la utopía feminista disocia gestación y mujer y lo explica como un sacrificio necesario para asegurar la igualdad. De manera similar, en *The Giver* la reproducción es una tarea aséptica, un periodo de tres años en la vida de una mujer que tras cumplir con su cometido productivo se incorporará a los trabajos manuales que el sistema ofrece. Se elimina por tanto el componente de afecto y conexión entre progenitores y retoños.

En cuanto a las diferencias étnicas, la inexistencia del color resulta en la consiguiente unificación de los tonos de piel. Además, mencionar la única diferencia, la existencia de personas con ojos más claros (solo existen tres, según Jonas), se considera de mala educación. En lugar de normalizar la diversidad física y racial, la sociedad distópica de Jonas opta por la eliminación de las diferencias, patrón habitual no solo en las novelas distópicas clásicas sino también en las distopías juveniles del siglo XXI.

Jonas se rebela contra el sistema, consciente de que el régimen aparentemente perfecto en el que se crio retiene una parte de la experiencia humana, los sentimientos y los recuerdos, y, por tanto, limita la libertad de los ciudadanos. Lo que motiva su huida es la programación del asesinato de Gabriel, un bebé al que su padre cuidaba en el centro de neonatos y que, al dar problemas para dormir por su cuenta, traen a casa para ayudarlo. Jonas establece una conexión emocional con Gabriel, al que transmite recuerdos apacibles para ayudarlo a dormir. Al huir con Gabriel para salvarlo, Jonas libera todos los recuerdos, favoreciendo una potencial rebelión generalizada. La acción heroica de Jonas refleja la tendencia que hemos ido observando durante toda la segunda mitad del siglo XX, la acción individual valiente contra el sistema logra sembrar la semilla del cambio. *The Giver* marca el inicio de un periodo fructuoso para la ficción distópica juvenil, aunque no fue hasta unos años después cuando este subgénero floreció completamente en un contexto muy propicio para la temática de las novelas.

Ha sido además en Estados Unidos donde se han escrito y luego adaptado a las grandes pantallas los mayores éxitos de esta nueva ola de distopías, como *The Hunger Games* o *Divergent*, trilogías escritas por mujeres y protagonizadas además por personajes femeninos fuertes, que critican el autoritarismo, la decadencia humana y los abusos tecnológicos entre otros temas tradicionales del subgénero. Aunque las nuevas tecnologías propiciaron que algunos títulos se convirtieran en éxitos internacionales, el contexto en el que se escribieron y en el que crecieron sus lectores objetivo ha sido clave. El inicio del siglo XXI fue testigo de algunas de las situaciones más trascendentales a nivel mundial y que definieron, como ya lo hicieron las dos guerras mundiales y el crac del 29 en el siglo pasado, las vidas de aquellos que los vivieron. En particular, y si bien las fronteras han quedado parcialmente diluidas por la globalización, en el contexto norteamericano tanto el 11-S como la crisis económica de 2008 han supuesto dos puntos de inflexión en política internacional y en las vidas personales de los estadounidenses de a pie. Así

pues, los adolescentes que formaron parte del público objetivo de las novelas antes mencionadas tenían entre 13 y 18 años en las fechas de publicación (2008-2013), nacieron en los años 90, y por tanto se puede asumir que fueron testigos en mayor o menor medida conscientes de estos dos trascendentales acontecimientos.

Conocer los efectos de estos dos sucesos nos puede ayudar a comprender cómo los mundos descritos en las novelas podían ser un reflejo de los temores y frustraciones de esta generación de lectores, pues cabe recordar que las novelas del género utópico y por tanto del subgénero distópico tienen un alto contenido de reivindicación política y crítica social, en tanto en cuanto pretenden avisar al lector de las nefastas consecuencias de la perpetuación de comportamientos o situaciones actuales. Así pues, se ha demostrado que el 11-S llevó a una mayor implicación política por parte de los jóvenes (Sander & Putnam 2019: 11); si bien es cierto que la mayoría de los lectores objetivo de las novelas más exitosas de este siglo eran aún niños, el clima de miedo que se instauró tras esos hechos puede haber influido en mayor medida que el hecho en sí (Ames 2013: 8). El estallido de la crisis económica y sus consecuencias, sin embargo, concuerdan a la perfección con las edades de ese público objetivo. La crisis afectó a una generación que vio cómo se rompía el llamado pacto intergeneracional, por el cual las generaciones jóvenes ocupaban el puesto de las anteriores en el mercado laboral, con unas condiciones de vida superiores a las de sus predecesores, concordantes con el creciente nivel formativo de las mismas (Brown, Lauder & Ashton 2011: 93). Este grupo demográfico se unía a la desafección y recelo hacia los políticos, incapaces de ofrecerles soluciones. Se crea así un activismo poco tradicional, que aprovecha las nuevas tecnologías y las redes sociales para dar voz a sus reclamaciones, que alumbrarían, entre otros, al movimiento Occupy Wall Street en 2011 y que parecía una enmienda a la totalidad del sistema capitalista norteamericano.

Tradición y modernidad

En las novelas distópicas juveniles del siglo XXI podemos identificar algunos de los temas tradicionales del subgénero distópico, como el abuso de poder, el individualismo, o la amenaza tecnológica, y algunos que han adquirido mayor relevancia más recientemente, como la crisis climática. Por norma general, estas novelas se suelen centrar en un número reducido de problemas. Así, la trilogía *Uglies* (2005-2006), de Scott Westerfeld, trata la superficialidad y la crisis ecológica, mientras que la saga *Unwind*, de Neal Shusterman (2007-2015) ofrece

una reflexión crítica sobre el aborto y la deshumanización de la sociedad causada por el mal uso de las nuevas tecnologías. Ambas sagas han cosechado un éxito nada desdeñable. Sin embargo, las dos trilogías clave del periodo son *The Hunger Games* (2008-2011), de Suzanne Collins, y *Divergent* (2011-2013), de Veronica Roth, que ofrecen un enfoque más amplio con una crítica de las sociedades descritas a varios niveles. Ambas trilogías se han comparado con referentes como los clásicos de George Orwell y Aldous Huxley por los diferentes enfoques que presentan, pero son herederas también de las tendencias del género –como el feminismo– de la segunda mitad del siglo pasado. Otro de los rasgos característicos de las novelas distópicas del siglo XXI es sin duda que muchas de ellas están narradas en primera persona por una protagonista que experimenta el mundo alternativo como parte de este. Esta experiencia suele incluir el viaje como tropo tradicional de la literatura especulativa, aunque se da entre dos sociedades ficticias en lugar del tradicional viaje de la realidad hacia la sociedad utópica.

El principal problema al que se enfrenta la población y, por ende, la protagonista de *The Hunger Games* es el carácter totalitario del régimen gobernante, que oprime a los habitantes de los doce distritos que forman Panem a través de mecanismos bien conocidos para los lectores de las novelas del género, como la división, el aislamiento, el panopticon y el condicionamiento. Los distritos son, a efectos prácticos, colonias del Capitolio en las que los ciudadanos son considerados esclavos. Además, cada distrito produce un solo recurso, una hiperespecialización que imposibilita el autoabastecimiento en caso de escisión o la obtención de recursos necesarios para una rebelión organizada. No resulta tampoco difícil asociar esta distribución del tejido productivo con la economía globalizada que implica la interdependencia de los países que participan de la misma. El sistema político de Panem representa la unión entre el pasado y el presente de Estados Unidos, presentando la alargada sombra de la historia colonial del territorio que al mismo tiempo no es más que una alegoría de los extremos de un sistema capitalista vendido como la panacea y que ha incrementado de manera exacerbada la desigualdad socioeconómica tanto a nivel nacional como entre países desarrollados y en vías de desarrollo. En efecto, pues mientras los ciudadanos del Capitolio nadan en la opulencia y el lujo extremo dirige su día a día, los distritos viven penurias y mueren de hambre para proveer al Capitolio. «Starvation's not an uncommon fate in District 12. Who hasn't seen the victims?» (33), comenta Katniss, quien en su infancia hizo frente a esa misma amenaza tras la muerte de su

padre: «But the money ran out and we were slowly starving to death. There's no other way to put it» (33). Este problema está inevitablemente relacionado con la distancia de poder de la nación ficticia. Una distancia del poder elevada implica que quienes ostentan el poder difícilmente pueden ser destituidos por la población general o que existe una jerarquía sólida por la que el movimiento entre estratos sociales resulta poco plausible. Esta descripción constituye un extremo claramente opuesto al mito de la tierra de las oportunidades y de la libertad con el que tradicionalmente se ha venido asociando a Estados Unidos. Es, más bien, una crítica a las dificultades de los sectores demográficos con menores recursos y de contextos conflictivos para salir de esa precariedad y labrarse un futuro en comparación con aquellos que nacen en familias acomodadas. Por otra parte, la inclusión de una única figura onnipotente, el tirano Presidente Snow, supone un interesante guiño a la obra fundacional del género, la *Utopía* de More y su general Utopos, pero también una representación de la corrupción en las esferas de poder de nuestras sociedades actuales.

La división es por tanto la primera herramienta del sistema para asegurar el sometimiento de la población. La división y clasificación de la población en grupos, tendencia constante en la literatura juvenil contemporánea, ha sido y es clave para el funcionamiento de las distopías. En algunos casos, como hemos visto en los capítulos anteriores, posibilitan la creación de enemigos internos que crean la ilusión del privilegio para parte de la población sometida. En la mayoría, la división obedece al clásico «divide et impera», pues una población enfrentada difícilmente puede organizarse contra el sistema opresor. En *The Hunger Games*, el Capitolio crea los juegos, en los que un niño y una niña de entre 12 y 18 años son elegidos al azar en cada distrito para competir en una lucha a muerte en la que solo puede sobrevivir uno. Esta regla impide la colaboración entre miembros de un mismo distrito y enfrenta a los distritos entre sí dentro y fuera de la arena, pues cabe esperar que quienes han visto morir a sus hijos y conocidos a manos de miembros de otro distrito sentirán menor empatía por esos distritos y su suerte. Estos sistemas impiden la colaboración y critican las limitadas opciones de que disponen los jóvenes en la sociedad actual, abocados a un mercado laboral que se rige por la supervivencia del más fuerte. En esta novela, el director de los juegos adapta esa regla para permitir a dos tributos del mismo distrito ganar. Cuando solo Katniss y Peeta quedan con vida, y por tanto ganan el juego, esta regla vuelve a cambiar con el objetivo que uno de ellos muera a manos del otro. Incapaces de

cometer tal traición a su distrito, deciden suicidarse juntos, desafiando al Capitolio a quedarse sin ningún ganador ese año. El sentimiento de identificación con las personas de su distrito es por tanto suficiente para considerar su estrategia: «Peeta, who's been wounded, is now my ally. Whatever doubts I've had about him dissipate because if either of us took the other's life now we'd be pariahs when we returned to District 12» (*Hunger* 299). La decisión de Katniss desafía tanto las normas del juego como las del propio sistema que favorece el individualismo.

En este caso, el desafío cumple su cometido y no solo permite a los dos participantes seguir con vida, sino que se percibe en todo Panem como un ataque al sistema y se convierte en la semilla de la rebelión contra este: «If my holding out those berries was an act of temporary insanity, then these people will embrace insanity, too» (*Catching* 89). Esta rebelión se solidifica en la segunda edición de los juegos en la que participan antiguos vencedores. Los tributos unen fuerzas en dos bandos, uno de los cuales formará parte de un plan para sacar a Katniss con vida para que avive la rebelión de los distritos. Sin embargo, la rebelión parece tener el único objetivo de instaurar un nuevo régimen que dista poco del antiguo. Como explica Onfray (2019) basándose en la alegoría de *Animal Farm* (Orwell, 1945), «toute révolution est une destruction avec l'objectif d'une reconstruction qui s'avère pur et simple rétablissement de ce qui a été détruit» (121). La última novela, *Mockingjay*, muestra una sociedad polarizada donde la alternativa al Capitolio es una sociedad militar pragmática al extremo con muy poco margen para el desarrollo individual. Katniss se niega a aceptar que existan únicamente esas dos opciones, y crea la suya propia, una tercera vía, al matar a la representante del Distrito 13 y probable reemplazo del Presidente Snow, la Presidenta Coin. El asesinato de Coin por parte de la protagonista es también controvertido, pues concentra el poder de hacer caer gobiernos en una sola persona, sugiriendo que las masas son incapaces de efectuar el cambio. En clave histórica o cultural, el acto de rebelión de Katniss puede recordar al lector el derecho a la rebelión que se incluía ya en la Declaración de Derechos de Virginia (1776, art. 3/3): «when any government shall be found inadequate or contrary to these purposes, a majority of the community has an indubitable, inalienable, and indefeasible right to reform, alter, or abolish it, in such manner as shall be judged most conducive to the public weal». La libertad para elegir la forma de abolir el gobierno tiránico ampararía a la protagonista, como lo hace el lema oficial del estado de Virginia, la frase latina *Sic semper tyrannis* asociada a Bruto en el asesinato de Cayo Julio César.

Si en Panem se divide a la población en distritos, en otras novelas contemporáneas se emplean mecanismos similares con objetivos variables. En Chicago, la sociedad de *Divergent*, se distribuye a la sociedad en facciones, cada una de las cuales tiene una cultura y valores característicos con los que sus miembros comulgan. En la ciudad de *Uglies* (Westerfeld, 2005-2006), existen los imperfectos, nuevos perfectos, perfectos y especiales en función de las operaciones estéticas a las que se hayan sometido. En *Red Rising* (2014), de Pierce Brown, los colores delimitan las castas y definen las posibilidades de los ciudadanos, mientras que en *The Red Queen* (2015), de Victoria Aveyard, una novela que integra aspectos estéticos de la distopía y la fantasía, la gente se divide entre aquellos con sangre roja –la plebe– y la élite privilegiada de sangre plateada con poderes especiales.

Si en *The Hunger Games* la división fortalecía la perdurabilidad del sistema totalitario, la división en *Divergent* basada en la genética sirve para incrementar el sentimiento de pertenencia a un grupo y se refuerzan los valores del mismo, al tiempo que se permite una sensación de individualismo con respecto al resto de la sociedad, al resto de grupos. Al cumplir cierta edad, los niños deciden qué facción será su nuevo hogar, por lo que se les ofrece libertad para elegir. Sin embargo, como en *The Giver*, la oferta es bastante limitada, como la propia protagonista reconoce: «“Welcome to the Choosing Ceremony. Welcome to the day we honor the democratic philosophy of our ancestors, which tells us that every man has the right to choose his own way in this world”. Or, it occurs to me, one of five predetermined ways» (42). Las facciones forman a los nuevos miembros en los ideales del colectivo y les instan a olvidar a sus viejas facciones y sus costumbres, llegando a despreciar a aquellos que piensan de forma distinta. Al mismo tiempo, se recuerda a los miembros de las facciones que no aceptar las reglas de las mismas los abocaría al ostracismo al que se enfrentan aquellos que no tienen facción, los parias. Este es el patrón que hemos visto en algunas novelas del siglo XX en las que se identifica a un grupo como «otro» para reforzar la pertenencia al colectivo mayoritario. La división, por tanto, refuerza la estructura del sistema y el *statu quo*. De manera similar, en *Uglies*, la división por edades y aspecto físico supone un aliciente para los ciudadanos jóvenes, quienes saben que al crecer pasarán a formar parte del grupo de perfectos. Marca un cierto progreso en una sociedad completamente estática en todos los aspectos como ya hemos visto en *The Giver*.

El individualismo intrínseco al ser humano es uno de los problemas a los que se enfrentaban las utopías y que se desarrollan en las distopías modernas al describir

sociedades completamente homogéneas donde el pensamiento crítico no tiene cabida. La forma en la que se resuelve este problema inherente a la naturaleza humana es la asimilación de esa necesidad en las estructuras existentes. Es decir, las estructuras se diseñan de manera que el individuo aprecie cierta capacidad de diferenciarse que el sistema pueda utilizar para su propio beneficio. En este sentido, las comunidades construidas a raíz de la división y que los ciudadanos eligen o a las que desean pertenecer funcionan en gran medida como un colectivo identitario con historia, valores y costumbres comunes y, en muchos casos, una fuerte estructuración de la vida cotidiana. Existe además un conflicto interno derivado de la pertenencia o no a uno de los grupos o comunidades en la sociedad, en particular en novelas como *Divergent*, donde la sociedad parece inicialmente armónica y cuasi idílica. Este conflicto se debe a la necesidad de aceptación y pertenencia a un grupo que, si bien es imperfecto, corrupto y diseñado para adaptar a los habitantes a la sociedad, ofrece estabilidad y seguridad a los jóvenes sobre su futuro y su lugar en la comunidad. De ese modo ofrecen elección sin riesgo de exclusión mientras se sigan las normas del juego. De hecho, se ha sugerido que las pruebas de iniciación a las que se somete a los jóvenes en las distopías juveniles tienen como objetivo promover la competición para favorecer al estado (Alexander y Black 2015).

La competición entre los jóvenes favorece un comportamiento individualista durante su formación que resulta fácilmente maleable por la sociedad de destino y que permite a las autoridades asegurarse la lealtad de los nuevos miembros. Al favorecer el individualismo, se les despoja de sus relaciones con sus pares, por lo que resulta más sencillo conseguir que se centren en objetivos para el bien del colectivo: la necesidad de pertenencia diluye cualquier tipo de rebeldía contra el estado e impide la empatía para con aquellos menos favorecidos o iguales de grupos ajenos gracias al supuesto privilegio obtenido. En la sociedad americana y muchos países de occidente es este individualismo el que impide a muchas personas unirse en un frente común frente a las oligarquías, no solamente ante el estado. Se le vende al individuo o ciudadano que la poca riqueza que pueda acumular, los pocos derechos o mejoras que consiga, están en riesgo constante, por lo que se crea un temor a perderlo que impide arriesgarse a mejorar. Observamos este comportamiento sobre todo en países con una tendencia a evitar los riesgos, pero también de manera transversal en la asimilación como propia de la ideología

neoliberal por parte de trabajadores por cuenta ajena de escasos recursos a los que la falta de regularización en materia laboral perjudicaría.

Esta no es la única interpretación, pues la clasificación de la población puede conllevar la eliminación de las diferencias, lo que a su vez fomenta en los ciudadanos la necesidad de encajar en las opciones preestablecidas: competir para encajar. El miedo a desafiar las estructuras, las opciones seguras, es el que podemos observar en *Divergent*. La divergencia de la protagonista, que implica que no pertenece genéticamente a una de las facciones preestablecidas según sus aptitudes, sino a varias, supone un shock para Tris, que desea ser una más y encajar de la misma manera que lo deseaba Chip en *This Perfect Day*. Sin embargo, cuando su divergencia supone una ventaja para desafiar al régimen impuesto que controla a la población mediante inyecciones, Tris se embarca en un camino de autoaceptación que la lleva a reafirmar su poder como individuo dentro de un colectivo. En este caso, la protagonista no rompe sin más con todo lo establecido, sino que pone en valor las enseñanzas de su familia y su facción de origen, basada en la colaboración, el altruismo y la amabilidad con el prójimo. La heroína decide sacrificarse por la comunidad, cuyos recuerdos iban a ser borrados para asegurar la continuidad del sistema, y por su hermano, juzgado como cómplice de las circunstancias que amenazaban la seguridad de todos. No se ofrece en la novela una descripción de la sociedad tras la rebelión, solo la sensación de recién lograda seguridad de los coprotagonistas, por lo que la narrativa rebelde ofrece una esperanza de cambio no demasiado sólida.

La heroína de Scott Westerfeld en *Uglies* sufre también el mismo conflicto interno, pues Tally desea con todas sus fuerzas formar parte de la sociedad en la que se crio y convertirse en perfecta como el resto de sus amigos, a través de la cirugía estética, hasta que descubre que la operación que erradica todos sus defectos físicos también la vuelve sumisa e incapaz de pensar por sí misma. Dentro del colectivo de los perfectos también existen grupos herméticos, en los que los miembros se sienten por encima de aquellos que pertenecen a otro. Toda esta división se viene abajo cuando la protagonista desafía y vence a la mente tras la organización social de la ciudad: la dra. Cable. El proceso de transformación de Tally es complejo, requiere de un viaje físico a un campamento rebelde y una deconstrucción de los valores e ideas que ha aprendido durante toda su vida. El final muestra su necesidad de rebelarse y desempeñar un papel activo para cambiar los aspectos negativos de la sociedad como son la competencia extrema y la superficialidad.

La homogeneidad de la colonia espacial en *Across the Universe* es el resultado del control de la población a través de sustancias químicas que doblegan su voluntad. Aquí no hay divisiones excepto por un reducido grupo de personas, artistas, que viven al margen de la sociedad y creen estar enfermos. Amy, la visitante terrestre de nuestro tiempo, difiere físicamente hasta tal punto que la población la rechaza y amenaza su seguridad. Amy desea ser aceptada, pero mantiene sus valores y lucha para que se le devuelva su libertad de actuación a la población: lucha contra el sistema. La diferencia clave entre esta trilogía y las anteriormente mencionadas es que la protagonista de esta no nació en la sociedad a la que se enfrenta, por lo que el conflicto interno no existe.

En estas novelas, la división y homogenización de la población sirve un doble propósito. El primero, como hemos visto, es el de dividir para evitar una rebelión que derroque a las autoridades. El segundo, más sutil, es el del autocontrol. El individuo desea pertenecer a esos colectivos de tal manera que hará lo posible para encajar, incluso modificar su comportamiento para que se adecue a las normas establecidas. Esta idea, que ya hemos visto en novelas para un público adulto, encuentra espacio aquí en las inseguridades tradicionales de los adolescentes, desorientados por el paso de la infancia a la vida adulta, sus responsabilidades y expectativas. Todas esas normas establecidas con la supuesta intención de proporcionar seguridad a los ciudadanos suponen un mecanismo de control perfeccionado, más eficiente que los métodos agresivos o el tradicional aislamiento, si bien este también aparece de forma sistemática en estas novelas, a veces acompañado de un sistema de vigilancia adicional.

El aislamiento de la sociedad es factor imprescindible para preservar la pureza del sistema y evitar posibles influencias que generen una transformación de este, como hemos visto en las distopías del siglo XX. El miedo a la inmigración masiva que surgía a principios de los años sesenta tiene su versión en este periodo, donde el movimiento de personas está altamente restringido y los muros o vallas son un elemento básico más de muchas de las sociedades descritas. Aunque es un problema que afecta a muchos países, la inmigración ilegal tiene un peso político considerable en Estados Unidos. Este fenómeno fue lo que justificaba la idea de la construcción de un muro entre el país y México. Cabe destacar que, si bien este tema no era tan mediático en los años en los que se publicaron las novelas, se convirtió en un tema de importancia nacional únicamente un par de años tras la publicación de estas y durante la campaña electoral a la presidencia del país. La

construcción de una valla o muro supone la segregación de la población bajo la premisa de preservar los valores americanos y el bienestar de la población, que es exactamente la justificación que se da en las novelas que comentamos.

En *The Hunger Games*, una valla supuestamente electrificada (que lleva años inactiva) sirve teóricamente para mantener a raya a los animales salvajes que moran en los bosques que rodean el distrito, es decir, para proteger a la población. Sin embargo, el motivo real por el cual se instala es el de mantener a la población dentro del distrito y evitar por tanto que escapen al control férreo del Capitolio. «District Twelve. Where you can starve to death in safety» (*Hunger* 7). Acceder al exterior permite a Katniss y Gale obtener comida para sustentar a sus familias e impedir que tengan que recurrir a los mecanismos del sistema para obtener comida –lo que supone tener más probabilidades de salir elegido como tributo y morir en los juegos: «At fourteen, Gale, the eldest of the kids, became the main supporter of the family. He was already signed up for tesserae, which entitled them to a meager supply of grain and oil in exchange for his entering his name extra times» (*Hunger* 9).

En el caso de Gale y Katniss, algunas de las autoridades del distrito hacen la vista gorda porque son los proveedores de carne de los locales a los que ellos mismos van a comer. Sin embargo, y por norma general, la sociedad ha aprendido que la vigilancia a la que están sometidos todos los ciudadanos de los distritos requiere una autocensura. Todos son plenamente conscientes de que se les observa y no pueden criticar al Capitolio sin que se les castigue por ello. Por ello, los niños han de aprender desde pequeños a no cantar canciones prohibidas. El padre de Katniss le enseña una canción llamada «The Hanging Tree» que trata sobre un hombre al que ahorcan y cuyo cadáver pide a su novia que se una a él para huir del poder del Capitolio. La madre de Katniss le hace prometer que no la volverá a cantar por miedo a que los maten a todos en represalia. La canción sugiere que la muerte es lo único que el Capitolio no puede controlar; esta es precisamente la premisa en la que se basa Katniss a la hora de retar al diseñador de los juegos a permitirles morir a ambos. En la novela, Gale y Katniss solo hablan abiertamente sobre el rechazo al sistema en el bosque, alejados de los sistemas de vigilancia. Vemos una dicotomía entre civilización y naturaleza de marcado carácter romántico, y una demonización de la civilización basada precisamente en la deriva represiva de los avances tecnológicos y el uso partidista de las estructuras sociales.

De manera similar, en la trilogía *Divergent* existe una valla que rodea toda la ciudad y que guardan día y noche miembros de la facción Dauntless, que cumplen la función del ejército. La población cree que está ahí para protegerlos, aunque no

saben muy bien de qué. En realidad, la valla asegura que nadie entre ni salga de la ciudad, que es en realidad un experimento genético para recuperar a la humanidad tras una guerra que les incapacita para la vida tal y como la conocemos. Al otro lado de la valla está «the Bureau», los científicos a cargo del experimento y que monitorizan sus vidas al detalle, una especie de Gran Hermano que indigna a la protagonista cuando lo descubre. «She knows my name. My throat tightens with fear. How does she know my name? And not just my name—my nickname, the name I chose when I joined Dauntless?» (*Allegiant*: 105).

En estas novelas podemos observar varios niveles de conocimiento de la observación a la que se los somete, así como reacciones muy diversas a este procedimiento. Como en el caso que acabamos de comentar, en *Across the Universe* la población está sujeta a una observación extrema por parte del líder (Eldest) sin ser conscientes de ello y la protagonista, Amy, critica dicho comportamiento como abusivo e indignante:

Eldest is like a spoiled child throwing his toys around. Waiting for an excuse to break us, watching for any sign that we don't want to play his game. Always watching, with eyes that remind me of Luthe's. He's not helping people, like Elder almost seems to think. (301)

Eldest se vale del paternalismo para controlar a la población «por su bien», ostentando un poder sobre sus vidas que nadie le ha otorgado y representando una figura divina estricta y vengativa. En estos casos, la vigilancia es totalmente invisible, mientras que en *Uglies* los ciudadanos de la sociedad llevan artefactos rastreadores: anillos con interfaz que monitorizan todos sus movimientos, pero que, al mismo tiempo, les permiten el acceso a los distintos elementos de la ciudad, incluyendo infraestructuras, como los puentes, ascensores, etc. En este caso, la protagonista no se percata de la sumisión y falta de cuestionamiento que muestra la población ante esta observación continuada hasta que se marcha de la ciudad y conoce otro estilo de vida:

A minuscule part of Tally still expected her interface ring to warn her that she was leaving Uglyville. How had she worn that stupid thing for sixteen years? It had seemed such a part of her back then, but now the idea of being tracked and monitored and advised every minute of the day repelled Tally. (354)

Dado el rol principal que juegan las nuevas tecnologías en el día a día de las sociedades avanzadas en el siglo XXI, estas situaciones son fácilmente identificables por un público joven, que se expone voluntaria y continuamente al escrutinio público y al almacenaje y uso de sus intereses por parte de grandes multinacionales. El sistema de dependencia de las redes sociales y otros servicios de internet son caballos de Troya: bajo las bondades del servicio se oculta un negocio alternativo, el del mercado de datos personales que venden a otras empresas y que utilizan para identificar potenciales consumidores de una variedad interminable de bienes. En las novelas que camuflan estos comportamientos, el enfoque es similar a las distopías donde se ejerce el control de forma agresiva y donde el miedo juega un papel crucial. En cambio, en esta otra vertiente, el control se presenta como una opción ventajosa, una contribución al bienestar y un tributo a la sociedad basada en el hedonismo, como ya hiciera Huxley en su mundo feliz.

La forma más sencilla y común de normalizar lo que para los lectores puede resultar inaudito es la difusión de propaganda y noticias falsas que amoldan la realidad a los intereses del sistema. El auge de las conocidas como *fake news* (noticias falsas) se da sobre todo en la segunda década del siglo actual, aunque se hayan dado casos a lo largo de la historia. Esta situación se explica, por una parte, por la pérdida de poder de influencia de los medios tradicionales, que teóricamente se rigen por la profesionalidad y la búsqueda de la verdad y, por otra, por el auge de las nuevas tecnologías, que favorecen la intervención de toda la población en la difusión de contenido, que incrementa exponencialmente la inmediatez de la misma e impide que pase por los tradicionales procedimientos de contraste de los medios periodísticos clásicos. El concepto de *fake news* se ha aplicado al contexto político por las campañas de desacreditación de los candidatos y ha continuado desde la campaña a las presidenciales norteamericanas de 2016, pero también –y no necesariamente de modo independiente– al contexto científico, con campañas antivacunas, negacionistas del cambio climático o, más recientemente, de la COVID-19. Se ha instalado la idea de que los medios tradicionales no ofrecen información fiable, lo que a su vez favorece que se confíe en información de otras fuentes menos sujetas a escrutinio. La naturaleza humana nos lleva a seleccionar la información que concuerda con una opinión previa y que evite el sufrimiento, lo que favorece la difusión de noticias falsas (Zollo et al. 2015; Elías 2018). Cuestionar si el sistema existente es el adecuado, por ejemplo, no obedece a estas leyes biológicas y por tanto el conformismo prevalece en muchos casos. La

agresividad de las consignas o el grado de aceptación de estas por parte de la población, como ya hemos visto en el caso de la vigilancia, varía de novela a novela, aunque la tónica del nuevo siglo apunta a la necesidad de reforzar la información con técnicas invasivas de control mental, mediante sustancias bien inyectables bien diluidas en los productos alimentarios. Es decir, se describen sociedades críticas e indómitas por naturaleza, cuyo pensamiento individual debe ser reprimido por medio de la ciencia y la tecnología.

La propaganda no tiene ningún efecto en los distritos de *The Hunger Games*, pues viven día a día la injusticia del sistema. Cada año ven un vídeo sobre el origen de los juegos del hambre, que afirma que son el necesario castigo a los distritos por rebelarse contra el Capitolio y causar una guerra fratricida. Además, se les muestra una grabación supuestamente en directo de las ruinas del Distrito 13, que producía armamento y que quedó aniquilado durante la guerra, según el gobierno. Esta última parte sí es considerada cierta por todos en Panem, y no es hasta que se forma la rebelión con el apoyo y organización de ese distrito que conocemos que reconstruyeron la ciudad bajo tierra. En contraposición, la población del Capitolio se nutre de la narrativa del gobierno, quien les brinda entretenimiento y los colma de banales posesiones para convencerles de la idoneidad del sistema; el clásico procedimiento de *panem et circenses*, que ha funcionado desde la Edad Antigua. Hacia el final de la trilogía y ya en guerra abierta entre las dos facciones –el Capitolio y distritos leales y el resto de Panem liderado por Distrito 13– el Capitolio utiliza técnicas de lavado de cerebro con Peeta para que emita mensajes publicitarios a toda la ciudadanía desprestigiando los intentos de rebelión de la resistencia y para desestabilizar al icono de la rebelión: Katniss.

En *Divergent*, la propaganda contra la facción gobernante por parte de la facción científica –Erudición– tiene un efecto considerable en la población, puesto que se utiliza a los más desfavorecidos como arma arrojadiza. En esta sociedad, aparte de cinco facciones, existe un grupo de gente marginada que no encajó en su día en ninguna de estas facciones privilegiadas o simplemente no logró superar el proceso de iniciación que, en algunos casos, como en la facción Dauntless (Osadía), es muy exigente físicamente. Estos marginados se encargan de las tareas manuales sin recibir a cambio nada más que algo de comida y ropa vieja: «In return for their work they get food and clothing, but, as my mother says, not enough of either» (*Divergent*, 25). Sin embargo, según los Eruditos, el gobierno utiliza la excusa de la solidaridad para quedarse con recursos alimentarios que escasean, y es

esa maniobra de difamación la que les permite ganarse a la opinión pública para facilitar el golpe de estado.

En otros casos, la propaganda tiene el objetivo de desestabilizar a la heroína que puede propiciar el cambio. También se crea el rumor de que los divergentes son personas peligrosas, hasta el punto de que los que lo son evitan contárselo hasta a sus mejores amigos por miedo al rechazo. En *Across the Universe*, y aprovechando su aspecto físico diferente y el recelo de algunos, el líder Eldest emite un anuncio a toda la población advirtiéndole que Amy es una persona mentalmente inestable y hasta peligrosa. Gracias a ello consigue que nadie en el hospital –el único lugar a salvo de las sustancias de control mental– la crea cuando cuestiona el sistema, lo que deja a la protagonista con dos únicos apoyos: el heredero al liderato, Elder, y un paciente del hospital que por su condición mental es más bien un apoyo pasivo.

Feminismo y la distopía del siglo XXI

Si algo caracteriza a las distopías juveniles del siglo XXI es sin duda la prevalencia de personajes protagonistas femeninos que lideran el cambio. Este rol implica que estos personajes sufren en primera persona el poder del sistema totalitario; sin embargo, la violencia o vejaciones a las que se les somete están vinculadas en algunos casos a su sexo, por lo que son una crítica al sexismo y a la violencia contra la mujer. El tipo de audiencia de estas novelas limita en gran medida la representación de violencia física contra la mujer por el hecho de serlo. Si en distopías feministas anteriores como *The Handmaid's Tale* o *The Year of the Flood* de Margaret Atwood las mujeres sufren violaciones y acoso sexual por parte de los hombres que ostentan el poder, las distopías juveniles ofrecen una perspectiva edulcorada, aunque no por ello menos impactante.

Es importante identificar también, en su caso, si pese a ser distopías, las sociedades superan los roles de género que rigen en las sociedades reales. En este contexto, la trilogía de *The Hunger Games* representa una sociedad donde, al menos en cuanto atañe a la protagonista y su compañero tributo Peeta, los roles de género están menos definidos. Lamentablemente, el distrito 12, donde vive Katniss, no se describe en suficiente detalle como para apreciar el alcance de este patrón, aunque es cierto que la madre y hermana de Katniss cumplen con el rol de género tradicionalmente asociado a las mujeres: son delicadas y cuidan de los demás (la madre de Katniss tiene conocimientos de curación con hierbas y su hermana sigue sus pasos). Un claro contraste es El Capitolio, donde prevalecen los estereotipos de

género. Por ejemplo, Katniss debía someterse a tratamientos de belleza y mostrarse dócil, dulce y agradable ante el público, mientras que su compañero de distrito, Peeta u otros tributos masculinos no estaban sujetos a tales exigencias. Estos estereotipos no parecen aplicarse en los distritos. Además, Katniss y Peeta presentan características estereotípicamente asociadas al sexo opuesto: mientras que Peeta es afable, empático y se dedica a la repostería, Katniss es cazadora, directa y seria, además de ser la cabeza de familia. En cuanto a la violencia directa, en Panem, los ganadores y ganadoras de los juegos, si resultan atractivos físicamente, son obligados a prostituirse bajo amenaza de muerte tanto de la víctima como de sus seres queridos, por lo que el Capitolio somete a violencia sexual tanto a hombres como mujeres. Esta situación se da a conocer en la tercera entrega, donde uno de los ganadores, Finnick Odair, cuenta ante las cámaras la trama de engaños, corrupción y opresión del presidente Snow.

Tampoco la protagonista de *Divergent*, Tris, responde a los estereotipos de género. La violencia y el ambiente de competición voraz mencionado anteriormente hace mella en uno de los compañeros de iniciación, Al, quien llora noche tras noche y se niega a pelear contra otros para lograr su plaza. Ante la incipiente depresión que desarrolla, Al no solo no recibe apoyo, sino que genera un desprecio sustancial en Tris. La protagonista no soporta «la debilidad» y rechaza mostrar empatía por Al. Tris no representa lo estereotípicamente femenino, pues los personajes femeninos tradicionalmente se muestran comprensivos y apoyan a los débiles. Al mismo tiempo, Al trata de compensar esa vulnerabilidad masculina con un comportamiento tóxico conocido como «hipermasculinidad». Así pues, como Tris no encaja con su idea de comportamiento femenino, Al se une al grupo de matones para raptarla y casi matarla. Durante el asalto, los líderes de este grupo vejan a la víctima, Tris, tocándola y burlándose de su cuerpo, mientras que Al toma una posición pasiva con mínima oposición al aberrante acto. Pareciera que la narración advierte de los comportamientos tóxicos masculinos y, sin embargo, el planteamiento se viene abajo cuando es el interés romántico de la protagonista, Tobías, quien la salva siguiendo el recurso narrativo de la damisela en apuros. Cabe destacar que el agresor sale impune, puesto que la víctima se niega a denunciar los hechos, como también ocurre en *Across the Universe*. En esa novela, se narra un intento de violación con la protagonista como víctima, minimizado además por el hecho de que el comportamiento de la población está condicionado por sustancias químicas. Así, cada generación tiene una época de celo durante la

cual se gesta la siguiente generación. La mayoría de la población es incapaz de controlar sus instintos, por lo que uno de los hombres no controlados aprovecha la coyuntura para justificar su agresión. «Seeing the way the tall man looked at me reminds me of the doctor's warning about leaving the Hospital» (132).

Aquí, como en la novela anterior, la protagonista no denuncia los hechos hasta que descubre que otra mujer fue violada por el mismo hombre. Sin embargo, el caos reinante en la sociedad en esos momentos diluye la importancia del acto y, aunque finalmente muere, el culpable no es juzgado por sus actos. El comportamiento protector masculino se repite en estas novelas, donde las mujeres se sienten inseguras si no están acompañadas por un hombre que las proteja de posibles ataques:

«Hey, be careful out there. The Season's pretty wild right now». I'm glad Amy's safe with Harley. Victria doesn't look at me. «Luthe walked me over. Orion's here now; he can walk me back». (245)

La sociedad más igualitaria de las novelas distópicas que hemos mencionado es la de *Uglies*, puesto que tanto hombres como mujeres están sujetos a los mismos estándares de belleza y alteran su cuerpo en función de la moda. En cuanto al rol de la protagonista y su interacción con personajes masculinos, *Uglies* muestra una evolución del personaje hacia la independencia y el rechazo a los cuentos de hadas y representaciones femeninas como seres dependientes de los hombres. Además, la relación entre Tally y su mejor amiga, Shay, supone un ejemplo de sororidad, puesto que la protagonista rechaza la comodidad y la vida con su interés romántico, arriesgándola al entregarse y poner en juego su capacidad de raciocinio para poder salvar a Shay de una vida como perfecta. Al mismo tiempo, Tally se vuelve una persona con iniciativa, activa y con autoestima elevada cuando tiene el apoyo de Shay, pero pierde estos rasgos cuando depende de los varios personajes masculinos.

Una parte importante de las novelas que hace que cuestionemos hasta qué punto las historias rompen con los roles tradicionales de género es el final, ya que la mayoría incluye una trama romántica tradicionalmente empleada para dinamizar la narrativa altamente descriptiva y centrada en los aspectos sociopolíticos de la sociedad distópica. Las dos opciones que se les han dado históricamente a las protagonistas femeninas críticas con lo socialmente establecido han sido la muerte o el matrimonio, es decir, el martirio o el conformismo. Las autoras que escribían y escriben sobre personajes femeninos fuertes en sociedades comparativamente

mejores utilizaban las convenciones de la novela romántica y las distopías para jóvenes no han sido la excepción, aunque se le añade la opción del ostracismo.

El proceso de independencia de Tally, por ejemplo, la lleva a desarrollar una visión crítica de las sociedades y a decidir mantenerse al margen de las mismas. Tras ser utilizada como arma para terminar con la guerra entre ciudades y sobrevivir gracias a su creadora –la Dra Cable, la mente tras la sociedad distópica– Tally decide no adaptar su físico de nuevo a lo socialmente aceptable y, en su lugar, toma el papel de guardiana de la naturaleza, asegurándose así de que la civilización no vuelve a poner al medioambiente en peligro. De forma similar, al final de la trilogía *Across the Universe*, Amy había conseguido formar parte de la colonia y ser aceptada; sin embargo, tras el ataque del líder enemigo, se convierte en un híbrido, un humano con sentidos y habilidades agudizadas. El nuevo físico provoca el rechazo de los colonos y la devuelve a la casilla de partida. Amy es discriminada y provoca el recelo de los colonos desde el primer momento por su aspecto físico: pelirroja, de tez clara y ojos verdes, contrasta radicalmente con los rasgos de la población. Sin embargo, la protagonista nos asegura que volverá a labrarse la confianza del que considera ahora su pueblo, por lo que la nota de esperanza desafía hasta cierto punto los finales tradicionales. Si bien se puede considerar un final esperanzador, cabe destacar que la novela pone todo el peso de la aceptación del diferente en la persona discriminada, liberando así de su responsabilidad contra el racismo a la mayoría de la población.

El extremo más tradicional lo ocuparían los finales de *The Hunger Games* y *Divergent*: matrimonio y muerte, respectivamente. El destino de Katniss ha sido objeto de debate por contradecir supuestamente los ideales de la protagonista. En concreto, Broad (2013) cuestiona la contribución de estas novelas al progreso en estas cuestiones y afirma que « [o]ne important way for YA dystopias to imagine social transformation that does more than reinsert female characters into conservative gender roles is therefore perhaps to start by complicating, subverting, or even downright rejecting the conventions of the romance plot that place women in such positions» (127).

Lo que Broad está cuestionando es el uso de una trama romántica en estas historias, o tal vez el carácter heteronormativo de la misma. Sin embargo, la inclusión de una trama romántica es un recurso habitual en las novelas utópicas y distópicas empleado para marcar el progreso de la novela y evitar una simple descripción social. Por el contrario, Fritz (2014) sugiere que decidir eliminar a la

presidenta Coin, sustituta natural del Presidente Snow una vez derrotado el Capitolio, es prueba suficiente de que estamos ante un personaje femenino fuerte y políticamente independiente que toma sus propias decisiones.

Volviendo al desenlace de la novela, Katniss informa a los lectores una y otra vez de que no se va a casar nunca y que nunca tendrá hijos, pues el terror a que vivan en un mundo que amenace sus cortas vidas sería insoportable para ella. Sin embargo, este rechazo se ve reforzado por la orden que recibe del presidente Snow en persona: debe casarse con Peeta o sus seres queridos morirán. A pesar de todo ello, una vez acaba la rebelión, Katniss regresa al Distrito 12, y años después tiene dos hijos con Peeta. Este final se narra en el prólogo y ofrece una visión esperanzadora del futuro tras la reforma social llevada a cabo por los distritos. El cambio de opinión no es totalmente repentino ni inesperado. Katniss y Peeta desarrollan una relación de creciente afecto y necesidad de protección. Katniss no es una persona que exteriorice sus sentimientos, por lo que se ha sugerido que es una narradora poco fiable. Sin embargo, la forma que tiene de mostrar afecto es ofreciendo su protección, por lo que su preocupación por la seguridad de Peeta a lo largo de las tres novelas podría interpretarse como la base de la futura relación. Además, cuando Katniss negaba su interés en formar una familia indicaba que lo que causa esa decisión son las circunstancias que pondrían en peligro a sus hijos: «I know I'll never marry, never risk bringing a child into the world. Because if there's one thing being a victor doesn't guarantee, it's your children's safety» (378). Por lo tanto, el escenario post-Capitolio parece seguro para que pudiera discernir sus deseos al margen del condicionamiento social. Finalmente, la personalidad de la protagonista puede considerarse un factor clave en su decisión de elegir a Peeta, quien como hemos comentado representa valores de protección, afecto y afabilidad, en lugar de a su compañero de caza, Gale, quien pone en peligro la vida de cientos de personas y causa la muerte de la hermana pequeña de Katniss, Prim, en una maniobra táctica durante el asalto al Capitolio. Myers (2012: 143) defiende esta posición argumentando que Katniss es una estoica, y elegir a Gale hubiera supuesto traicionar el principio que guía todas sus acciones: la protección de los inocentes.

En el segundo caso, la muerte pone punto final a la trilogía *Divergent*, donde la protagonista se sacrifica para salvar a toda la comunidad de sucumbir a los efectos del suero de la memoria que barrería de un plumazo todos los esfuerzos de la rebelión. Tris se convierte en un personaje fuerte que se niega a anteponer los intereses de su pareja a los de la comunidad. Su sentido de pertenencia a la comunidad y sus valores la llevan a anteponer el bien común a su felicidad

personal. Una personalidad desafiante que la aleja de sus compañeros y de los estándares y expectativas sociales. No obstante, no falta quien critica este desenlace llegando a comparar a la protagonista con otras heroínas de la ficción juvenil, como Bella de *Twilight* –personaje femenino pasivo que renuncia a su futuro profesional para casarse con el inmortal Edward– (Jarvis 2015). Tris podría haber liderado la nueva sociedad y su sacrificio parece inexplicable; sin embargo, la figura del mártir o sacrificio por el bien común es habitual en la ciencia ficción y ficción juvenil en general, como en *Harry Potter and the Deathly Hallows* (Rowling 2007), donde el protagonista acepta que debe morir para vencer a Voldemort, o en *Avengers: Endgame*, película en la que Iron Man desarma al villano aun sabiendo que esta acción le costaría la vida. Estos son algunos casos de personajes masculinos que se sacrifican para vencer al mal y salvar a la sociedad, por lo que la decisión de Tris puede encajarse entre los temas de la ficción popular, pero deja al género sin una líder femenina necesaria.

Por lo tanto, si bien es cierto que se ha avanzado sustancialmente hacia una representación más inclusiva en cuestiones de género, perviven también representaciones del amor romántico y de las caracterizaciones tradicionales de lo masculino y femenino. Además, aunque las protagonistas luchan contra el poder establecido, ninguna pasa a formar parte de la élite gobernante ni influyen de manera destacada en la remodelación o reconstrucción de la nueva sociedad. Si bien estos finales son completamente aceptables, no suponen un cambio radical en cuanto a roles de género y representación femenina se refiere.

Ecologismo, tecnología y la naturaleza humana

Aunque muchas novelas juveniles escogen un escenario postapocalíptico y futurista para establecer el distanciamiento con la sociedad actual, no todas ellas abordan la problemática relación entre humanos y el medio. Por ejemplo, la aclamada *Exodus* (2003), escrita por Julie Bertagna, narra el viaje de Mara, quien debe huir de su tierra debido al aumento del nivel del mar y llega a una distópica ciudad amurallada. La razón del viaje la engloba en el concepto de ficción climática, pero no se centra en general en la problemática del llamado Antropoceno.

La naturaleza limitada de los recursos en una sociedad lleva aparejada la aparición de sistemas de provisión alternativos destinados a mejorar la eficiencia de su uso, puesto que la hambruna y el desabastecimiento provocarían inevitablemente el colapso del sistema. En las representaciones distópicas de estas

situaciones podemos encontrar bien sociedades donde el orden y control minucioso se ha impuesto para asegurar la supervivencia de la sociedad, bien sociedades donde la falta de medidas, cuando era necesario, ha dado como resultado un ambiente inhóspito para los humanos, que deben adaptarse como puedan para sobrevivir. La relación entre el ser humano y la naturaleza es en muchos casos parasitaria y autodestructiva, y el resultado de esa falta de control y orden son los escenarios postapocalípticos que se describen en algunas novelas distópicas.

Si los recursos son limitados, se pueden optimizar o reusar y reciclar. Paradójicamente, es la misma tecnología que se necesita en estos casos la que puede aislar al ser humano de su entorno natural, también en las novelas juveniles. Un ejemplo claro es *Across the Universe*, donde la colonia viaja en una nave espacial que dispone de ecosistema propio. Hay un valle donde pastan animales parecidos a las vacas y el tiempo atmosférico va cambiando: una lámpara inmensa cumple la función del sol terrestre, dando el calor y luz necesarios para que la vida prospere mientras que unos aspersores crean lluvia artificial. Dadas las condiciones limitantes del contexto, los habitantes de la colonia mejoran artificialmente el ADN de los animales y plantas que utilizan de alimento, pero este proceso resulta insuficiente para mantener la calidad y cantidad de sus equivalentes naturales, como confirma la protagonista terrícola.

Aunque en *Across the Universe*, como en tantas otras distopías, la sociedad está completamente controlada para asegurar el abastecimiento y la ingesta calórica justa, el cambio en la dieta como opción para reducir el impacto ecológico y los recursos necesarios para alimentar a la población es particularmente interesante, teniendo en cuenta el contexto de mayor concienciación ecológica entre la juventud. La segunda década del siglo XXI ha sido testigo de movilizaciones de menores en edad escolar reclamando acciones para detener el cambio climático en los llamados «viernes por el clima». Esta concienciación se ha visto reflejada en cambios en la dieta en Norteamérica. En concreto, el porcentaje de estadounidenses que se consideran veganos ha pasado de un 1% en 2014 a un 6% en 2017, mientras que un estudio de SoyLent 2022 indica que hasta un 10% de la población se identifica como vegana.

La alimentación alternativa forma parte de la tradición utópica, y en la trilogía *Uglies* encontramos un claro ejemplo. Los habitantes de la ciudad no toman alimentos de origen animal durante la infancia y adolescencia temprana y más tarde solo se muestran ejemplos de algún tipo de alimento animal como un lujo: caviar y

marisco. La protagonista se horroriza al observar que la comunidad a la que ha escapado se alimenta de animales que cazan en el bosque y, aunque ante a falta de alternativas se alimenta de estos animales, su decisión final de permanecer en la naturaleza como parte de ella y alimentarse sobre todo de plantas muestra que no está de acuerdo con ninguna de las dos opciones que se le dan: alimentación sostenible pero artificial en la ciudad o alimentación natural pero insostenible.

La solución de Tally viene curiosamente facilitada por una modificación extrema de su cuerpo, por lo que se puede considerar que es post-humana, ya que su cuerpo es mejorado mediante la tecnología y la cirugía. Tally trasciende el Antropocentrismo y lo que significa ser humano en una sociedad basada en el hedonismo y el consumismo, utilizando las herramientas de las que se le dotó cuando fue convertida en un arma letal diseñada por las autoridades de la distopía tecnológica: sus sentidos se agudizan, sus dientes se vuelven letales y obtiene una fuerza superior. Todo esto le permite sobrevivir fuera de esa sociedad, alimentarse de cualquier cosa no animal y mantener a la naturaleza a salvo de esta: «Specials gathered their own food in the wild; their rebuilt stomachs could extract the nutrition out of practically anything that grew. A few Cutters had actually taken up hunting, though Tally stuck to wild plants—she'd eaten her share of dead animals back in Smokey days» (*Specials* 139).

Adaptarse para sobrevivir es clave, pero la falta de reacción de la humanidad ante la inminente catástrofe tiene su hueco también en las eco-distopías juveniles contemporáneas. El ejemplo más claro lo ofrece la novela de la británica Saki Lloyd, *The Carbon Diaries 2015* (2009), donde la protagonista narra los episodios de sequía extrema seguidos por inundaciones y donde la única actuación política es el racionamiento de la energía para limitar las emisiones contaminantes, incluyendo el acceso al transporte. Cabe destacar que los jóvenes llevan aquí el peso de la reivindicación política, una concepción de los niños como salvadores de los adultos, tradicional del romanticismo, y que es la tónica general de las distopías para jóvenes (Hintz & Ostry 2003: 10). De la misma manera, en la trilogía americana *Uglies*, la contraposición entre la actuación humana y lo éticamente correcto desde el punto de vista medioambiental es clara, aunque no es la única forma en la que el tema medioambiental impregna las distopías juveniles.

Así, la conexión entre el humano y la naturaleza no siempre implica a protagonistas defensoras de la naturaleza en estado salvaje. En *The Hunger Games* se representa lo natural, el bosque, como lo inmaculado, libre de todo lo tóxico del

mundo urbano, de sus obligaciones y amenazas. Esta representación puede bien asociarse con la primera ola del movimiento ecocrítico, inspirado en el romanticismo y las descripciones de Thoreau. Katniss ha sido comparada con la diosa Artemisa, por sus dotes como arquera, y con Perséfone, por su capacidad de sanar y nutrir utilizando la naturaleza. Protagonista y naturaleza son indivisibles, pero aquí no es el medio ambiente lo que peligra, sino el estilo de vida tradicional y en armonía con la naturaleza, una visión pastoril que se contrapone al abuso tecnológico y sus consecuencias para el ser humano, la prosperidad contra la decadencia y, como nos muestra el final de las novelas con la presentación de una nueva generación de niños libres, la esperanza de un mundo mejor contra el desaliento de la distopía existente.

Katniss se enfrenta al Capitolio y sus ideales, mientras que este muestra el abuso y perversión de lo natural y de la humanidad durante los juegos, donde los diseñadores utilizan partes del cuerpo de los niños asesinados durante la batalla por la supervivencia para crear mutaciones genéticas, una suerte de monstruos con facciones casi humanas, que dan caza a los tributos aún con vida:

«It's them. It's all of them. The others. [...]»

I hear Peeta's gasp of recognition. «What have they done to them? You don't think... those could be their real eyes?»

[...] What about their brains? Have they been given any of the real tributes' memories? (406)

Con esto, el poder se asegura la deshumanización de la población oprimida, quienes a ojos de los espectadores pasan a ser seres infrahumanos.

La dicotomía entre humanidad y naturaleza parece basarse en la división entre la civilización y lo que no lo es. El humanismo se basa en la relación entre lo humano y su entorno, y asocia valores y derechos en función de esta categorización (Harrison 2019: 5). Así, el Capitolio representa la civilización, mientras que los distritos y sus habitantes son considerados incivilizados y, por tanto, menos que humano. Al mismo tiempo, y por irónico que resulte, la humanidad forma parte de la naturaleza y, al alterarla y destruirla, alteramos o destruimos la esencia humana. La alteración del cuerpo, la marginalización del entorno natural, la concepción, en definitiva, de una sociedad desconectada del medio ambiente aboca a la sociedad a su autodestrucción.

Una saga que trata con bastante detalle la naturaleza humana y la tecnología es *Unwind* (2007-2014), de Neal Shusterman, que cuenta con tres secuelas y varias

historias cortas. En la sociedad futura descrita, el aborto está completamente prohibido. En su lugar, se favorece que las mujeres que tengan hijos no deseados los abandonen ante la puerta de alguna familia que tiene la obligación de acogerlos. Sin embargo, algunos bebés mueren al ser pasados de una a otra puerta para evitar la obligación. La contrapartida a esta prohibición la pone una ley que permite que cualquier menor de entre 13 y 18 años de edad pueda ser «desconectado» si sus padres así lo desean. La desconexión es en realidad una operación quirúrgica por la que extraen todas y cada una de las partes del cuerpo del menor manteniendo la consciencia del paciente y supuestamente asegurando que su alma continua intacta en cada una de las partes del cuerpo extraídas. Es por tanto un aborto retroactivo permitido bajo la premisa que el menor, técnicamente, no muere. El origen de este acuerdo o ley es una guerra civil entre la facción «pro-vida» y la facción «pro-elección» en la cuestión del derecho al aborto. Ante esta situación, el ejército sugiere la promulgación de esa ley para hacer recapacitar a toda la población, sin embargo, y contrariamente al juicio de Salomón en el que se basa, la ley tiene una gran acogida. Entra aquí el papel del sistema capitalista, pues ante la demanda de órganos, cuyos receptores son, en su mayoría, adultos, los niños –considerados ya un conjunto de partes corporales– pasan a ser considerados bienes de consumo. Se consigue así la deshumanización del individuo como la que hemos visto en *The Hunger Games* con los tributos y se abre la puerta a la una mercantilización de los cuerpos, la conversión de la población no productiva para el sistema, como las personas reclusas o los más desfavorecidos, en objetos de consumo.

Los órganos y miembros amputados son después trasplantados a otras personas, pero retienen las características del donante. Así, si un menor es un gran pianista y otra persona recibe las manos de ese menor, el receptor tendrá mayores habilidades para tocar el piano que antes del trasplante. Esta característica da como resultado un mercado negro de órganos y una abismal desigualdad entre los niños que tienen una familia y aquellos que están a cargo del Estado. En estas instituciones solo los niños con mayor talento se libran de ser desconectados. A pesar de ser buena pianista, el talento de Rita no es suficiente y es seleccionada para la desconexión. En las familias, los niños que muestran agresividad o son problemáticos también son desconectados, como el protagonista, Connor. Connor escapa y en su huida causa un accidente de autobús –en el que va Rita y que le permite escapar– y toma como rehén a Lev, un niño al que su familia –muy religiosa– sacrifica como parte del diezmo.

En la segunda novela, *UnWholly*, nos encontramos con una versión modernizada del monstruo de Frankenstein. Cam es un adolescente creado a partir de las donaciones de 99 personas distintas y que tiene conciencia de sujeto propia. Técnicamente, como fuera el caso de la chica mecánica en *The Windup Girl* (2009), Cam no existe, pues no es una persona que haya nacido y pasado por el proceso natural de la existencia humana. Cam (Camus Composite-Prime) es el resultado de un experimento científico de una organización llamada Proactive Citizenry que pretendía aunar en un único ser las mejores cualidades de la humanidad. Sin embargo, para crearlo se utilizan partes de personas descartadas de la sociedad bien por sus delitos, bien por no encajar en ella.

Irónicamente, el nombre de Camus surge de un malentendido, durante las sesiones en las que aprendía a hablar, Cam pronuncia «Cam Moo» en lugar de cámara, la palabra que buscaba. Su guía, Roberta, interpreta estos sonidos como el nombre que se autoasigna Cam, similar a la pronunciación del apellido del filósofo existencialista Albert Camus. Es su existencia en sí el tema principal para Cam: «What if there is no “I” inside me? What if I’m just flesh going through the motions, with nothing inside?» (*UnWholly*: 162). La respuesta de Roberta es simple, independientemente de la fuente de nuestra conciencia, somos: «Whether consciousness is implanted in us by something divine, or whether it is created by the efforts of our brains, the end result is the same. We *are*» (énfasis en el original).

En la tercera entrega de la serie, *Unsouled*, se descubre que Cam es en realidad un prototipo de soldado con el que crear un ejército. De nuevo, este proyecto es comparable a la idea de «New People» creada por los japoneses en *The Windup Girl*, un paso más hacia la sustitución de la humanidad a través de la tecnología: ya sea por robots o por creaciones biotecnológicas.

En todas las novelas mencionadas el posthumanismo es una herramienta más de control del sistema que asegura su continuidad y, a excepción de *Uglies*, ninguna de las novelas más populares trata el problema ecológico como tema central. La crisis del COVID-19 ha puesto de relieve las consecuencias de una relación insalubre con nuestro entorno, y los beneficios ambientales del confinamiento domiciliario para la naturaleza, que durante unos meses volvió a ocupar el lugar del que había sido desplazada. Cabe esperar que, a medida que pase el tiempo y las políticas medioambientales poco enérgicas resulten obviamente inútiles, a medida que la destrucción del medio ambiente cause estragos en nuestras vidas, como ya lo está haciendo, las alternativas ficticias, utópicas o distópicas, cobren mayor fuerza.

Bibliografía

Fuentes primarias

- ASIMOV, Isaac (1954): *The Caves of Steel*, Nueva York, Doubleday & Company.
- ASIMOV, Isaac (1957): *The Naked Sun*, Nueva York, Doubleday & Company.
- ATWOOD, Margaret. (2013): *Maddaddam*, Nueva York, Penguin Random House.
- ATWOOD, Margaret. (2003): *Oryx and Crake*, Nueva York, Penguin Random House.
- ATWOOD, Margaret. (1985): *The Handmaid's Tale*, Toronto, McClelland and Stewart.
- ATWOOD, Margaret. (2009): *The Year of The Flood*, Nueva York, Penguin Random House.
- AVEYARD, Victoria. (2015): *The Red Queen*, Londres, Orion.
- BACIGALUPI, Paolo (2012): *The Windup Girl*, Londres, Hachette UK.
- BERTAGNA, Julie (2002): *Exodus*. Londres, Picador.
- Blade Runner* (1982): Film directed by Ridley SCOTT.
- BLOCH, Robert (1958): *This Crowded Earth*, Floyd, SMK Books, 2009.
- BOLOKITTEN, Oliver (1835): *A Sojourn in the City of Amalgamation in the Year of the Lord 19_*, Nueva York, autopublicado [seudónimo de Jerome B. Holgate]
- BOVEY, Shelley (1999), *A Life in a Day*, Londres, The Women's Press.
- BRADBURY, Ray (1953): *Fahrenheit 451*, Nueva York, Ballantine Books.
- BRIN, David (1990): *Earth*, Nueva York, Bantam Spectra.
- BROWN, Pierce (2014): *Red Rising*, Nueva York, Del Rey Books.
- BURDEKIN, Katharine (1937): *Swastika Night*, Gollancz.
- BUTLER, Octavia (1993): *Parable of the Sower*, Nueva York, Four Walls Eight Windows.
- CalLENBACH, Ernest (1975): *Ecotopia*, Nueva York, Bantam.
- COLLINS, Suzanne (2008): *The Hunger Games*, Nueva York, Scholastic.
- COVERDALE, Henry Standish (1885): *The Fall of the Great Republic*, Boston, Roberts Brothers.
- DICK, Phillip K. (1960): *Vulcan's Hammer*, Nueva York, Ace Books.
- DICK, Phillip K. (1962): *The Man in The High Castle*, 2017, Penguin Modern Classics.
- DICK, Phillip K. (1968): *Do Androids Dream of Electric Sheep?* 2007, Nueva York, Orionbooks.
- DODD, Anna Bowman (1887): *The Republic of the Future; or Socialism as Reality*. Nueva York, D. Appleton & Co.
- DONNELLY, Ignatius. (1890): *Caesar's Column. A Story of the Twentieth Century*, Chicago, F. J. Schulte & Company.
- DOONER, P[ierton] (1880): *The Last Days of the Republic*, San Francisco, CA., Alta California Publishing House.
- DR. SEUSS (1971): *The Lorax*, Nueva York, Random House.
- EHRlich, Max (1971): *The Edict*, Nueva York, Nelson Doubleday.
- FITZGERALD, Francis Scott (1925): *The Great Gatsby* (2001), Londres, Wordsworth Classics.
- GIBSON, William (1984): *Neuromancer*, Nueva York, Ace.
- HARRISON, Harry. (1966): *Make Room! Make Room!*
- HOLDEN Elgin, Suzette (1984): *Native Tongue*, Nueva York, Penguin Books Ltd.
- HUXLEY, Aldous (1932): *Brave New World*, Harlow, Longman Literature, 1991

- LEGUIN, Ursula, (1974): *The Dispossessed*, HarperCollins Publishers, 2011.
- LEGUIN, Ursula (1972): *The World for Word is Forest*, Nueva York, Tor Books, 2010.
- LEVINM, Ira, (1970): *This Perfect Day*, 2014, Londres, Corsair.
- LEWIS, Sinclair (1935). *It Can't Happen Here*, Garden City, NY: Doubleday, Doran & Company.
- LIGHTNER, Alice M. (1969): *The Day of the Drones*, Nueva York, Bantam Books.
- LOWRY, Lois (1993, 2000, 2004, 2012): *The Giver Quartet*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt.
- LONDON, J. (1908): *The Iron Heel*, New York: Macmillan.
- MATSON, Erin (2015): *The Day without Body Shame*, En Alexandra Brodsky y Rachel Kauder Nalebuff: *The Feminist Utopia Project: Fifty-Seven Visions of a Wildly Better Future*, Nueva York, The Feminist Press.
- MEYER, Stephanie (2005): *Twilight*, Boston, Little, Brown and Company.
- NEIL SHUSTERMAN (2007): *Unwind*, Nueva York, Simon & Schuster.
- ORWELL, George (1945): *Animal Farm*, Londres, Secker and Warburg
- PARRY, David M. (1906): *The Scarlet Empire*, Indianapolis, IN: The Bobbs Merrill Co.
- PERKINS GILMAN, Charlotte. (1915): *Herland*, Nueva York, Pantheon Books.
- PIERCY, Marge (1991): *He, She and It*, Robinsdale, Fawcett.
- PIERCY, Marge (1976): *Woman on the Edge of Time*, Penguin RandomHouse.
- POE, Edgar Allan (1849): "Mellonta Tauta", *Godey's Lady's Book*, January.
- RAND, Ayn (1938): *Anthem*, Los Angeles, CA: Pamphleteers, Inc.; 1946 ed., Mineola, NY: Dover Pubs.
- RAND, Ayn (1957): *Atlas Shrugged*, New York: Random House.
- REVIS, Beth (2011): *Across the Universe*, New York, Razorbill.
- ROBERTS, John W. (1893): *Looking Within. The Misleading Tendencies of Looking Backward Made Manifest*. Boston, MA: Arena Pub. Co.
- ROTH, Veronica (2011): *Divergent*, Nueva York, HarperCollins.
- ROWLING, J.K. (2007): *Harry Potter and the Deathly Hallows*, Londres, Bloomsbury.
- RUSS, Joanna. (1975): *The Female Man*, 2010, Nueva York, Gollancz.
- SKINNER, Burrhus Frederic (1948): *Walden Two*, Indianápolis, Hackett Publishing Company.
- SHELLEY, Mary (1818): *Frankenstein*, Lackington, Hughes, Harding, Mavor & Jones.
- SMITH, Evelyn. The Laminated Woman. *Fantastic Universe*, December 1954
- STERLING, Bruce (1984): *Mirrorshades* Arbor House.
- TINCKER, Mary Agnes (1890): *San Salvador*, Glasgow, Good Press, 2023.
- TUCKER, George (1822): *A Country Hence or A Romance of 1941*, Philadelphia, PA: Carey & Lea.
- VINTON, Arthur (1890): *Looking Further Backward*, Nueva York, Arena Publishing Co.
- VONNEGUT, Kurt (1961): «Harrison Bergeron», *The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, 5, October.
- WELLS, Herbert George. (1895): *The Time Machine*, Londres, Alma Books, 2017.
- WESTERFELD, Scott (2005): *Uglies*, Nueva York, Simon Pulse.
- WINSLOW, Helen, (1909): *A Woman for Mayor*, Chicago, Reilly & Britton.
- X-MEN. *Days of the Future Past*. Directed by Bryan Singer.
- X-MEN: *Age of Apocalypse*. Directed by Bryan Singer.
- ZAMIATIN, Yevgueni (1924): *We*, Boston, E. P. Dutton.

Fuentes secundarias

- ABBEY, Edward (1994): *Confessions of a barbarian*, Boston and New York: Little Brown.
- ADAMS, Carol (1990): *The sexual politics of meat: A feminist-vegetarian critical theory*, Nueva York, Bloomsbury Publishing USA.
- AGAMBEN, Giorgio (1998): *Homo sacer: Sovereign power and bare life*, (Trad. Daniel HellerRoazen), Stanford, Stanford UP.
- AGUSTI, Clara Escoda. (2005). «The Relationship between Community and Subjectivity in Octavia E. Butler's *Parable of the Sower*», *Extrapolation* 46 (3), pp. 351-359.
- ALEXANDER, Jonathan, y BLACK, Rebeca (2015): «The darker side of the sorting hat: Representations of educational testing in dystopian young adult fiction», *Children's Literature* 43(1), pp. 208-234.
- ALLEN, Marlene D. (2009): «Octavia Butler's "Parable" novels and the "boomerang" of African American history», *Callaloo* 32(4), pp. 1353-1365.
- AMES, Melissa (2013): «Engaging "apolitical" adolescents: Analyzing the popularity and educational potential of dystopian literature post-9/11», *The High School Journal* 97(1), pp. 3-20.
- APTHECKER, Herbert (1946): «Literacy, The Negro and World War II», *The Journal of Negro Education* 15(4), pp. 595-602.
- ATWOOD, Margaret (1979): «Introduction to *The word for world is forest*», 1977 en Susan Wood (ed.), *The Language of the Night: Essays on Fantasy and Science Fiction*, New York, G. P. Putnam's Sons, pp. 149-54.
- AXELRAD, Allan M. (1971): «Ideology and utopia in the works of Ignatius Donnelly», *American Studies* 12(2), pp. 47-65.
- BACCOLINI, Raffaella (2004): «The persistence of hope in dystopian science fiction», *PMLA* 119(3), pp. 518-521.
- BAGGESEN, Soren (1987): «Utopian and Dystopian Pessimism: Le Guin's *The word for world is forest* and Tiptree's *We who stole the dream* (Les pessimismes utopique et "dystopique" dans "Le nom du monde est forêt" de Le Guin et dans "We Who Stole the Dreams" de Tiptree)», *Science Fiction Studies* 14(1), pp. 34-43.
- BAMMER, Angelika (1991): *Partial Visions: Feminism and Utopianism in the 1970s*. New York, Taylor & Francis.
- BARNES, Elizabeth M. (2023): «Policing emancipation: White law enforcer sexual violence against Black women in the Reconstruction US South, 1865-1877», *Policing Women*, Londres, Routledge, 212-225
- BELLAMY, Edward (1888): *Looking Backward 2000-1887*, Boston, Ticknor and Company.
- BENTHAM, Jeremy (1791): *The Panopticon Writings*. Ed. Miran Bozovic, Londres, Verso, 1995, pp. 29-95.
https://www.ics.uci.edu/~djp3/classes/2012_09_INF241/papers/PANOPTICON.pdf
- BENTHAM, Jeremy (1818): *Plan of Parliamentary Reform, in the Form of a Catechism with Reasons for each Article, with an Introduction, Showing the Necessity of Radical, and the Inadequacy of Moderate Reform*. Londres, 1817, p. 208.
<https://archive.org/details/planparliamenta00bentgoog/page/n4/mode/2up>
- BERGER, James (1999): *After the end: Representations of post-apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp. xiii and xix

- BISHOP, Kyla (2018): «A reflection on the history of sexual assault laws in the United States». *The Arkansas Journal of Social Change and Public Service* 3.2, pp. 1-4.
- BOOKER, M. Keith (1994): «Woman on the edge of a genre: the feminist dystopias of Marge Piercy», *Science Fiction Studies* 21(3), pp. 337-350.
- BOOKER, M. Keith (2002): *The post-utopian imagination: American culture in the long 1950s* (No. 13), Greenwood Publishing Group.
- BOSSIERE, C.R. (1974): «*The Scarlet Empire*: Two Visions in One. Review of the *The Scarlet Empire* by David McLean Parry», *Science Fiction Studies* 1(4), pp. 290-292.
- BROOKS BOUSON, Jane (2011): «“We’re using up the Earth. It’s almost gone”: A return to the post-apocalyptic future in Margaret Atwood’s *The Year of the Flood*», *The Journal of Commonwealth Literature* 46(1), pp. 9-26.
- BRUCE, Karen (2008): «A woman-made language: Suzette Haden Elgin’s Laadan and the Native Tongue trilogy as thought experiment in feminist linguistics», *Extrapolation* (pre-2012) 49(1), p. 44.
- BUDAKOV, Vesselin M. (2010): «Dystopia: An Earlier Eighteenth-Century Use». *Notes and Queries* 57(1), pp. 86-88.
- BUELL, Lawrence (1995): *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture*, Cambridge, MA, Harvard University Press.
- BUELL, Lawrence (2005): *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literature Imagination*, Malden, MA, Blackwell.
- BUSH, Barbara (2000): «‘Sable Venus’, ‘She Devil’ or ‘Drudge’? British Slavery and the ‘Fabulous Fiction’ of Black Women’s Identities, c. 1650-1838», *Women’s History Review* 9(4), pp. 761-789.
- BUTLER, Octavia (1986): «Black Scholar Interview with Octavia Butler: Black Women and the Science Fiction Genre», *The Black Scholar*, 17(2), 14-18.
- CADORA, Karen (2010) [1995]: «Feminist Cyberpunk», Graham Murphy & Sherryl Vint (eds.). *Beyond Cyberpunk: New Critical Perspectives*, Nueva York: Routledge, pp. 157-72.
- CAMERON, Deborah (1990): «Why is language a feminist issue?», Debora Cameron (ed.) *The feminist critique of language: A reader*, London, Routledge, pp. 1-28.
- CARSON, Rachel (2002): *Silent spring*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt. Publicado originalmente en 1962.
- CARTER, Cassie (1995): «The Metacolonization of Dick’s *The Man in the High Castle*: Mimicry, Parasitism, and Americanism in the PSA», *Science Fiction Studies* 22(3), pp. 333-342.
- CHURCHILL, Ward, y Jim VANDER WALL (1988): *Agents of repression: The FBI’s secret wars against the Black Panther Party and the American Indian Movement*, Boston, Ma, South End Press.
- CLAYS, Gregory (2017): *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*, Oxford, Oxford University Press.
- COHN, Norman (1993): *Cosmos, Chaos and the World to Come: the Ancient Roots of Apocalyptic Faith*, New Haven, Yale University Press.
- COOPER, David E. (2001): «Arne Naess», En Joy A. Palmer, David E. Cooper, y Peter Blaze Corcoran (eds.), *Fifty Key Thinkers on the Environment*, Londres, Routledge, pp. 211-16.
- CORTIEL, Jeanne (1999): *Demand my writing: Joanna Russ, feminism, science fiction*, Liverpool, Liverpool University Press.

- CORTIEL, Jeanne (2015): «Feminist Utopia/Dystopia: Joanna Russ, *The Female Man* (1975) and Marge Piercy, *Woman on the Edge of Time* (1976)», Eckart Voigts, Alessandra Boller (eds.): *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse: Classics-New Tendencies-Model Interpretations*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, pp. 155-169.
- COWLEY, M. (1963): «American Books Abroad», Robert E. Spiller et al.: *Literary History of the United States*, Nueva York, Macmillan, 3ª ed., pp. 1385-1386.
- CRESSY, David (2005): «Book Burning in Tudor and Stuart England», *The Sixteenth Century Journal* 36(2), pp. 359-374.
- DAWSON, Doyné (1992): *Cities of the Gods: Communist Utopias in Greek Thought*, Oxford, Oxford University Press.
- DE COURCY, Anne (2012): *The Fishing Fleet: Husband hunting in the Raj*, Londres, W&N.
- DELGADO, Francisco (2017): «Trespassing the US-Mexico Border in Leslie Marmon Silko's *Almanac of the Dead* and Karen Tei Yamashita's *Tropic of Orange*», *CEA Critic* 79(2), pp. 149-166.
- DERY, Mark (1993): «Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose». *South Atlantic Quarterly* 92(4), pp. 735-78.
- EHRENREICH, Barbara (2009): «Feminist Dystopia», en Bloom, H. (Ed.). *Bloom's Guides: Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*, New York, Infobase Publishing, pp. 80-81.
- ELÍAS, Carlos (2018): «Fakenews, poder y periodismo en la era de la posverdad y hechos alternativos», *Ambitos. Revista Internacional de Comunicación* 40. https://institucional.us.es/revistas/Ambitos/40/Art_04.pdf
- FLAVIN, Jeanne (2009): *Our Bodies, Our Crimes: The Policing of Women's Reproduction in America*, Nueva York, New York University Press.
- FORSTER, Edward Morgan (1909): *The Machine Stops*, The Oxford and Cambridge Review, https://www.cs.ucdavis.edu/~koehl/Teaching/ECS188/PDF_files/Machine_stops.pdf
- FORTUNATI, Vita (2013): «Why Dystopia Matters», en Fátima Vieira (ed): *Dystopian matters: on the page, on screen, on stage*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, pp. 28-36.
- GANDER, Laurence (2012): «Dystopian novels: have you read one lately?», *Library Media Connection* 31(1), pp. 28-29.
- HAIMUMUELLER, Jens y Daniel J. Hopkins, (2014): «Public Attitudes Toward Immigration», *Annual Review of Political Science* 17(1), pp. 225-249. doi:10.1146/annurev-polisci-102512-194818
- HARAWAY, Donna J. (2009): «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century», *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, pp. 149-181.
- HARRISON, Jennifer (2019): *Posthumanist Readings in Dystopian Young Adult Fiction: Negotiating the Nature/Culture Divide*, Rowman & Littlefield.
- HERNÁNDEZ DE LA FUENTE, David Alejandro (2014): «La noción de koinonia y los orígenes del pensamiento utópico», *Studia Philologica Valentina* 16(13), pp. 165-196.
- HERVÁS, Ainoa (2017): *Fan Fiction as a Literary Practice: Adaptation, Copyright, and Authorial Approval*, Universitat de València (tesina).
- HILL, Lawrence (2007): *The Book of Negroes*, Toronto: Harper Collins.
- HILL, Lawrence (2008): «Why I am not allowed my book title», *The Guardian* 20/05/2008 <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2008/may/20/whyimnotallowedmybooktit>

- HINTZ, Carrie, y Elaine Ostry (eds.). (2003): *Utopian and Dystopian Writing for Children and Young Adults*, London, Routledge.
- HOLLINGER, Veronica (1999): «(Re)Reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender», *Science-Fiction Studies* 26(1), pp. 23-40.
- HOSPERS, John (1983): «Freedom and utopias». FEE (Foundation for Economic Education), 1 de Septiembre. <https://fee.org/articles/freedom-and-utopias/>
- HOVANEK, Carol P. (1989): «Visions of Nature in *The Word for World is Forest*: A Mirror of the American Consciousness», *Extrapolation* 30(1), pp. 84-92.
- HUNT, Caroline (1996): «Young adult literature evades the theorists». *Children's Literature Association Quarterly* 21(1), pp. 4–11. doi:10.1353/chq.0.1129
- HUNT, Peter (1994): *An Introduction to Children's Literature*, Oxford, Oxford University Press.
- HUXLEY, Aldous (1932): *Brave New World*, Londres, Chatto & Windus.
- INGERSOLL, Earl G. (ed.) (1992): *Margaret Atwood: Conversations*, Londres, Virago.
- JAMESON, Fredric (2005): *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*, Londres, Verso.
- KETT, Joseph F. (2003): «Reflections on the history of adolescence in America». *The History of the Family* 8(3), pp. 355–373. doi:10.1016/s1081-602x(03)00042-3
- KINNEY, James (1985): *Amalgamation!: Race, Sex, And Rhetoric In The Nineteenth-Century American Novel*, Westport. CT., Greenwood Press.
- KOVEL, Joel (2002): *The Enemy of Nature: The End of Capitalism or the End of the World?* Londres, Zed.
- KUHN, Thomas S. (1962): *The structure of scientific revolutions*, Chicago, University of Chicago Press.
- LACEY, Lauren (2008): «Octavia E. Butler on Coping with Power in Parable of the Sower, Parable of the Talents, and Fledgling», *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 49(4), pp. 379-394, DOI: 10.3200/CRIT.49.4.379-394
- LEAVER, Tama (1997): «Post-Humanism and Ecocide in William Gibson's Neuromancer and Ridley Scott's Blade Runner», The Cyberpunk Project.
- LEFANU, Sarah (1988): *In the chinks of the world machine: Feminism and science fiction*, Bristol, SilverWood Books.
- LEMIRE, Elise Virginia (2002): «*Miscegenation*»: *Making Race in America*, Philadelphia, PA, University of Pennsylvania Press.
- LLOYD, Saci (2009): *The Carbon Diaries 2015*, Londres, Holiday House.
- MAHONEY, Elisabeth (1994): *Writing so to speak: The feminist dystopia* (Doctoral dissertation, ProQuest Dissertations & Theses,) University of Glasgow. <https://theses.gla.ac.uk/74666/>
- MARKS, Sylvia Kasey (2003): *Writing for the rising generation: British fiction for young people 1672-1839*, Victoria, British Columbia, English Literary Studies.
- MARLAND, Pippa (2013): «Ecocriticism», *Literature Compass*, 10. 10.1111/lic3.12105.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel (1992): «Walt Whitman and the American utopian tradition: *Democratic Vistas*», en Manuel Villar Raso, Miguel Martínez López y Rosa Morillas Sánchez (eds.): *Walt Whitman Centennial International Symposium*, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 129-138.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel (1995): «The idea of a commonwealth according to the Essenes and St. Thomas More's *The Best State of a Commonwealth and the New Island of*

- Utopia*», en A. D. Cousins y Damian Grace (eds.): *More's Utopia and the Utopian Inheritance*, Lanham, NY, American UP, pp. 53-68.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel (1997): «Defining English Utopian Literature: Origins, Problems for the Reader, and Some Twentieth-Century Manifestations» en Annette Gomis Van Heteren y Miguel Martínez López (eds.): *Dreams and Realities. Versions of Utopia from Dickens to Byatt*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería, pp. 11-23.
- MARTÍNEZ LÓPEZ, Miguel (2011): «“Ex nihilo nihil fit”: dystopian satire in Poe's *Mellonta Tauta*», en Eusebio V. Llácer et al. (eds.): *A 21st-Century Retrospective View about Edgar Allan Poe*, Frankfurt, Peter Lang, pp. 169-186.
- MARTINS, Susana S. (2005): «Revising the Future in *The Female Man*», *Science Fiction Studies* 32(3), pp. 405-422.
- MCCAFFERY, Larry (1991): «Introduction: The desert of the real, storming reality studio», en Larry McCaffery (ed.): *A Casebook of Cyberpunk and Postmodern Fiction*, Durham, Duke University Press, pp. 12-19.
- MILETSKY, Zebulon V. (2008): *City of amalgamation: race, marriage, class and color in Boston, 1890–1930* (tesis doctoral), University of Massachusetts Amherst. Doctoral Dissertations Available from Proquest. AAI3337029. <https://scholarworks.umass.edu/dissertations/AAI3337029>
- MILL, John Stuart (1868): *The Collected Works of John Stuart Mill, Volume XXVIII-Public and Parliamentary Speeches Part I November 1850-November 1868*, en John M. Robson y Bruce L. Kinzer (eds.), Toronto, University of Toronto Press; London, Routledge and Kegan Paul, 1988, p. 88. <https://oll.libertyfund.org/title/kinzer-the-collected-works-of-john-stuart-mill-volume-xxviii-public-and-parliamentary-speeches-part-i#preview>
- MINER, Madonne (1991): «Trust Me: Reading the romance plot in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*», *Twentieth Century Literature* 37(2), pp. 148-168.
- MOHR, Dunja M. (2007): «Transgressive utopian dystopias: the postmodern reappearance of utopia in the disguise of dystopia», *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 55(1), pp. 5-24.
- MOLNAR, Thomas (1967): *Utopia. The Perennial Heresy*, London, Sheed and Ward.
- MOORE, Stephen (2009): «*Atlas Shrugged*: From Fiction to Fact in 52 Years», *Wall Street Journal*, 9 de enero. <https://www.wsj.com/articles/SB123146363567166677>
- MORE, Thomas (1516): *More: Utopia. Latin Text and English Translation*, Logan, G.M. et al. (eds.), Cambridge, CUP, 2006.
- Morris, Lauren (2020): «Charlie Brooker gives Black Mirror season 6 update: “I don't know what stomach there would be for stories about societies falling apart”». <https://www.radiotimes.com/tv/sci-fi/black-mirror-6-update/>
- MOYLAN, Tom (2010) [1995]: «Global Economy, Local Texts: Utopian/Dystopian Tension in William Gibson's Cyberpunk Trilogy» en Graham J. Murphy y Sherryl Vint (eds.): *Beyond Cyberpunk: New Critical Perspectives*, Nueva York, Routledge pp. 81-94.
- MOYLAN, Tom y Raffaella BACCOLINI, (Eds.) (2003): *Dark horizons: Science fiction and the dystopian imagination*, Londres, Routledge.
- MURPHY, Michelle (2012): *Seizing the Means of Reproduction: Entanglements of Feminism, Health, and Technoscience*, Durham, NC, Duke University Press.

- NEWITZ, Annalee (2009): «Paolo Bacigalupi talks about new directions for hard science fiction», *io9*. 17 Sept. Online. 14 April 2011.
- NICHOLSON, Linda (2010): «Feminism in 'waves': Useful metaphor or not?», *New Politics* 12(4), pp. 34-39.
- NIKOLAJEVA, Maria y Carole Scott (2001): *How picturebooks work*, New York, Garland.
- NIXON, Nicola (1992): «Cyberpunk: preparing the ground for revolution or keeping the boys satisfied?», *Science Fiction Studies*, pp. 219-235.
- NIXON, Rob (2011): *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Harvard, Harvard University Press.
- NORDSTROM, Justin (2007): «Looking Backward's Utopian Sequels: 'Fictional Dialogues' in Gilded-Age America», *Utopian Studies* 18(2), pp. 193-221.
- ONFRAY, Michel (2019): *Théorie de la dictature*, Paris, Robert Laffont.
- ORWELL, George (1949): *Nineteen Eighty-Four*, Harmondsworth, Penguin, 2008.
- OTTO, Eric C. (2012): *Green speculations: Science fiction and transformative environmentalism*, Columbus, The Ohio State University Press.
- OWEN, Mary (2003): «Developing a love of reading: why young adult literature is important», *Orana* 39(1), pp. 11-17.
- PARRINDER, Patrick (1997): «Eugenics and utopia: sexual selection from Galton to Morris», *Utopian Studies*, 8(2), pp. 1-12.
- PFAELZER, Jean (1984): *The Utopian Novel in America 1886-1896*, Pittsburg, PA, University of Pittsburgh Press.
- PLUMWOOD, Val (1993): *Feminism and the Mastery of Nature*, Londres, Routledge.
- POSTMAN, Neil (1985): *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, London, Methuen.
- Principle of Construction Applicable to any Sort of Establishment, in which Persons of any Description Are to Be Kept under Inspection; and in Particular to Penitentiary-Houses, Prisons, Houses of Industry, Work-Houses, Poor-Houses, Lazarettos, Manufactories, Hospitals, Mad-Houses, and Schools: with a Plan of Management Adapted to the Principle: in a Series of Letters, Written in the Year 1787, from Crecheff in White Russia to a Friend in England.* Miran Bozovic, (ed.) 1995. *The Panopticon Writings*. London, Verso, pp. 29-95.
- https://www.ics.uci.edu/~djp3/classes/2012_09_INF241/papers/PANOPTICON.pdf
- PROROKOVA-KONRAD, Tatiana (2021): «Veganism, ecoethics, and climate change in Margaret Atwood's *MaddAddam* trilogy», en Laura Wright (Ed): *The Routledge Handbook of Vegan Studies*, pp. 76-88.
- REDFORD, Jasmine (2020): «A Foundation of Serial Murder and Appreciation of the Male Voice: Historical and Feminist Considerations in *The Handmaid's Tale*», *USURJ: University of Saskatchewan Undergraduate Research Journal*, 6(3).
- REICH, Wilhelm (1933): *The Mass Psychology of Fascism*, New York, Farrar, Strauss. & Giroux, 1933; 1970 versión en inglés.
- RIDGE, Martin (1953): «The Humor of Ignatius Donnelly», *Minnesota Historian* 33, pp. 326-330.
- RIDGE, Martin (1962): *Ignatius Donnelly. The Portrait*, Chicago, ILL., University of Chicago Press.
- ROBB, Michael B. y Supreet MANN (2023): *Teens and pornography*, San Francisco, CA, Common Sense.

- ROBERTS, Adam (2016): *The History of Science Fiction*, London, Palgrave Macmillan (2ª ed.).
- ROEMER, Kenneth M. (1983): «Contexts and texts: the influence of Looking Backward». *The Centennial Review* 27(3), pp. 204-223.
- SANTAULÀRIA I CAPDEVILA, M. Isabel (2020): «Monstrous Final Girls: The Posthuman Body in Paolo Bacigalupi's *The Windup Girl* and MR Carey's *The Girl with All the Gifts*», en Katarzyna Paszkiewicz y Stacy Rusnak (eds.): *Final Girls, Feminism and Popular Culture*, London: Palgrave Macmillan, pp. 173-188.
- SARGENT, Lyman Tower (2006): «In Defense of Utopia», *Diogenes*, 53(1), pp. 11-17.
- SARGENT, Lyman Tower (2010): *Utopianism. A Very Short History*, Oxford, O.U.P.
- SARGENT, Lyman Tower (2013): «Do Dystopias Matter?», Fátima Vieira (ed.), *Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. Newcastle: Cambridge Scholars Pub., pp. 10-13.
- SARGENT, Lyman Tower: *Utopian Literature in English: An Annotated Bibliography from 1516 to the Present*. Online Database: <https://openpublishing.psu.edu/utopia/>
- SAVI, Melina Pereira (2021): «Looking to Ursula K. Le Guin's *The Word for World is Forest* to Find Ways to Respond to the Dilemmas of the Anthropocene», *Ilha do Desterro: A Journal of English Language Literatures in English and Cultural Studies* 74(1), pp. 533-551.
- SCHMEINK, Lars (2015): «Cyberpunk and dystopia: William Gibson, *Neuromancer* (1984)», en Eckart Voigts y Alessandra Boller (eds.): *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse Classics-New Tendencies-Model Interpretations*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier.
- SCHMEINK, Larrs (2016): *Biopunk Dystopias: Genetic Engineering, Society and Science Fiction*, Liverpool, Liverpool University Press.
- SHRIVER, Lionel (2003): «Population in literature», *Population and Development Review* 29(2), pp. 153-162. <https://doi.org/10.1111/j.1728-4457.2003.00153.x>
- SLIWA, Jim (2018): «Teens Today spend more time on digital media, less time reading», *APA*, <https://www.apa.org/news/press/releases/2018/08/teenagers-read-book>
- SLOVIC, Scott (2010): *The Third Wave of Ecocriticism: North American Reflections on the Current Phase of the Discipline*.
- SO, Richard Jean (2021): *Redlining Culture: A Data History of Racial Inequality and Postwar Fiction*, New York, Columbia University Press.
- SPENDER, Dale (1980): *Man made language*, Londres, Routledge & Kegan Paul Books.
- STERLING, Bruce (ed.) (1986): *Mirrorshades: The cyberpunk anthology*, Nueva York, Ace Books.
- STIMPSON, Catherine (2009): «Atwood Woman», en Harold Bloom, (ed.): *Bloom's Guides: Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale**, Nueva York, Chelsea House Publishers, pp. 80-81.
- SURRETT, Valerie Ann (2017): *Biopolitical cyborgs in post-1980 North American critical dystopias*, Graduate Theses, Dissertations, and Problem Reports. 6747.
- SUVIN, Darko (1979): *Metamorphoses of science fiction: On the poetics and history of a literary genre*, Londres, Yale UP.
- SUVIN, Darko (1998): «Utopianism from orientation to agency: What are we intellectuals under post-fordism to do?», *Utopian Studies* 9(2), pp. 162-190.
- TAIBO, Carlos (2020): *Colapso: capitalismo terminal, transición ecosocial, ecofascismo*, Madrid, Los libros de la Catarata.

- THOMAS, Sheree R. (2014): *Dark matter: A century of speculative fiction from the African diaspora*, Londres, Hachette UK.
- TRIMMER, Sarah (1802): *The Guardian of Education, a Periodical Work; Consisting of a Practical Essay on Christian Education, Founded Immediately on the Scriptures, and the Sacred Offices of the Church of England: Memoirs of Modern Philosophers and Extracts from Their Writings, Extracts from Sermons and Other Books Relating to Religious Education; and a Copious Examinations of Modern Systems of Education, Children's Books and Books for Young Persons*. Vol I, London, May-December.
- TURNER, Christopher (2011): «Wilhelm Reich: the man who invented free love» *The Guardian*, 08/07/2011. <https://www.theguardian.com/books/2011/jul/08/wilhelm-reich-free-love-orgasmatron>
- VINT, Sherryl (2007): «Speciesism and species being in *Do Androids Dream of Electric Sheep?*», *Mosaic: A journal for the interdisciplinary study of literature*, pp. 111-126.
- VIRILIO, Paul (1997): *Open Sky*, trans. Julie Rose, London y New York, Verso.
- WARSHAW, Robin (2019/1988): *I never called it rape*, Nueva York, Ms. Foundation/Sarah Lazin Books.
- WEGNER, Phillip (2002): *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*, Oakland, CA, University of California Press.
- WIDDICOMBE, Richard Toby (1988): *Edward Bellamy an Annotated Bibliography of Secondary Criticism*, Nueva York, Garland.
- WILLIANGHAM, Emily (2022): «People have been having less sex—whether they're teenagers or 40-somethings. Among the young, social media, gaming and “rough sex” may contribute to this trend», *Scientific American*, 3 enero de 2022. <https://www.scientificamerican.com/article/people-have-been-having-less-sex-whether-theyre-teenagers-or-40-somethings/>
- WOLFE, Cary (2002): *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, Chicago, IL, U of Chicago Press.
- WOLFE, Dylan (2008): «The Ecological Jeremiad, the American Myth, and the Vivid Force of Color in Dr. Seuss's *The Lorax*», *Environmental Communication* 2(1), pp. 3-24. doi:10.1080/17524030801936707
- ZOLLO, Fabiana, Petra Kralj NOVAK, Michela DEL VICARIO, Alessandro BESSI, Igor MOZETIČ, Antonio SCALA, Guido CALDARELLI, y Walter QUATTROCIOCCI (2015): «Emotional Dynamics in the age of misinformation». *PloS ONE* 10, nº9.

Biblioteca Javier Coy d'estudis nord-americans

1. Carme Manuel, Guía bibliográfica para el estudio de la literatura norteamericana
2. Carme Manuel, ed., Teaching American Literature in Spanish Universities
3. Russell DiNapoli, The Elusive Prominence of Maxwell Anderson's Works in the American Theater
4. José Beltrán, Celebrar el mundo: introducción al pensar nómada de George Santayana
5. Nieves Alberola, Texto y deconstrucción en la literatura norteamericana postmoderna
6. María Ruth Noriega, Challenging Realities: Magic Realism in Contemporary American Women's Fiction
7. Belén Vidal, Textures of the Image: Rewriting the American Novel in the Contemporary Film Adaptation
8. Santiago Juan Navarro, Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana
9. Antonio Lastra, La Constitución americana y el arte de escribir
10. Yvonne Shafer, The Changing American Theater: Mainstream and Marginal, Past and Present
11. Vicente Cervera y Antonio Lastra, eds., Los reinos de Santayana
12. David Hamilton, Textualities: Essays on Poetry in the United States
13. Carme Manuel and Paul S. Derrick, eds., Nor Shall Diamond Die: American Studies in Honour of Javier Coy
14. Maurice A. Lee, The Aesthetics of LeRoi Jones/Amiri Baraka: The Rebel Poet
15. Xavier García Raffi, Alfred North Whitehead: un metafísico atípico
16. Carmen Rueda Ramos, Voicing the Self: Female Identity and Language in Lee Smith's Fiction
17. Maurice A. Lee, The Image of Women in Literature of the Harlem Renaissance
18. Paul Scott Derrick, "We Stand Before the Secret of the World": Traces Along the Pathway of American Romanticism
19. Javier Alcoriza, El poder de la escritura. La ética literaria de Henry Adams
20. J. Hillis Miller, Zero Plus One
21. Francisco Collado, El orden del caos: literatura, política y posthumanidad en la narrativa de Thomas Pynchon
22. Ana María Fraile Marcos, Planteamientos estéticos y políticos en la obra de Zora Neale Hurston
23. Suzanne Greenslade, Under the Magnolias: Growing Up White in the South
24. Miriam López and M^a Dolores Narbona, eds., Women's Contribution to Nineteenth-Century American Theatre
25. Susana M^a Jiménez Placer, Katherine Anne Porter y la Revolución Mexicana: de la fascinación al desencanto
26. Fabio L. Vericat, From Physics to Metaphysics: Philosophy and Allegory in the Critical Writings of T. S. Eliot
27. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (I)
28. Juan J. Coy, Entre el espejo y el mundo. Texto literario y contexto histórico en la literatura norteamericana (II)
29. Antonio Lastra, Emerson transcendens. La trascendencia de Emerson
30. Juan I. Guijarro y Ramón Espejo, eds., Arthur Miller: visiones desde el nuevo milenio
31. Manuel Vela Rodríguez, La lucha contra el nihilismo: la recuperación platónica de Stanley Rosen
32. Jesús Ángel González López, La narrativa popular de Dashiell Hammett: 'pulp,' cine y comics

33. Mercedes Peñalba, Sinclair Lewis: la ironía como conciencia crítica
34. Gabriel Torres Chalk, Robert Lowell: la mirada de Aquiles
35. Antonio Lastra, Herencias straussianas
36. M^a Rosario Ferrer Gimeno, El viaje de Helen Hanff a 84, Charing Cross Road
37. Fernando Beltrán Llavador, La encendida memoria: aproximación a Thomas Merton
38. Carme Manuel, La reconstrucción del Sur en la narrativa de George W. Cable y Thomas N. Page
39. Paul S. Derrick, Norma González y Anna M. Brígido, La poesía temprana de Emily Dickinson: el primer cuadernillo
40. Douglas Edward LaPrade, Censura y recepción de Hemingway en España
41. Elvira del Pozo Aviñó, ed., Integralism, Altruism and Reconstruction: Essays in Honor of Pitirim A. Sorokin
42. Carolina Núñez Puente, Feminism and Dialogics: Charlotte Perkins Gilman, Meridel Le Sueur, Mikhail M. Bakhtin
43. Rosa María Díez Cobo, Nueva sátira en la ficción postmodernista de las Américas
44. María Frías, José Liste and Begoña Simal, eds., Ethics and Ethnicity in the Literature of the United States
45. María del Guadalupe Davidson, The Rhetoric of Race: Towards a Revolutionary Construction of Black Identity
46. Rodrigo Andrés, Herman Melville: poder y amor entre hombres
47. Gerald Vizenor, Literary Chance: Essays in Native Survivance
48. Douglas Edward LaPrade, Hemingway and Franco
49. Mary Chesnut, Páginas de un diario de la Guerra Civil, trad. y ed. Carme Manuel
50. Sarah Orne Jewett, La tierra de los abetos puntiagudos, trad. y ed. Paul S. Derrick y Juan López Gavilán
51. Charlotte Perkins Gilman, Mujeres y economía, trad. y ed. Empar Barranco Ureña
52. Frances E. W. Harper, Iola Leroy, o las sombras disipadas, trad. Ángeles Carreres; ed. Carme Manuel
53. Olga Barrios, The Black Theatre Movement in the United States and in South Africa
54. M^a Gema Fernández Sampedro, El viaje en la ficción norteamericana: símbolos e identidades
55. Mary Rowlandson, La verdadera historia del cautiverio y restitución de la señora Mary Rowlandson, trad. y ed. Elena Ortells
56. Empar Barranco Ureña, Willa Cather: el reverso de la alfombra
57. Beatriz Ferrús Antón, Sor María de Ágreda: historia y leyenda de la dama azul en Norteamérica
58. Jack Kerouac, Mexico City Blues (Sesenta Poemas), trad. y ed. Rolando Costa Picazo
59. Fred Hobson, A Southern Enigma: Essays on the U.S. South
60. Constante González Groba, On Their Own Premises: Southern Women Writers and the Homeplace
61. Agustín Reyes Torres, Walter Mosley's Detective Novels: The Creation of a Black Subjectivity
62. Nancy Prince, Vida y viajes de la señora Nancy Prince, trad. Sergio Saiz; ed. Carme Manuel
63. A. Robert Lee, USA: Re-viewing Multicultural American Literature
64. Mar Gallego and Isabel Soto, eds. The Dialectics of Diasporas: Memory, Location and Gender
65. Graziella Fantini, Shattered Pictures of Places and Cities in George Santayana's Autobiography

66. Elena Ortells Montón, Truman Capote, un camaleón ante el espejo
67. María Jesús Castro Dopacio, Emperatriz de las Américas: la Virgen de Guadalupe en la literatura chicana
68. Louisa May Alcott, Louisa May Alcott: tres relatos de adultos, trad. y ed. Miriam López Rodríguez
69. Emilia María Durán Almarza, Performeras del Dominio: Josefina Báez y Chiqui Vicioso
70. Francisco Javier Rodríguez Jiménez, ¿Antídoto contra el antiamericanismo? American Studies en España, 1945-1969
71. Rubén Vázquez Negro, Sam Shepard: el teatro contra sí mismo
72. Juan José Coy, Mark Twain o el sentimiento trágico del humor
73. Douglas Edward LaPrade, Hemingway prohibido en España
74. Elisa María Martínez Martínez, Hitchcock: imágenes entre líneas
75. Michael Rockland, Un diplomático americano en la España de Franco
76. Nephtali de León, Chicanos: Our Background and Our Pride
77. Teresa Gómez Reus, ed., ¿Zona prohibida! Mary Borden, una enfermera norteamericana en la Gran Guerra
78. Víctor Junco Ezquerro, Cristina Garrigós, Daniel Fyfe, Manuel Broncano, ed., El 11 de septiembre y la tradición disidente en Estados Unidos
79. Carlos X. Ardavin Trabanco, Jorge Marí, coord. Ventanas sobre el Atlántico: Estados Unidos-España durante el postfranquismo (1975-2008)
80. Beatriz Ferrús Antón, Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas
81. José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla, eds. Santayana, un pensador universal
82. Paul Mitchell, Sylvia Plath: The Poetry of Negativity
83. Yvonne Shafer, Eugene O'Neill and American Society
84. Rolando Costa Picazo, ed. Emily Dickinson: oblicuidad de luz (95 poemas)
85. Urszula Niewiadomska-Flis, The Southern Mystique: Food, Gender and Houses in Southern Fiction and Films
86. Fernando Savater, Acerca de Santayana, ed. José Beltrán y Daniel Moreno
87. Carmen Castilla, Diario de viaje a Estados Unidos. Un año en Smith College (1921-1922), ed. Santiago López-Ríos Moreno
88. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 2 & 3
89. Judit Ágnes Kádár, Going Indian: Cultural Appropriation in Recent North American Literature
90. Lisa Ann Twomey, Hemingway en la crítica y en la ficción de la España de postguerra
91. Elena Ortells Montón, Prisioneras de salvajes: relatos y confesiones de mujeres cautivas de indios norteamericanos
92. Constante González Groba, ed., La mujer en la literatura femenina del sur de los Estados Unidos
93. Mágina Averbach, Caminar dos mundos: visiones indígenas del mundo en la literatura y el cine de Estados Unidos
94. Dídac Llorens Cubedo, T.S. Eliot and Salvador Espriu: Converging Poetic Imaginations
95. Cristina Martínez-Carazo, Almodóvar en la prensa de Estados Unidos
96. Ángel Chaparro Sainz, Parting the Mormon Veil: Phyllis Barber's Writing
97. Fabio Nigra, Historias de cine: Hollywood y Estados Unidos

98. Constante González Groba, ed., *Unsteadily Marching On: The U.S. South in Motion*
99. Thomas E. Chávez, Manuel Álvarez (1796-1856): un leonés en el Oeste americano. Trad. Imelda Martín Junquera
100. Félix Martín Gutiérrez, *Retorno a la historia literaria norteamericana: itinerarios críticos y pedagógicos*
101. Juana Celia Djelal, *Melville's Antithetical Muse: Reading the Shorter Poems*
102. Candela Delgado y Cristóbal Clemente, ed., *Identidad y disidencia en la cultura estadounidense*
103. José Antonio Gurpegui, *Hemingway and Existentialism*
104. Juan Miguel Company, *Hollywood: el espejo pintado (1901-2011)*
105. Eva Pich Ponce, Marie-Claire Blais y Margaret Atwood: bellas bestias, oráculos y apocalipsis
106. Thomas S. Harrington, *Living the Vida Barroca: American Culture in an Age of Imperial Orthodoxies*
107. Simón Ortiz, *Un buen viaje*. Trad. y ed. Mágara Averbach
108. Rubén Peinado Abarrio, *Learning To Be American: Richard Ford's Frank Bascombe Trilogy and the Construction of a National Identity*
109. Ezra Pound, *Ezra Pound: Primeros Poemas (1908-1920)*. Trad. y ed. Rolando Costa Picazo
110. Rae Armantrout, *Rae Armantrout. Poemas (2004-2014)*. Trad. y ed. Natalia Carbajosa
111. Noelia Hernando Real, *Voces contra la mediocridad: la vanguardia teatral de los Provincetown Players, 1915-1922*
112. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez, Gabriel Torres Chalk, ed., *La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 4, 5 & 6*
113. Teresa Requena Pelegrí, *Gertrude Stein: teatro y vanguardia*
114. María Christina Ramos, *Mapping the World Differently: African American Travel Writing about Spain*
115. José Manuel Benítez Ariza, *Un sueño dentro de otro: la poesía en arabesco de Edgar Allan Poe*
116. Alex Fernández de Castro, *La masía, un Miró para Mrs. Hemingway*
117. A. Robert Lee, *Americas: Selected Verse and Vignette*
118. Laura López Peña, *Beyond the Walls: Universalism in Herman Melville's Clarel*
119. Nicolás Estévez, ed., *Remando de noche: la poesía de Donald Wellman*
120. Fernanda Bustamante y Beatriz Ferrús, coords., *Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios (España-EE.UU., 1830-1930)*
121. Valeria L. Carbone & Fabio Nigra, eds., *El pensamiento crítico desde Sudamérica: tres años de Huellas de Estados Unidos*
122. Mágara Averbach, *Leer antes: crítica literaria en suplementos culturales*
123. Ana Fernández-Caparrós, *El teatro de Sam Shepard en el Nueva York de los sesenta*
124. Oreto Doménech i Masià, *Poesía digital: Deena Larsen i Stephanie Strickland*
125. Oreto Doménech i Masià, *Poesía digital: Deena Larsen y Stephanie Strickland*
126. Juan José Calvo García de Leonardo, *Traslación, agresión y trasgresión: guerra y sexo ilícito en doce extractos*
127. Fabio Nigra, ed. *El buen vecino: Estados Unidos desde Argentina y Brasil*
128. John Howard, *White Sepulchres: Palomares Disaster Semcentennial Publication*
129. Paul Scott Derrick, *Lines of Thought: 1983-2015*

130. Beatriz Ferrús y Alba del Pozo, coords. Mosaico transatlántico: escritoras, artistas, imaginarios (España-USA, 1830-1940)
131. Sonia Petisco, Thomas Merton's Poetics of Self-Dissolution
132. Carolina Soria Somoza, Hombres sin atributos: masculinidades en la ficción chino-americana contemporánea
133. Juan F. Trillo, Tom Wolfe: cronista de la Norteamérica sin Dios
134. Andrés Sánchez Padilla, Enemigos íntimos: España y los Estados Unidos antes de la Guerra de Cuba (1865-1898)
135. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca G. Arias, ed., La poesía temprana de Emily Dickinson: Cuadernillos 7 & 8
136. Leandro Palencia, Todd Haynes: manierismo queer en Lejos del cielo
137. Gabriel Torres-Chalk, Mi ataúd abierto: Robert Lowell y la subversión de la elegía
138. José Manuel Benítez Ariza, Cosas que no creeríais. Una vindicación del cine clásico norteamericano
139. Alex Fernández de Castro, Tras el rastro de La masía, Miró y Hemingway: viajes y entrevistas
140. Santiago Posteguillo, Los relatos de Carson McCullers: viaje hacia la génesis de un estilo
141. Luis Pérez Ochando, Noche sobre América: cine de terror después del 11-S
142. Márgara Averbach, Contra la muerte en vida: literatura y cine contemporáneos estadounidenses e instituciones totales
143. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell y los Provincetown Players: laboratorio de emociones (1915-1917)
144. William Allegrezza, Epics of the Americas: Whitman's Leaves of Grass and Neruda's Canto general
145. Nailya Garipova, La cultura rusa en las obras de Nabokov
146. Bárbara Gudaitis, Vanesa Cotroneo, María Laura Cucinotta, Magdalena Testoni, eds., Escribir bajo amenaza: identidad y resistencia en las literaturas afroamericana y amerindia de los Estados Unidos
147. Carmen Rueda-Ramos and Susana Jiménez Placer, eds., Constructing the Self: Essays on Southern Life-Writing
148. Jorge Majfud, U.S.A. ¿Confía Dios en nosotros?
149. Jorge Majfud, Neomedievalism. Reflections on the Post-Enlightenment Era
150. Vicent Cucarella Ramon, Sacred Femininity and the Politics of Affect in African American Women's Fiction
151. Paul S. Derrick, Nicolás Estévez y Francisca González Arias, La poesía temprana de Emily Dickinson. Cuadernillos 9 & 10
152. Thomas S. Harrington, A Citizen's Democracy in Authoritarian Times: An American View on the Catalan Drive for Independence
153. Sonia Petisco, Thomas Merton: pasión por la palabra
154. Kevin Richard Kaiser, An Ethics Beyond: Posthumanist Animal Encounters and Variable Kindness in the Fiction of George Saunders
155. Isabel Robles i Encarna Sant-Celoni, Adrienne Rich: Twenty-One Love Poems: Vint-i-un poemes d'amor (1974-1976)
156. Aviva Chomsky, Unwanted People
157. Valeria L. Carbone y Mariana Mastrángelo, ed., Anatomía de un imperio: Estados Unidos y América Latina
158. Walt Whitman, Días ejemplares. Trad. y ed. Santiago Rodríguez Guerrero-Strachan
159. Isabel Castelao-Gómez y Natalia Carbajosa Palmero, Female Beatness: mujeres, género y poesía en la Generación Beat
160. Hasan G. López Sanz, La pintura de frontera de George Catlin: una etnografía entre la escritura de viajes y la imagen
161. Urszula Niewiadomska-Flis, ed. Ex-Centric Souths: (Re)Imagining Southern Centers and Peripheries

162. Emilio Sales Dasi, Blasco Ibáñez en Norteamérica
163. Toni Montesinos, El fruto de la vida diversa. Artículos sobre literatura norteamericana
164. Valeria L. Carbone, Una historia del movimiento negro estadounidense en la era post derechos civiles (1968-1988)
165. Nephtalí de León, La Llorona, A Spirit Unable to Rest (Un ánima que no descansa)
166. Juan Carlos Calvillo Reyes, Emily Dickinson: un estudio de poesía en traducción al español
167. Rita Dove, Thomas y Beulah, Rita Dove. Trad. y ed. Mágara Averbach
168. James Fenimore Cooper, Cuentos para quinceañeras, James Fenimore Cooper.
Trad. y ed. de Marcelo G. Burello y Alejandro Goldzycher
169. María Jesús Rodríguez Hernández, Las heridas de la ausencia. Poesía de nostalgia en Canadá y Estados Unidos
170. Jorge Majfud, Perros sí, negros no: las raíces y los frutos del racismo estadounidense
171. John Howard, Felling & Pining
172. Anna M. Brígido-Corachán, ed. Indigenizing the Classroom: Engaging Native American/First Nations Literature and Culture in Non-Native Settings
173. Ignacio F. Rodeño Iturriaga, Four Books, One Latino Life: Reading Richard Rodriguez
174. Pilar Illanes Vicioso, Tennessee Williams y la Norteamérica de posguerra
175. Alfonso Martínez Berganza, Hemingway en la España taurina
176. Maite Aperribay Bermejo, Ecoxicanismo: autoras chicanas y justicia medioambiental
177. Rebeca Gualberto Valverde, Wasteland Modernism: The Disenchantment of Myth
178. Ana Pol Colmenares, Las voces de Theresa Hak Kyung Cha: trauma, silencios, balbuceos
179. Jorge Majfud, La privatización de la verdad: la continuidad de la ideología esclavista en Estados Unidos
180. Daniel Pinkas, ed. Recently Discovered Letters of George Santayana / Cartas recién descubiertas de George Santayana. Trad. Daniel Moreno, presentación José Beltrán
181. Carolina Fernández Rodríguez, American Quaker Romances: Building the Myth of the White Christian Nation
182. Benjamin Drew, The Refugee: Narratives of Fugitive Slaves in Canada. Trad. y ed. Vicent Cucarella Ramon
183. Christine Jensen Hogan, Un pas de deux, un pas de Dieu: Anne Bradstreet y Thomas Merton, una conversación.
Trad. y ed. Fernando Beltrán Llavador
184. John Howard, Truths Up His Sleeve: The Times of Michael Cacoyannis
185. Rodolfo F. Acuña, Occupied America: The Chicanos Struggle toward Liberation. Trad. y ed. José Juan Gómez-Becerra
186. Carme Manuel, ed. The Slave's Little Friends: American Antislavery Writings for Children
187. Noelia Hernando-Real, Rosas en la arena: los relatos de Susan Glaspell
188. Eusebio V. Llácer Llorca, El placer estético del terror: tres cuentos de Edgar Allan Poe
189. Jorge Majfud, El otoño de la plutocracia americana
190. Malena López Palmero, Del paraíso ultramarino al infierno colonial: Virginia (siglos XVI-XVII)
191. Nieves Alberola Crespo, Susan Glaspell: teatro, vanguardia y humor (1917-1918)
192. Sandra Llopert Babot, African American Women's Literature in Spain: Translation and Reception

193. Sara Martín, Detrás de la máscara: masculinidades americanas en el documental contemporáneo
194. Gérald Préher and Frédérique Spill, eds., Facets of the American South: Essays on a Peculiar Region
195. Andrea Burgos Mascarell & Miguel Martínez López, El ocaso de *koinonia*: la distopía en la literatura norteamericana
196. Donald Wellman, Ejercicios romanos. Trad. Francisca González-Arias



BIBLIOTECA JAVIER COY D'ESTUDIS NORD-AMERICANS

Andrea Burgos y Miguel Martínez abordan en este libro la ardua tarea de documentar «el ocaso de *koinonia*» en la literatura norteamericana. La metamorfosis de la novela utópica en ficción distópica forma parte de la historia natural de un género literario que hoy prefiere ponderar las variedades inacabables de futuros de pesadilla que la búsqueda de la justicia y el mejor gobierno propios del utopismo clásico. Esta monografía constituye la primera presentación sistemática de la distopía en la literatura de los Estados Unidos, desde sus orígenes hasta la actualidad. Partiendo de un intento definitorio, se aborda la producción de autores estadounidenses en cronología directa, desde sus orígenes en el siglo XIX hasta nuestros días, en permanente diálogo con su contexto histórico y analizando el grado de acierto de sus profecías. Se profundiza también aquí en las formas que adopta la distopía en su relación con algunos de los temas que vertebran la cultura contemporánea: la otredad, el feminismo, la ecología y la literatura juvenil, responsable principal de la popularidad actual de este género literario.

