

Hélice



volumen IV. nº 9 · otoño - invierno 2018

Ursula K. Le Guin (1929 - 2018)

Reflexiones críticas sobre ficción especulativa



CRÍTICA

Diana Palardy
Mikel Peregrina

ENTREVISTA

Juan Jacinto Muñoz Rengel

REFLEXIONES

Yuliia Benderska
Ruxandra Cesereanu
Laura Luque i Brugué
Ana Sáez Garrido
Pablo Sánchez López

SUPLEMENTO ESPECIAL RECUPERADOS

HOMENAJE

URSULA K. LE GUIN
Mariano Martín Rodríguez

Sumario

- Acogida
3
- Miscelánea «Le Guin o la imaginación disciplinada»
6 Por Mariano Martín Rodríguez
- Reflexión «Anticipating the Modern Mother: *Memoirs of a Spacewoman* by Naomi Mitchison»
9 Por Yuliia Benderska
- Reflexión «Distopías y alegorías sobre la Rumanía comunista»
15 Por Ruxandra Cesereanu
- Reflexión «Desmantelando la “chica final”:
24 La anulación de Ripley en *Alien: Resurrección* y la idea de la “chica final definitiva”»
Por Laura Luque i Brugué
- Reflexión «Los discursos de la masculinidad en la trilogía *Los juegos del hambre* de
32 Suzanne Collins: Defendiendo al hombre alternativo, Peeta Mellark» Por
Ana Sáez Garrido
- Reflexión «Un planeta gay (in)viabile: La vital intervención de las mujeres
48 en la continuidad de la utopía en *Ethan de Athos*, de Lois McMaster Bujold
Por Pablo Sánchez López
- Crítica «Ñ de David Soriano Giménez»
63 Por Diana Palardy
- Crítica «Regusto a lo clásico: *El corazón de Atenea*, de Juan Carlos Planells»
66 Por Mikel Peregrina
- Entrevista Juan Jacinto Muñoz Rengel
70 Por Mariano Martín Rodríguez



ISSN: 1887-2905 **Revista Hélice:** Número 9. Volumen IV: febrero de 2018.
Creada originalmente por la Asociación Cultural Xatafi.

Comité de redacción: Mariano Martín Rodríguez, Mikel Peregrina Castaños y Sara Martín.

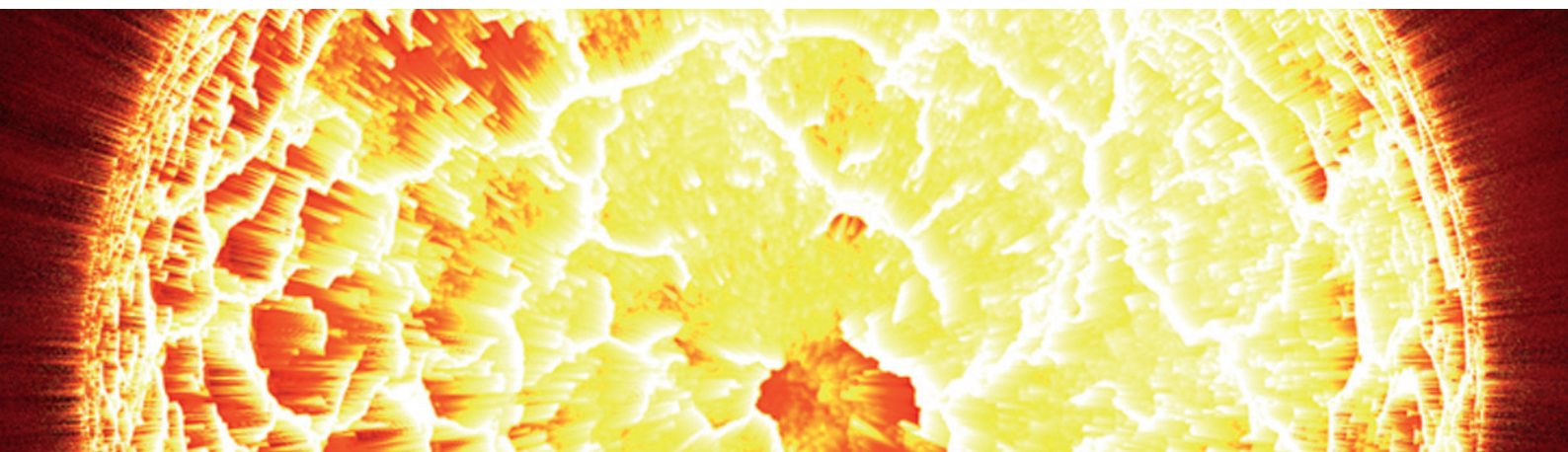
Corrección, composición, ilustración, diseño y maquetación: Antonio Rómar.
Diseño original: Alejandro Moia.



martioa@hotmail.com | peretorian@gmail.com | sara.martin@uab.cat

www.revistahelice.com

Todos los derechos reservados. Disposiciones legales en www.revistahelice.com



La apuesta de *Hélice* por la semestralidad sigue adelante: habrá un número de otoño-invierno y otro de primavera-verano. Gracias sobre todo a la contribución de jóvenes investigadores, aún estudiantes, y de investigadores independientes, vamos consiguiendo un número de ensayos y estudios que nos permite mantener este ya viejo proyecto (más de diez años, y los que vendrán...) de revista española dedicada a los estudios sobre ficción especulativa, y en particular sobre la ciencia ficción en cualquier medio. Nuestro objetivo es siempre mantener un equilibrio entre servir a los aficionados con estudios interesantes sobre obras populares de nuestra modalidad y despertar su curiosidad (y la de los estudiosos menos convencionales) sobre manifestaciones más inusitadas, con ensayos acerca de la ficción especulativa en literaturas de las que se habla menos o de fenómenos no demasiado atendidos. Esta línea continuará a través de la transición actual hacia un formato más académico, para lo cual hemos acordado nuevas «Normas de edición», que habrán de seguir futuros colaboradores. Estas normas y la revisión por pares *convencional* se aplicarán a partir del próximo número, empezando por la sección de «Reflexiones». En el presente número, la revisión la ha realizado el comité editor.

Los artículos versan sobre fenómenos populares como las series de *Alien* o *Los juegos del hambre*, pero también sobre obras no muy conocidas, pero en cuyo interés, al menos desde el punto de vista de los estudios culturales, no hará falta insistir tras la lectura de los estudios sobre *Memoirs of a Spacewoman* y *Ethan de Athos*. Más *exótico* puede resultar el estudio de la prestigiosa escritora rumana Ruxandra Cesearanu sobre un par de distopías de autores disidentes de la dictadura comunista que oprimió a su país durante décadas. Hoy vivimos un auge creativo y crítico de la distopía. En este contexto, siempre es útil recordar tradiciones distópicas muy distintas de las que predominan en la actualidad en nuestro mundo capitalista globalizado.

La sección de «Obras» abarcará reseñas y ensayos sobre libros o partes de libros con un discurso menos académico, como ha ocurrido hasta ahora. En este número, recordamos a Juan Carlos Planells, un autor catalán en castellano cuya obra relativamente escasa sufre cierto olvido, y otro de la misma región/nación y lengua que resulta muy oportuno recuperar hoy, cuando los populismos etnicistas tan bien sirven para ocultar todo tipo de vergüenzas.

La sección de entrevistas llega a su fin en este número, aunque podrán publicarse ocasionalmente en el futuro. Creemos que hemos alcanzado un equilibrio justo (dos entrevistas en inglés y otras dos en español, dos autoras y dos autores) y una representatividad máxima en la historia de la ficción especulativa de las últimas décadas, al haber entrevistado cada vez a un autor o autora por orden decreciente de edad y generación, así como de planteamientos literarios. En este número, Juan Jacinto



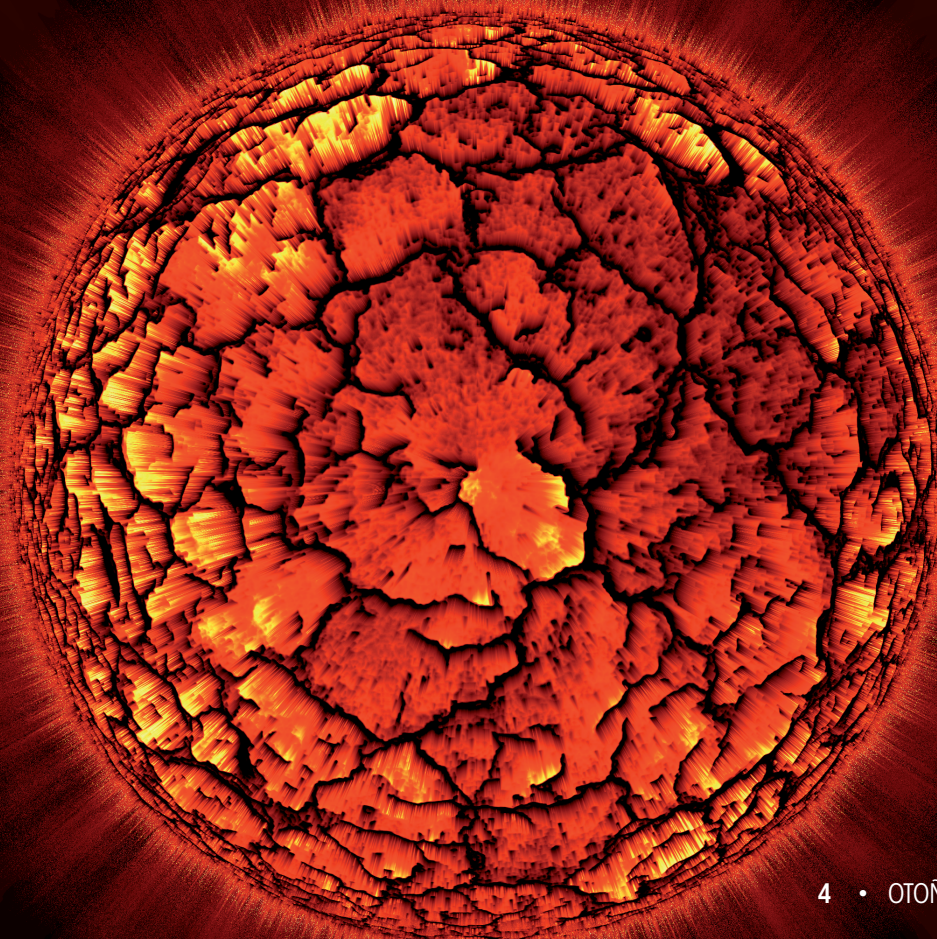
Muñoz Rengel representa muy bien la literatura desprejuiciada y mestiza (en géneros y temas) que caracteriza a los (todavía) jóvenes escritores de hoy.

Por último, la sección de «Recuperados», constituida por textos de dominio público traducidos al español o al inglés, ha tomado las proporciones suficientes como para justificar su publicación como un número *bis* o suplemento destinado exclusivamente a difundir obras pioneras originales entre los lectores actuales. Este suplemento aparecerá por primera vez de forma paralela al presente número, e incluye nuevas versiones al inglés de ficción especulativa temprana de la Península Ibérica con vistas a la confección de un volumen que sería deseable publicar en los Estados Unidos. Conste aquí nuestro más sincero agradecimiento a los profesores que han acometido esta tarea con entusiasmo y amor, así como a los traductores profesionales que, también voluntariamente, se han encargado de las otras traducciones en castellano.

Y ahora, que disfruten de este número.

P.D. El retraso en la publicación de este número tiene un motivo luctuoso. El fallecimiento de Ursula K. Le Guin, la gran maestra de la ciencia ficción y la fantasía literarias de las últimas décadas nos dejó huérfanos el pasado 22 de enero. No podíamos sino detener el proceso de publicación para poder dedicar este número a quien nos ha estado siempre tan cercana, puesto que ya publicamos en números previos uno de sus ensayos en español y una de sus últimas entrevistas. Como homenaje a su obra genial y a su persona entrañable y de una talla moral excepcional, hemos rescatado un ensayo de uno de los coeditores de esta revista publicado en el blog del club madrileño de lectura Tertulectos el 16 de abril de 2015. Descanse en paz. No la olvidaremos nunca.

¡Bienvenidos a bordo!



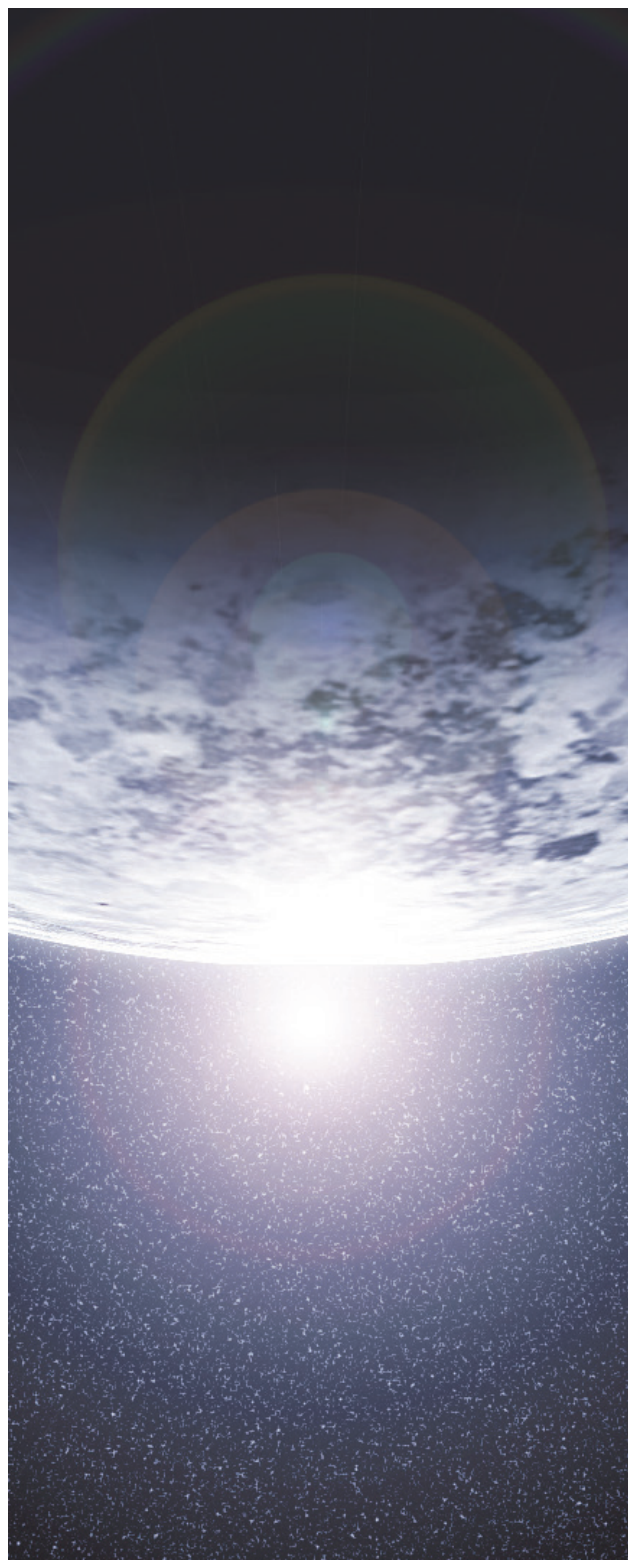
Le Guin o la imaginación disciplinada



A Ursula K. Le Guin, in memoriam

Mariano Martín Rodríguez

Con ocasión de la presentación en mayo de 2013 de *Squaring the Circle*, la traducción inglesa por Ursula K. Le Guin del libro del autor rumano Gheorghe Săsărman, hecha a partir de mi versión española (*La cuadratura del círculo*), tuve el privilegio de conocer personalmente a quien ha sido desde mi juventud mi autora de cabecera. Aparte de comprobar que su calidad humana no era menor que su calidad como escritora, pude preguntarle por diversos aspectos de su producción. En una excursión a Salem, la capital de Oregón, desde Portland, su ciudad de residencia, le dije que me parecía que había cultivado todos los géneros de la literatura de lo imaginario, pero que echaba de menos una corriente tan vigorosa como la ficción de terror, desde los educados fantasmas de raigambre victoriana hasta los proletarios y descerebrados zombis tan populares hoy en día. Su respuesta fue que no le había interesado nunca este tipo de ficción, sencillamente. Por supuesto, no hay leyes en gustos ni colores, por lo que no me pareció oportuno volver a tocar el tema, pero esa respuesta me reafirmó en la impresión de que la imaginación de Le Guin es refractaria a las celebraciones del irracionalismo, a la arbitrariedad con la que se introducen en el mundo ficcional hechos inexplicables e inexplicados, o con que algunos escritores valoran, desde el Surrealismo al Postmodernismo, el hecho de dar rienda suelta a sus delirios pretendidamente visionarios o liberadores. Incluso sus obras supuestamente me-





Le Guin o la imaginación disciplinada

nos especulativas como el ciclo de fantasía de Earthsea (Tierramar) o el magistral relato cercano al equívoco realismo mágico «Buffalo Gals, Buffalo Gals, Won't You Come Out Tonight» (o «Chicas bisonte, ¿no vais a salir esta noche?», como reza mi traducción del texto) se caracterizan por introducir leyes coherentes en un universo ficcional fantástico que se caracteriza en muchos otros escritores de tales géneros por la tendencia irrefrenable a meter cualquier cosa, en un *everything goes* que parece rechazar visceralmente Le Guin, igual que su admirado Borges. En Tierramar, la magia no es un procedimiento fácil para resolver problemas argumentales o para sacar de apuros al héroe o heroína, sino que obedece en ese universo a unas leyes tan rigurosas como las naturales de nuestro mundo. En «Chicas bisonte...», la convivencia de la niña humana con los animales antropomorfizados en un pueblo se produce en un universo ontológicamente distinto al empírico, un universo que refleja y reelabora, atendiendo a las preocupaciones contemporáneas (ecología, respeto de la diferencia, neonativismo, etc.), la cosmovisión mítica de los indígenas norteamericanos, ajustándose a las leyes implícitas de dicha cosmovisión. Las cosas no ocurren porque sí, ni aparecen niños con rabito de cerdo o personajes en levitación injustificada, porque le da la gana al «realista mágico» de turno. Le Guin no se deja tentar por tales atajos.

Ante la complejidad de la realidad, incluida la mítica siempre operativa en nuestra mente, Le Guin responde activamente mediante un planteamiento que persigue una comprensión coherente y global. Este entendimiento del mundo a través de su reflejo ficcional fantástico va mucho más allá de una tentativa de dominio meramente positivista y confiado a la razón pura. Le Guin parece tan refractaria a la reducción del universo a esquemas racionales como a las pretensiones epistemológicas de los seudovisionarios y de los adeptos del todo vale. Si consideramos la ciencia ficción, esto es, el género más razonado de los centrados en la creación de fantásticos mundos posibles, observaremos que Le Guin no solo lo ha cultivado amplia y gloriosamente, sino también que sus universos futuros o extraterrestres ligan la organización del dispositivo ficcional al efecto sublime de un *novum* tecnocientífico. Además, la creación detallada de atmósferas, ambientes y personalidades reviste enorme importancia en su obra, de acuerdo con los usos de la llamada narrativa general, centrada a menudo en el efecto de veracidad ilusoria inducida por unos per-

sonajes contruidos como si fueran entes del mundo de nuestra experiencia racional y emocional. Un ejemplo insigne de ello es su novela *The Dispossessed* (*Los desposeídos*), cuya acción está focalizada en un protagonista cuyas sensaciones, dudas y actuación se justifican tanto desde dentro, atendiendo a la incoherente coherencia de cualquier personalidad humana, como desde fuera, en su interrelación con su entorno. No se trata aquí en absoluto de un pretexto con nombre y apellidos para hacer avanzar la acción a través de sus aventuras y peripecias, ni tampoco de un mero testigo-comodín que permita visualizar, desde su perspectiva, el curioso mundo construido mediante el lenguaje.

La novela, que se subtitula una «utopía ambigua», evita el esquema utópico común de poner en escena a un personaje plano, cuya única función es admirar

Le Guin parece tan refractaria
a la reducción del universo
a esquemas racionales
como a las pretensiones
epistemológicas de los
seudovisionarios y de los
adeptos del todo vale

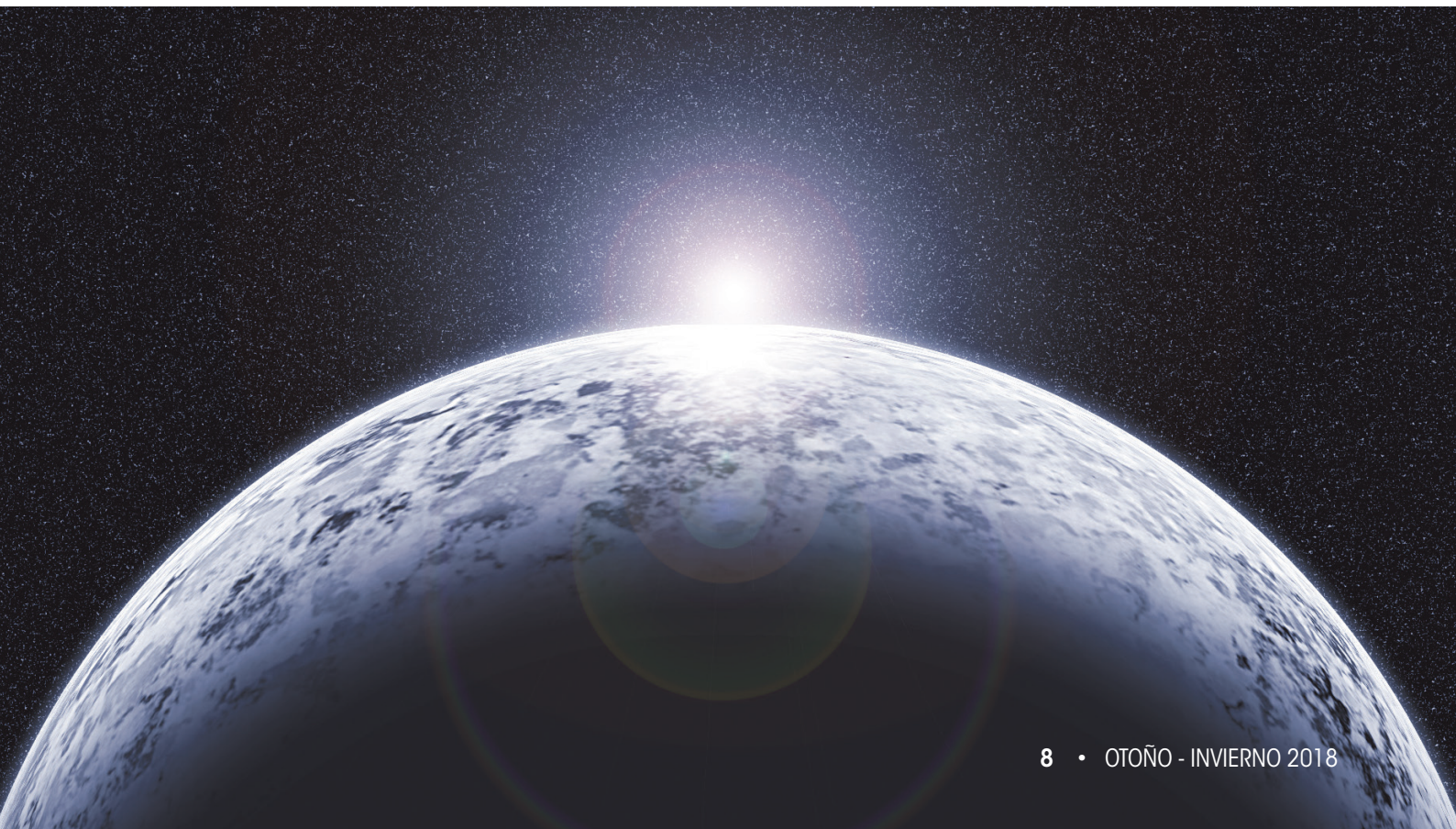
y consignar con rendida y acrítica admiración los logros de la utopía, su reducción de la variedad de lo real a un único esquema ideológico supuestamente salvífico que reproduce, en una dimensión sociopolítica, la nitidez inmutable de las leyes naturales, de forma que todo queda reducido a una pura racionalidad utópica, incluso en sus versiones libertarias, que parten igualmente de una concepción apriorísticamente esquemática de la humanidad. Al introducir el término «ambiguo», Le Guin matiza esa racionalidad empobrecedora. El testigo se convierte en personaje y protagonista, al mismo tiempo que la contraposición del mundo utópico anarquista de Anarres y el capitalista distópico de Urras evita presentarse en blanco y negro. Aunque Anarres aparezca connotado positivamente,

Le Guin o la imaginación disciplinada

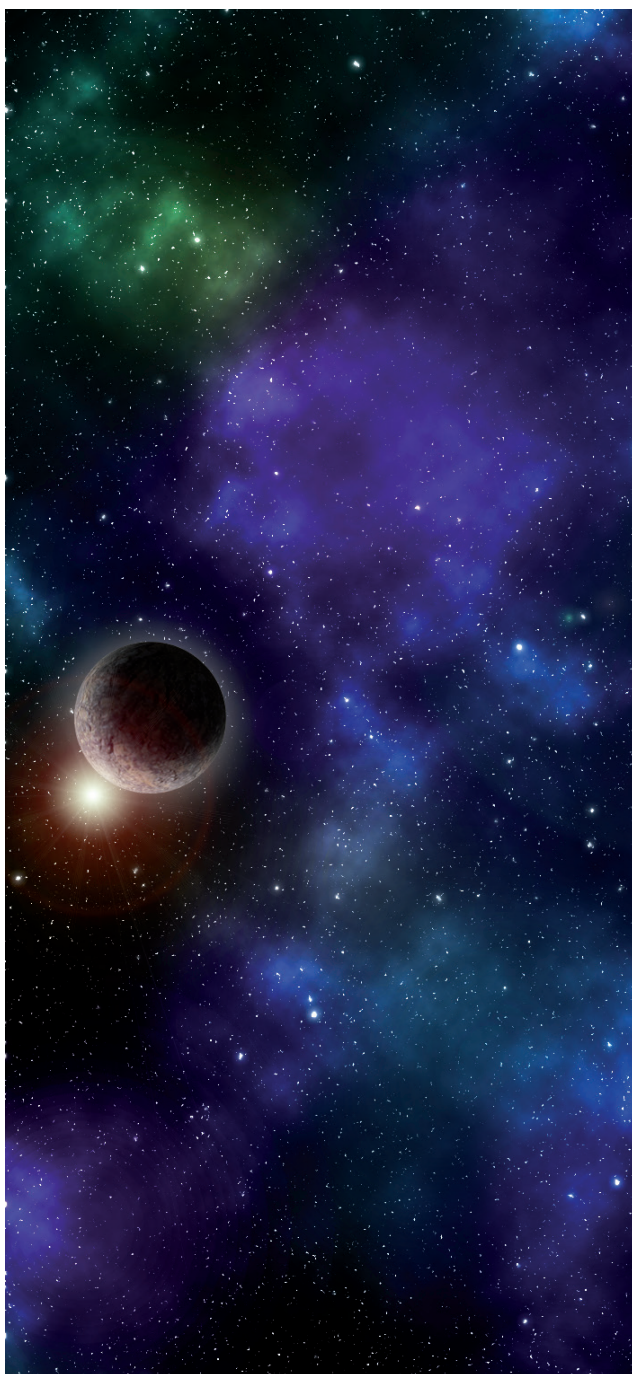
la honradez intelectual de Le Guin se manifiesta de forma soberbia en la narración sutil de las mezquindades que allí persisten, que hacen exiliarse al protagonista a Urras, cuyo orden basado en la explotación económica repugna a su sensibilidad y, seguramente, a la de muchos lectores. Al final, el descubrimiento hecho por ese personaje principal de la manera de comunicarse instantáneamente entre planetas distantes se ofrece a un tercer mundo que se asemeja singularmente a la vieja Europa, un mundo que lo pondrá al servicio de las distintas humanidades de la Ekumene descrita y narrada por Le Guin en gran parte de su narrativa ficto-científica. De esta manera, queda simbólicamente subrayado que el ordenamiento austero de la luna Anarres, que representa un buen ejemplo de decrecimiento económico respecto al planeta Urras del que proceden sus habitantes, podría constituir en teoría una respuesta a la alienación capitalista, pero no se pierde de vista que la racionalidad de cualquier ideología es parcial y, por lo tanto, no se ajusta plenamente a la realidad de las cosas y de los seres.

Le Guin señala así los límites de esa racionalidad, sin renegar en absoluto de ella. Antes bien, su obra

entera sugiere un planteamiento íntegramente racional en la medida en que la razón constituye su columna o esqueleto, en torno al cual construye mundos ficcionales cuya complejidad intenta consignar, lográndolo casi sin excepción, la pluridimensionalidad de lo existente, especialmente de lo humano. Aunque sea la razón la que presta consistencia al ejercicio de su extraordinaria fantasía, es todo lo que la rodea en su ficción, incluido un uso del lenguaje cuya retórica se inscribe en la tradición literaria europea más que en el funcionalismo de los *pulps* y *best-sellers* de modelo norteamericano, lo que confiere a su narrativa el espesor intelectual y sensible que alienta una pluralidad de posibles lecturas e interpretaciones a lo largo del tiempo. La bibliografía inmensa que ya ha suscitado es buena señal de ello. Le Guin es ya una escritora clásica, a cuya producción se puede volver una y otra vez sin temor a agotarla ni agotarse. Clásica por su riqueza, pero también por su equilibrio entre lo racional y lo emocional, por la manera en que saca partido a la disciplina que se impone a sí misma para explorar una libertad que es también responsabilidad frente a uno mismo y frente al mundo, porque no todo vale ni en la vida, ni en la literatura. ●



Anticipating the Modern Mother: *Memoirs of a Spacewoman* by Naomi Mitchison



Yuliia Benderska

At the beginning of the 21st century, the issue of motherhood is an integral element of the global pop culture. Undoubtedly, the question of the importance of childbirth has been current and vital for centuries, yet the last sixty years have seen the emergence of various new approaches to the image of motherhood and its role in society. Along with the second wave feminist movement of the 1960s, many new ideas and perceptions about femininity were born; women all over the world also widened their knowledge about sexuality and freedom. “The struggle for the control of women’s bodies originally meant”, Kaplan explains, “freeing women from the culturally imposed and not necessarily desired reproductive role—the main role open to women up until the 1970s” (1992: 211). Gradually, women in different corners of the planet discovered other angles of their femininity and new possibilities for (sexual) self-expression. Newly provocative, and simultaneously progressive, images of women were created in feminist cinema, theatre and literature. The genre of science fiction also unveiled brand new visions of women, mostly by female authors.

One of the pioneers in the field was Scottish author Naomi Mitchison and her novel *Memoirs of a Spacewoman*, published in 1962. In her book *Motherhood and Representation* E. Ann Kaplan provides readers with an overview of Mitchison’s “utopian future world” where women are able to decide,



Anticipating the Modern Mother: *Memoirs of a Spacewoman* by Naomi Mitchison

based on any number of criteria, with whom they want to have children. They usually decide among human males, but Mary, the spacewoman, has two interesting reproductive experiences with 'Others'. She participates in an experiment that involves a graft that grows on to a living body—a sort of exterior womb without a womb. The grafts produce in Mary a great deal of motherly love, and the whole experience is presented positively. There is no need to reject the 'other' form. (1992: 211)

Due to the influence of feminism and its reflection in scholars' works as well as in literature, there arose numerous progressive ways in which women could engage in mothering from the 1960s onward. More recently, "A new generation of feminist scholar-mothers schooled in poststructuralist gender theory have begun to explore the possibilities for expressing their feminist commitments through and in their mothering" (Kawash, 2011: 973). Motherhood is now no longer seen as a burden though it is not seen, either, definitely, as the main aspect of a woman's life but just as one important element among others

The character of Mary, Mitchison's spacewoman, was created a few years before the onset of the second-wave feminist movement with the publication of Betty Friedan's *The Feminine Mystique* (1963). In those times, the image of a successful female space explorer, who is also a mother and who happens to engage in free sexual relationships with handsome men and other outer space dwellers, must have seemed scandalous and unreal. Ironically, the mood of the story is absolutely the opposite of scandalous; on the contrary, the events unveil in a very calm and balanced way. Mary herself gives the impression of being a woman perfectly refreshed by and satisfied with her life from the very first pages. The first words of the story already reveal that the most precious items in Mary's life are her very special children: "I think about my friends and the fathers of my children. I think about my children, but I think less about my four dear normals than I think about Viola. And I think about Ariel. And the other" (Mitchison, 2011: 5).

The most remarkable fact about Mary, however, is her awareness of her female sexuality and total freedom when enjoying it. Mary is free to choose her sexual partners because all the characters treat sex as an absolutely natural part of their existence; this is one of the most progressive ideas presented by Mitchison in *Memoirs of a Spacewoman*. This freedom reflects Mitchison's progressive feminist views on the image of a woman who is extremely self-confident and who possesses the miraculous power of balancing all parts of her enjoyable life, every day. Mary is never scared either of interacting with the alien 'other' on her missions to space and on Terra. Interestingly, her sexual contact with the Martian T'o, though 'unusual', is also mundane. Sarah Shaw shrewdly observes that "The genre of science fiction, in which not only technological but also social norms are transgressed as a matter of course, allows Mitchison to make the relationship between Mary and T'o, and the birth of their 'curly, coffee-coloured daughter', explicitly unremarkable" (2002: 145), thus transforming even the very idea of alienness.

Mary is free to choose her sexual partners because all the characters treat sex as an absolutely natural part of their existence; this is one of the most progressive ideas presented by Mitchison in *Memoirs of a Spacewoman*.



Anticipating the Modern Mother: *Memoirs of a Spacewoman* by Naomi Mitchison

Mary the spacewoman does not seem terrified of giving birth to a child conceived with a gender-fluid man of a dark-skinned complexion, which vividly displays Mitchison's desire for the eradication of racial discrimination as well as promotion of total freedom in sexual contacts. The society on Terra proves to be, like the author, very progressive, as shown by its acceptance of wide-ranging sexual relations and acceptance of women into all sectors of life, including science and space exploration. Presumably, this open, egalitarian attitude is one of the factors which helps Mary and many other women to feel secure and confident about their present and future. As a result, they feel completely free to decide what to do with their lives without any concerns about public judgement or strict social limitations. Furthermore, Mitchison brings into sharp focus the feelings of a woman who is a scientist and a nurturer at the same time. The spacewoman shares the same tenderness towards all her babies after their birth and during her pregnancy. Shaw also notices interesting details about Mary's maternal feelings towards her non-human grafts,

Mary's close relationships with her grafts could be understood as rewriting a cathexis between mother and infant, which were preferred to active female sexual desire in European productions of sexuality during the first half of the twentieth century. When Mary offers herself as a human host in immunological experiments, certain phrases offer themselves to a reading of the nurturing relationship between Mary and the graft as a mother-foetal relationship. (2002: 148)

Indeed, maternal instincts appear to be inherent in women regardless of the experience of childbirth; historical evidence suggests that females are inclined to taking care of all those who are weaker and vulnerable, both babies and animals (as we see in Mary's experiences). Josephine Donovan explains this phenomenon with the help of feminist animal care theory: "Feminists—indeed most women—are acutely aware of what it feels like to have one's opinion ignored, trivialized, rendered unimportant. Perhaps this experience has awakened their sensitivity to the fact that other marginalized groups—including animals—have trouble getting their viewpoints heard" (2006: 306). What is new in current ideas about motherhood, then, is that the instinct to help and care for other is not tied to compulsory motherhood but to an inborn capacity to be empathetic.

The society on Terra proves to be, like the author, very progressive, as shown by its acceptance of wide-ranging sexual relations and acceptance of women into all sectors of life, including science and space exploration

What is new in current ideas about motherhood, then, is that the instinct to help and care for other is not tied to compulsory motherhood but to an inborn capacity to be empathetic



Anticipating the Modern Mother: *Memoirs of a Spacewoman* by Naomi Mitchison

Mitchison draws a beautiful picture of mothers spending a brief but considerably effective, and enjoyable, amount of time with their offspring to make them “stable” and to help them take their first steps in the adult world. Mary gains a priceless experience with her babies on Terra and embraces the new dimension of her feminine side with glee, though defining it as a thing of the past:

Oh, I felt just like a twentieth-century Mum! I did everything. I sang and danced to them, I fed their measurements into the wools-warm slots; I taught them to handle bees and spiders gently and understandingly, I stabilised them, I whispered to them the binomial and the basic equations and all that, when they were half asleep. I introduced them to their age group, withdrawing progressively as they became integrated. It must have been just like that in the old days, being a Mum. (70)

Of course, fatherhood is an issue inevitably connected with motherhood and that cannot be omitted in its analysis. Men play an essential biological role in the process of conceiving a baby but, in comparison to motherhood, Mitchison does not consider

The absence of fathers and the loss of the classic nuclear family appears to be a side effect of sexual freedom on Terra, yet this loss is not presented as negative

fatherhood to play an extremely important role in the life of children. David Eggebeen and Chris Knoester come to a similarly depressing conclusion in their article about fathers today, claiming besides that “In fact, the consequences of becoming a father for men has been comparatively neglected by scholars” (Eggebeen & Knoester, 2001: 381). They later argue, quite conservatively, that a good father is the one who provides the family with financial support, disciplines children and serves as a role model. On the other hand, these scholars omit a very important issue: the emotional connection between father and children and the ways they both can benefit from it.

In Mitchison’s book men do not seem to contribute much to the process of bringing up babies, perhaps because this is basically a social process. They are interested in having children but seem basically concerned by passing on their genetic material to the next generation and nothing more. Nonetheless, Mary is always asked by men whether she would like to have a child with them, a respectful gesture which undoubtedly brings fresh air into the book’s view of men. Mitchison also presents, albeit briefly, a father quite willing to fulfil his role as a parent, Peder Pedersen, a man whom Mary does trust: “He would be a parent at hand for any of my children, and he would take Viola with him one day to visit her father” (85). The absence of fathers and the loss of the classic nuclear family appears to be a side effect of sexual freedom on Terra, yet this loss is not presented as negative. Rather, Mitchison makes it perfectly clear that it does not matter who brings up babies as long as he or she “stabilizes”, comforts and gives them love and care.

The process of making babies “stable” is displayed as mutually satisfactory interaction between parents and their offspring. The fact that parents do not spend their entire life taking care of children or communicating with them does not seem to be damaging the younger generation, nor to stunt their growth in any way. Mary herself provides a positive example with her own mother. She remembers spending time with her when she was little, but then no further memories of the mother follow, about which she never complains. Parents on Terra give their children all the necessary love and care in the first few months after their birth, but later they teach their kids how to survive on one’s own and how to take their first personal steps. Children have freedom, even though they always can refer to their parents for a piece of advice:



Anticipating the Modern Mother: *Memoirs of a Spacewoman* by Naomi Mitchison

It is odd, nowadays, for a parent to have so much responsibility towards a child. (...) One does not yearn tenderly, owningly, over one's children, not at least after the first few months. One treats them as human beings, individuals, with the inalienable right not to be owned, to have their own space and their own time. Even the earth-bound, the non-explorers, realise this, dissociating children and guilt. (152)

Mitchison's views on parenting could seem quite odd back in the early 1960s, but in the 21st century they are part of modern personal philosophy and of the lives of thousands of contemporary women (and men). Pamela Druckerman, an American journalist and a mother of two children, based in Paris, focuses on the autonomy of children and their development as independent personalities, presenting the French as ideal parents:

Yet the French have managed to be involved without becoming obsessive. They assume that even good parents aren't at the constant service of their children, and that there's no need to feel guilty about this. "For me, the evenings are for the parents", one Parisian mother tells me. "My daughter can be with us if she wants, but it's adult time". (2012: 16)

Accordingly, we may suggest that a basic aim of a progressive parent is to give his or her offspring a character, or in other words, to build a full human being out of a little baby. Furthermore, autonomy appears to be something very fundamental among a child's needs. Not only does it open a world of opportunities to the young, but also lets them feel themselves respected and potent from the early age. Mitchison's novel is then a pioneering text for suggesting that with just the proper foundation supplied by a caring mother (in most cases) or a father (in fewer), a child can successfully mature and reach out for others in the future with confidence.

As for the mother herself, having built a life foundation for her baby, as Mary does for hers, she can easily proceed with her life, concentrating on her needs, dreams and career goals. A mother, like any other human being, deserves to live her life to the fullest, devoting herself not only to her children, but also to her interests. Mitchison provides us with a wonderful example with Mary, who is obviously happy to raise her children but at the

What was Mitchison's fantasy sixty years ago is now a basic right for any woman in the civilized world

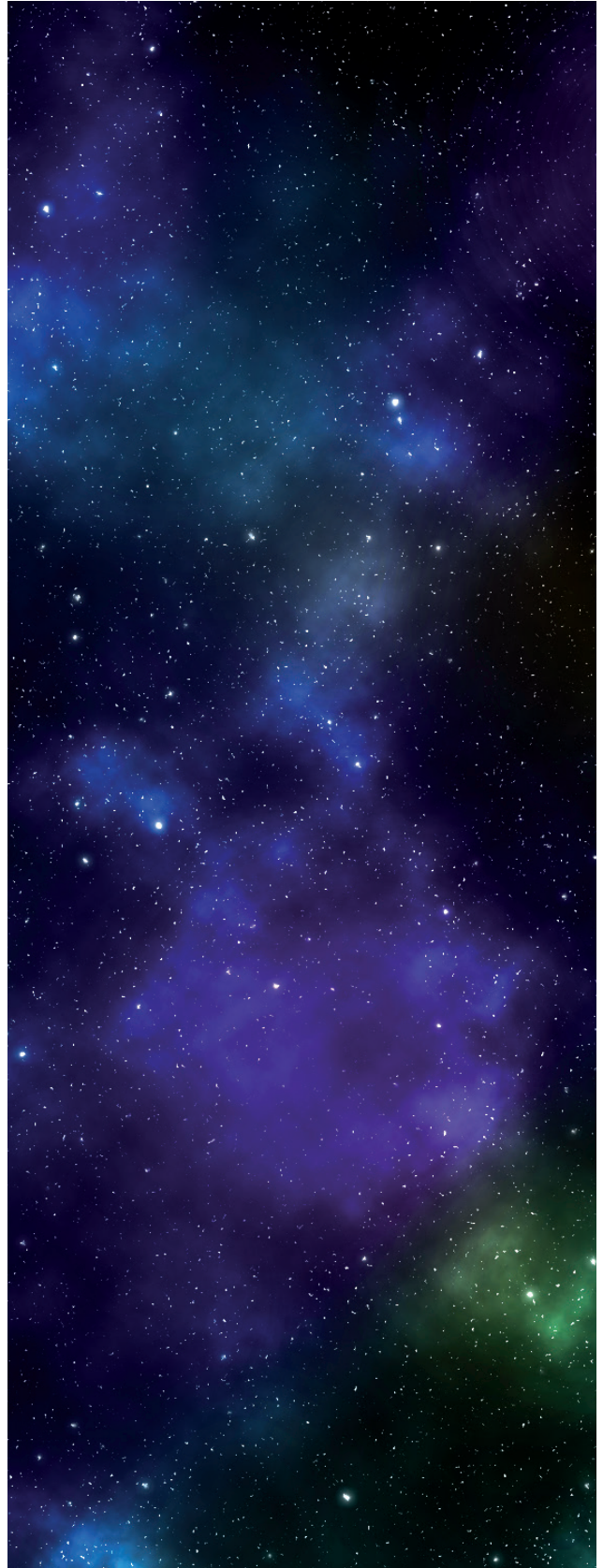
same time has no pangs of conscience whenever she abandons her maternal responsibilities to plunge into the world of space exploration. Her beloved job is also an integral part of her life: "It must have been just like that in the old days, being a Mum. Only I could get away, that was the difference. How marvellous it was, in spite of tiny prickles of regret, to be back in a ship, among my instruments and tables, thinking intently and uninterruptedly" (70). Obviously, combining these two different aspects of her life does not stress Mary, who sets an amazingly early example for the 21st century women intent on pursuing their careers and also nurturing their babies at home. What was Mitchison's fantasy sixty years ago is now a basic right for any woman in the civilized world, though still too few women can give birth to a child and spend the first few years looking after it not worrying about losing her position at work or ruining her career opportunities.

In *Memoirs of a Spacewoman*, to conclude, motherhood is shown from a progressive point of view and we can affirm that Mitchison created already in the early 1960s a prototype of a modern 21st century mother. As Mitchinson shows, motherhood needn't be considered a burden. It is, rather, a unique female capacity but also, above all, a choice which only women have the right to make and for which they should be respected. Mary's fresh ideas about combining mothering and being a successful independent woman, offer supporters of women's rights a model still valid today. Although less known than it deserves to be, *Memoirs of a Spacewoman* makes an invaluable contribution to feminism, thanks to its celebration of sexual freedom and its progressive image of a modern, successful, and independent mother. ●

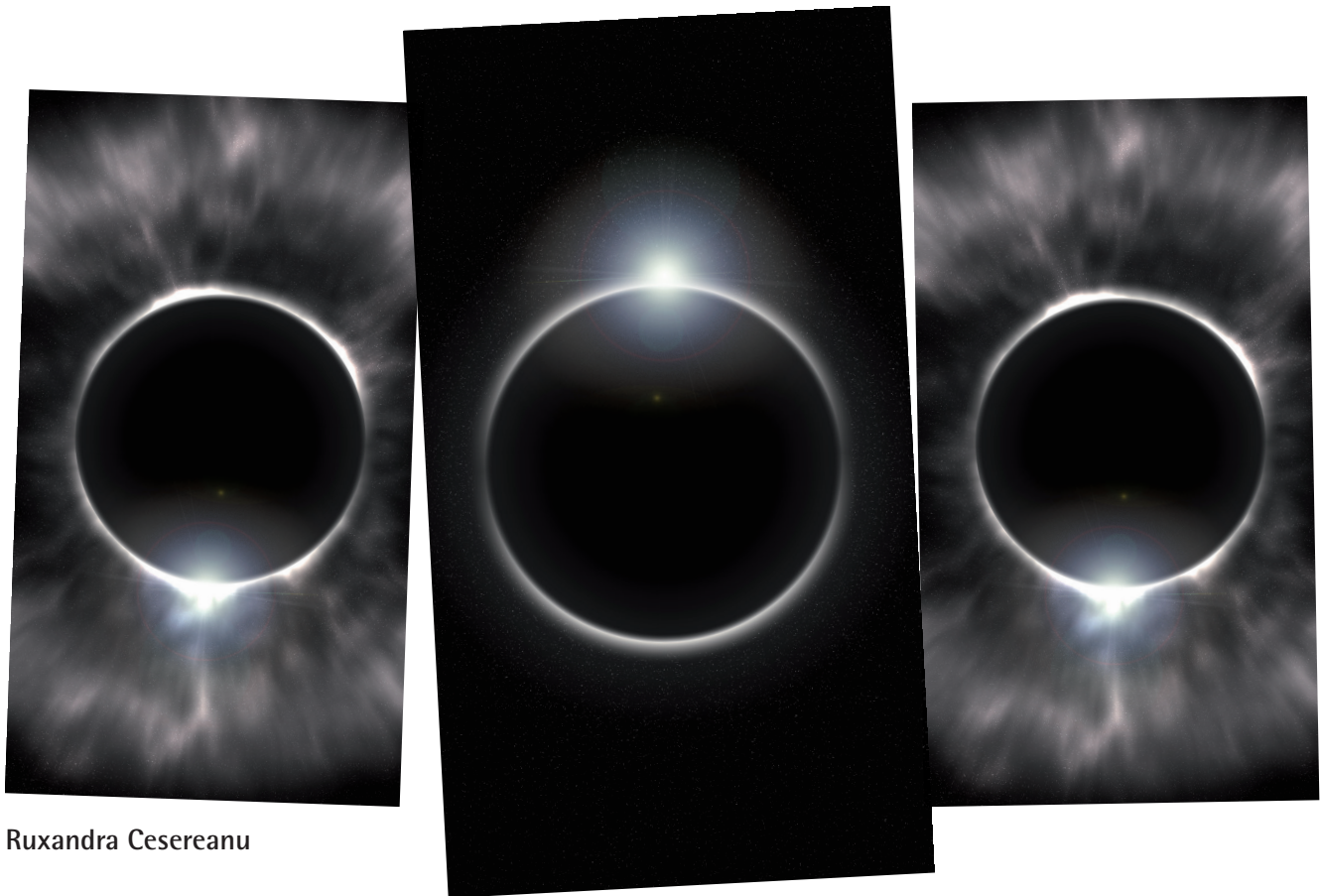
Anticipating the Modern Mother:
Memoirs of a Spacewoman
by Naomi Mitchison

Works Cited

- DENOVAN, Josephine (2006). "Feminism and the Treatment of Animals: From Care to Dialogue", *Signs Journal of Women in Culture and Society*, 31.2: 305-329.
- DRUCKERMAN, Pamela (2012). *Bringing Up Bébé: One American Mother Discovers the Wisdom of French Parenting*. New York: Penguin.
- EGGEBEEN, David J. & Chris KNOESTER (2001). "Does Fatherhood Matter for Men?" *Journal of Marriage and Family*, 63.2: 381-393.
- KAPLAN, E. Ann (1992). *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London: Routledge.
- KAWASH, Samira (2011). "New Directions in Motherhood Studies." *Signs*, 36.4: 969-1003.
- MITCHISON, Naomi (1962, 2011). *Memoirs of a Spacewoman*. Glasgow: Kennedy & Boyd.
- SHAW, Sarah (2002). "Monstrous Sex: The Erotic in Naomi Mitchison's Science Fiction", *Michigan Feminist Studies*, 16: 141-168.



Distopías y alegorías sobre la Rumanía comunista



Ruxandra Cesereanu

En un registro distópico (alegórico o parabólico), hay varias novelas sobre el período comunista en Rumanía, escritas tanto por autores que fueron presos políticos o estuvieron perseguidos por el régimen comunista como por otros que apoyaron este régimen durante un tiempo, aunque luego se alejaron de él. En un artículo de síntesis sobre la distopía, Florin Manolescu (1992), al referirse a la distopía rumana, distingue una distopía humorística (por ejemplo, *Ferma "Coșofana Veselă"* [La granja *La Urraca Feliz*] (1991), de Radu Tudoran¹, influida por *Animal Farm* [Rebelión en la granja], de George Orwell) y una distopía realista, representada por *Biserica neagră* [La iglesia negra] (1990), de A. E. Baconsky²; *Perimetrul Zero* [El perímetro cero] (1991, en

rumano), de Oana Orlea³, y *Al doilea mesager* [El segundo mensajero] (1991), de Bujor Nedelcovici⁴. A estos textos se pueden añadir varias narraciones rumanas pertenecientes al género de las distopías, tales como *Adio, Europa!* [¡Adiós, Europa!] (1992-1993), de Ion D. Sirbu⁵; *Gulliver în Țara Minciunilor* [Gulliver en el País de las Mentiras] (1992), de Ion Eremia⁶; *Viața pe un peron* [La vida en un andén] (1991), de Octavian Paler⁷,

1. Radu Tudoran (1910-1992), autor famoso de aventuras que tuvo gran éxito durante el régimen comunista rumano.

2. A. E. Baconsky (1925-1977), poeta, prosista y ensayista de orientación modernista; inicialmente fue colaborador del régimen comunista, pero poco a poco se convirtió en crítico del régimen.

3. Oana Orlea (1936-2014), nieta del compositor George Enescu, presa política en la Rumania comunista, exiliada en París, novelista.

4. Bujor Nedelcovici (nacido en 1936), novelista y ensayista rumano, exiliado en París en los últimos años del período comunista.

5. Ion D. Sirbu (1919-1989), ensayista, dramaturgo, novelista, preso político en la Rumania comunista.

6. Ion Eremia (1913-2004), general, preso político en la Rumania comunista, novelista.

7. Octavian Paler (1926-2007), periodista y ensayista rumano; inicialmente fue colaborador del régimen comunista, pero poco a poco se convirtió en crítico del régimen.



Distopías y alegorías sobre la Rumanía comunista

y el relato «Lobocoagularea prefrontală» [Lobocoagulación prefrontal] (escrito en 1948 y publicado en 1986), de Vasile Voiculescu⁸.

En las páginas siguientes me voy a centrar únicamente en dos de las obras antes mencionados, a saber: *Al doilea mesager*, de Bujor Nedelcovici. Esta novela fue escrita en 1983, pero su publicación fue prohibida entonces en Rumanía y el libro apareció en traducción francesa en 1985 y, en Rumania, tan solo tras la caída del régimen comunista, en 1991). *Adio, Europa!*, de Ion D. Sîrbu, es una de las mejores obras sobre el período comunista. El manuscrito de esta novela lo redactó el autor en los últimos años de su vida, antes de su fallecimiento en 1989, y era completamente impublicable antes de esa fecha. La novela solo pudo ver la luz tras la caída del régimen comunista, en dos volúmenes publicados en 1992 y 1993, tras lo cual se convirtió en un éxito sensacional en el mercado literario rumano. Sîrbu fue preso político entre los años 1956 y 1964, y luego siguió estando perseguido y marginalizado tras su liberación, y Nedelcovici (cuyo padre había sido preso político) se exilió en Francia en protesta contra el régimen dictatorial de Nicolae Ceaușescu. Ambos fueron autores marginados y subversivos durante el régimen comunista sufrido por Rumanía.

8. Vasile Voiculescu (1884-1963), poeta, prosista, dramaturgo, preso político en la Rumania comunista, muerto, tras su liberación, como consecuencia del régimen inhumano de detención al que había sido sometido.

Sîrbu fue preso político entre los años 1956 y 1964, y luego siguió estando perseguido y marginalizado tras su liberación, y Nedelcovici se exilió en Francia. Ambos fueron autores marginados y subversivos durante el régimen comunista sufrido por Rumanía.

Como alegoría, la novela de Sîrbu ha sido comparada a las obras principales de dos mayores clásicos de la literatura rumana premoderna, Dimitrie Cantemir e Ioan Budai-Deleanu. El primero de los cuales es autor de una larga novela barroca protagonizada por personajes animales y que constituye una parábola política, *Istoria ieroglifică* [Historia jeroglífica] (escrita a principios del siglo XVIII), mientras que el segundo escribió una de las grandes epopeyas heroico-cómicas europeas de la época ilustrada, *Țiganiada* [La gitanada] (escrita a principios del siglo XIX)⁹; ambas obras debieron de influir en la novela de Sîrbu. Como alegoría y distopía, la de Bujor Nedelcovici ha sido relacionada con distopías canónicas como *The Sleeper Awakes* (1910), de H. G. Wells, y las de Zamiatin, Huxley y Orwell, entre otros, entre los que destaca Chinguiz Aitmátov, cuya novela *Un día más largo que un siglo*, en la que también aparece el motivo legendario del lobotomizado (la novela rusa se escribió por la misma época que la de Nedelcovici, pero se publicó originalmente en 1980), fue muy popular en la Europa del este¹⁰. Mi estudio abordará estas dos novelas distópicas a través de tres temas adoptados por sus autores: 1. el mundo de los opresores (los amos); 2. el mundo de las víctimas y 3. el modo en que se aplica el método de lavado de cerebro.

1. El mundo de los amos

La idea de represión entendida como un sacerdocio pervertido aparece matizada en la obra maestra de Sîrbu *Adio, Europa!*, en la que la estructura dictatorial, concebida alegóricamente, imita la estructura turca de un sultanato. El personaje de Marcus Winter, antiguo aprendiz del profesor Candid Deziderius (protagonista de la novela, cuyo apellido volteriano es intencionado) y empleado él mismo de la Agía (el aparato de represión) de Isarlík (el *topos* totalitario de la novela), considera que la estructura totalitaria constituye «una cofradía monacal,

9. Dimitrie Cantemir (1673-1723), príncipe de Moldavia, erudito y escritor. Ioan Budai-Deleanu (1763-1820), escritor e historiador, figura principal de la Escuela Transilvana, principal grupo ilustrado en Rumanía. La comparación con estos autores se debe a Georgeta Antonescu (Pop, 2007: 19).

10. Dimitrie Cantemir (1673-1723), príncipe de Moldavia, erudito y escritor. Ioan Budai-Deleanu (1763-1820), escritor e historiador, figura principal de la Escuela Transilvana, principal grupo ilustrado en Rumanía. La comparación con estos autores se debe a Georgeta Antonescu (Pop, 2007: 19).



Distopías y alegorías sobre la Rumanía comunista

algo como una especie de templarios o sanjuanistas, en servicio de una fanática religión atea, pero con muchísimos santos y dioses menudos y de coyuntura» [*o confrerie monahală – un fel de templieri sau ioaniți – în slujba unei fanatice religii atee, dar cu foarte mulți sfinți și dumnezei mărunți și de conjunctură*] (Sîrbu, 1993: 55). El consejero mismo del sultán define el régimen como una «dictadura ortodoxa» [*dictatură ortodoxă*], casi religiosa, en la que el Partido es una Iglesia que funciona por medio de evangelistas ideológicos. La impostura de este Partido-Iglesia llega a su culminación en el momento en que se propone reivindicar y confiscar carismáticamente a Jesucristo como si fuera un comunista arquetípico, de manera que el Partido, mediante este procedimiento, accede a la etapa de un «socialismo ascético» [*socialism ascetic*].

La matriz de castigo es en la novela *Al doilea mesager* un instituto de reeducación proyectado como un «monasterio político» [*mănăstire politică*] (Nedelcovici, 1991: 305), y los únicos individuos que no tienen necesidad de denunciarse a sí mismos y que pueden pensar con libertad son los miembros de una Liga de élite ideológica (esto es, la *nomenclatura*). El espacio de la represión en *Al doilea mesager* lo representa la Isla de la Victoria, patrocinada por un Gobernador y transformada en un gigantesco cuartel, espacio en que los sueños están autocensurados, la lectura está prohibida (solo se admiten manuales, folletos y novelas heroicas), el erotismo está disciplinado, la nutrición está racionalizada, se permiten palizas colectivas en los estadios para desahogarse y la realidad se ha convertido en una irrealidad paranoica: «Nosotros vivimos en una *irrealidad* que supera toda imaginación o ficción» [*Noi trăim într-o irealitate ce depășește orice imaginație sau ficțiune!*] (Nedelcovici, 1991: 28). Se trata de una isla convertida en un infierno, que devastan los vientos del norte, la niebla, los gusanos y las orugas, la isla de un Próspero invadida por Calibanes, pero también la isla de un rebelde (Danyel Raynal, el protagonista), aunque este acabe también *calibanizado*. El habitante genérico de la Isla de la Victoria tiene una figura opaca y estandarizada, es el clon nacido de la misma madre (la Isla) y del mismo padre (el Gobernador). La isla está estructurada a modo de sociedad geométrica integrada por ligas elitistas, coordinadas por el Gobernador, quien, a su vez, está bajo el control de la Metrópoli. El Gobernador, el único hombre libre de la Isla de la Victoria, es el Gran Pescador (ironía que remite a la figura de Cristo), y sus ayudantes

(miembros de la Liga y eminencias grises del Instituto de Orientación, Educación y Enseñanza, en realidad, un instituto de reeducación) son «pescadores de almas» [*pescari de suflete*], con lo que se reinterpreta de forma intencionadamente errónea los papeles de los apóstoles cristianos. Ante Danyel Raynal, el Gobernador teoriza la idea de una dictadura en círculos concéntricos y explica que el dictador no es un amo supremo, sino un Alguien que obedece a otro Alguien, hasta el infinito (Nedelcovici, 1991: 214). Si en su convención canónica la distopía tenía como límite la existencia de un tirano absoluto, pero último, la teoría del Gobernador en la novela *Al doilea mesager* indica que la distopía es infinita, al haber dejado de existir límite alguno en la serie de dictadores y tiranías.

El órgano represivo en la Isla de la Victoria es el Instituto, basado en la autodelación y la reeducación. La remodelación psíquica y cerebral es su función. Se trata de una reeducación sin tortura, que apuesta por un largo autodesenmascaramiento, una automodelación mediante discursos, lecciones, proyecciones audiovisuales, etc. En el Instituto no se recurre ni a la tortura física ni a la moral, ni siquiera a la medicación, sino a la *ideoterapia*, ya que los individuos y la sociedad son reeducados por medio de una reorientación ideológica del subconsciente colectivo. La ideoterapia se produce en cinco niveles: instinto, memoria, afectividad, inteligencia y lenguaje, y su método predilecto es la confesión colectiva, aunque forzada, de tipo catártico (Nedelcovici, 1991: 125, 126, 284, 287, 288-289). Tras la reeducación por ideoterapia, los habitantes quedan «limpios» de pensamientos no conformes con la Isla y el Gobernador, y cada individuo es al mismo tiempo víctima y verdugo de sí mismo. «El poder significa psicomorfosis» [*Puterea înseamnă psiho-morfoză*] (Nedelcovici, 1991: 307), según afirma uno de los



Distopías y alegorías sobre la Rumanía comunista

profesores-reeducadores del Instituto. Así pues, la Isla-cuartel no necesita guardias, ya que los guardias exteriores se han convertido en interiores; la cárcel es íntima y se basa en la autocensura. El cartesiano «pienso, luego existo» se ha convertido en «existo, porque no pienso» [*exist pentru că nu gândesc*] (Nedelcovici, 1991: 190), el sintagma del individuo lobotomizado.

Balcánica, viciada por los tributos, la ciudad de Isarlik, en *Adio, Europa!*, es un bajalato humano, social, político, una ciudad de la corrupción generalizada, opuesta a Genópolis, la ciudad del espíritu. La sátira de Sîrbu es de tipo swiftiano, y Swift es el maestro oculto del autor. Los poderosos están organizados según una jerarquía inspirada en el imperio otomano (español, bey, *capuchehaie*¹¹, bajá, agá¹², visir, sultán), en la que el dictador (Suleimán, el Omnisapiente), solo aparece invocado y su presencia se limita a un retrato-efigie, como las estatuas del Gobernador en *Al doilea mesager*. El poder está organizado mafiosamente, según un modelo tentacular, y oscila entre un terror anárquico y otro calculado. La Agía parece proyectada como una institución casi mística, mediadora entre el Diván (el Partido) y la población. Igual que Nedelcovici, Sîrbu recurre a un bestiario simbólico, en el que los torturadores y los delatores son concebidos como gasterópodos, batracios, ratas, hienas, chinches, sanguijuelas, gigantes o enanos grotescos. El proceso de metamorfosis se llama *ratización* [*şobolanizare*] o *endemonización* [*îndemonire*] (Sîrbu, 1992: 421; 1993: 40) y pertenece a un nuevo tipo de infierno, en el que los diablos ya no son necesarios, porque los seres humanos los sustituyen voluntariamente, tendencia que se observa también en los reeducados de *Al doilea mesager*. No en balde el héroe principal de la novela *Adio, Europa!*, Candid Deziderius, que es un filósofo socarrón, percibe toda clase de demonios irónicos, meditativos y satíricos, unos duendes ingeniosos, que sugieren un Apocalipsis burlesco. No obstante, este se convierte al final en algo terrorífico, porque los individuos que sufren la mordida del diablo (*morsus diaboli*) resultan infectados y contaminados sin remedio posible.

Preso político por su estructura íntima, interior, el personaje de Candid Deziderius eleva la detención

La Isla-cuartel no necesita guardias, ya que los guardias exteriores se han convertido en interiores; la cárcel es íntima y se basa en la autocensura

11. H. G. Wells (1866-1946); Evgheni Zamiatin (1884-1937); Aldous Huxley (1894-1963); George Orwell (1903-1950); Chinguiz Aitmatov (1928-2008). La comparación con estos autores la hace Sanda Cordoş (Pop, 2007: 22-23).

12. Representante del príncipe rumano ante la Puerta otomana (Calciu y Samharadze, 2009: 108).



Distopías y alegorías sobre la Rumanía comunista

Para la Academia de Salvación del Mundo, el sultán Suleimán y la Agía de represión son necesarios precisamente porque agotan el Mal, al superar el terror cualquier límite. Sin embargo, el final no indica que se haya atajado el Mal, sino más bien que este se ha expandido

a escala nacional y hace de la cárcel una proyección del bajalato-leprosería. En realidad, las cárceles y los campos de concentración habían sido antaño laboratorios de adiestramiento y de reestructuración biometapsíquica de la población de Isarlík. En el ejercicio del terror, el Poder de la ciudad de Isarlík, aplica «el efecto K» [*efectul K.*], alternando la esperanza con el miedo hasta que el individuo deja ya de resistir y queda disciplinado pavlovianamente, «castrado» [*castrat*] de su voluntad (Sîrbu, 1993: 269-270, 325). Teóricamente, la Agía (el aparato represivo) se basa en la prohibición del concepto de no culpabilidad, a fin de crear una fatal dualidad jurídica, de acuerdo con la cual los individuos pueden ser acusados y acusadores al mismo tiempo. Los miembros del aparato *turcócrata* de represión se dividen en tres tipos: *rures* (torturadores crueles, fanáticos), *eunucos* (torturadores por oportunismo) y *ápteros* (no torturadores, burócratas al servicio de la represión); todos ellos constituyen, al lado de la nomenclatura, la clase neobizantina de los *óptimos*, los de arriba, opuesta a los *pesimudos*, los de abajo (Sîrbu, 1992: 330-331; 1993: 85). Los términos de clasificación y tipología de los miembros de la estructura represiva son invenciones de Sîrbu. En el momento en que va a ser juzgado, a causa de su risa irónica (¡acusación, evidentemente, absurda!) por varios tribunales turcócratas improvisados, el personaje principal, Candid Deziderius, conducido

a través de corredores catabásicos (la Isarlík subterránea) asiste a espectáculos dogmáticos y de desinhibición en los que actúa como víctima y también como espectador. En el sueño distópico que tiene, el personaje trata de exorcizar el Mal: así, para la Academia de Salvación del Mundo que archiva memorias para entregarlas a Dios, el sultán Suleimán y la Agía de represión son necesarios precisamente porque agotan el Mal, al superar el terror cualquier límite (Sîrbu, 1993: 213-216). Sin embargo, el final no indica que se haya atajado el Mal, sino más bien que este se ha expandido: Olimpia, la esposa de Candid, es asesinada y Candid también lo será, si es que no acaba encerrado en un manicomio (en el segundo final de la novela). Este último es el último círculo del infierno en una sociedad que se adapta a la *inorcización* (vocablo inventado por el autor, con el sentido de opuesto al de exorcización, lo que indica un contagio permanente), esto es, la *endemonización* (Sîrbu, 1993: 364, 365).

El efecto más seguro en que se apoya la institución de represión es el temor. En *Adio, Europa!*, Candid Deziderius de Isarlík es un teórico del temor, aunque también su cobaya. Como antiguo preso político, percibe el temor como si fuera un crisol alquímico en el que se combinan todos los matices del miedo (desde el estremecimiento hasta el espanto). Existe un temor-matriz, un miedo originario, un temor rey de la muerte y ángel negro, que convierte este sentimiento en una especie de materia orgánica. Candid establece incluso una especie de tabla periódica de Mendeléyev del temor, en la que, aunque el temor de arriba («metatemor» al pecado, a Dios) y el de abajo (el temor al sufrimiento en el Gulag) son distintos, se mezclan fantasmalmente en el momento en que el individuo pierde sus referencias estables. Convertido en un sentimiento casi filosófico, el temor solo queda sublimado en la esfera de las ideas. En concreto, el habitante de Isarlík que sufre la *endemonización* llega también al *entemorizamiento*, otro término inventado por el autor (para todos los matices del temor, véase Sîrbu, 1992: 20, 44, 138-139, 162, 222-225, 358; 1993: 34-35).



Distopías y alegorías sobre la Rumanía comunista

2. La psicología de las víctimas

El mundo de las víctimas en las distopías representa parabólicamente varias clases de presos políticos que encuentran o no, por su cuenta, una solución de resistencia en el universo concentracionario. Esta solución puede ser radical o astuta, heroica o no tanto, en función del carácter y la vocación del personaje de que se trate.

El habitante genérico de la Isla de la Victoria en la novela *Al doilea mesager* es un individuo fotocopiado o modelado en plastilina, una criatura que ya no es sino corteza y embalaje. De vuelta del extranjero a la Isla de la Victoria, el personaje de Danyel Raynal se encuentra con algunos «herejes» del espacio totalitario representado por la Isla. Estos le solicitan que sea «el testigo de la verdad» [*mărturisorul de adevăr*], el que va a escribir el libro verdadero de la Isla, con lo que se convertirá en el *escribiente* (Nedelcovici, 1991: 70, 88). Acusado a fin de ser domesticado, Danyel Raynal lo soporta todo, porque desea enterarse de cuál es el límite de una dictadura, experimentándola directamente. En su soledad, conoce el terror insidioso y, sobre todo, nota la metamorfosis (en hombre-rana, hombre-caballo, hombre-araña), mientras teme su lobotomización a la manera insular sufrida por los demás personajes. Al final, es recluido en el instituto de reeducación, de manera que le es fatal su vocación de experimentador consigo mismo. En el instituto empieza a escribir el libro por el cual pone en juego su vida, al tiempo que es manipulado, y su libro será publicado tanto en el extranjero como en el país mismo, precisamente para demostrar la (falsa) libertad imperante en la Isla de la Victoria. Manipulado aún antes de regresar a la Isla para que se convierta en un «hereje» oficial, Danyel Raynal se entera de que todos los opositores del Gobernador (es decir, del dictador) son, en realidad, unos reeducados entrenados exactamente para la tarea de la reeducación posterior de Raynal. De este modo, sin saberlo y sin quererlo, Raynal es el reeducador teórico de su amigo, Jean Elby (el «hereje» absoluto), el reeducador de Danyel Raynal o catalizador de la reeducación de este. Raynal es reeducado mediante el método de detección de las tendencias espirituales y afectivas dominantes y es entrenado para desempeñar la función de dirigente segundo y carismático. Según esta visión y esquema, si el Gobernador es el «demonio», Danyel Raynal sería el «ángel». El personaje será instruido en psicología de las masas, y en la ciencia y la práctica del gobierno. Una vez

reeducado, se convierte en consejero del Gobernador, a quien le escribe los discursos, antes de ser nombrado responsable de la prensa, la ideología y la cultura de la Isla. Ha sido amaestrado, pero, al mismo tiempo, es también el segundo mensajero después de Jesucristo (el primer mensajero), es decir, el enviado arrojado al Apocalipsis comunista, que Jean Elby esperaba como al Mesías. Sin embargo, la reeducación fracasa hasta cierto punto, pues Jean Elby, no reeducado por completo, es asesinado o se suicida. El mismo Danyel Raynal se va a *des-reeducar*, saliendo de la reeducación, pero no para volver a ser lo que era antes, sino para convertirse en Jean Elby. Es solo entonces cuando se convierte de verdad el segundo mensajero, no solo el enviado, sino también el escribiente del Apocalipsis, gracias a lo cual puede salvarse.

La forma más exótica de resistencia y de enfrentamiento contra la dictadura la ilustran el antiguo profesor de ontología Candid Deziderius y su esposa, Olimpia, en *Adio, Europa!* La reacción de Candid ante a lo grotesco de la dictadura es una risa ácida, que ofende al Poder, porque Candid es un refinado *homo ridens*. La risa de Candid es «neocéfálica», la de rebelde que asiste a la comedia de la historia. Es un Gulliver extraviado, pero trágico, «subhéroe de las desventuras históricas» [*suberou al ghinioanelor istorice*] (Sîrbu, 1992: 146), dotado de un neocórtex racional, de un «neocéfalo luciferino» [*neocefal luciferic*] (Sîrbu, 1992: 82, 84). A diferencia del bestiario de los habitantes de Isarlík, de la turba de *pesimudos* (hormigas, langostas, orugas, cucarachas, gusanos y monos afiliados a bloques-cuartel), la valentía de Candid Deziderius consiste en reírse y en hacer de la risa una ontología. Aparte de él y de otros burlescos afines, existen aún otras mentes libres, como los viejos campesinos patriarcales (los últimos sabios), que se dan cita ritualmente, murmurando letanías de exorcización de los tiempos. Como antiguo preso político, Candid Deziderius habría debido estar entrenado psicológicamente, ya que redacta, tras salir de la cárcel, un «Prolegómeno a una futura victimología» [*Prolegomenă la o viitoare victimologie*], ciencia que se dedica al estudio de las causas y consecuencias del hecho de llegar a ser, de ser y de seguir siendo una víctima inocente (Sîrbu, 1993: 36). Sin embargo, en la práctica, Candid Deziderius es un bufón trágico, que no puede escaparse de la dualidad de su condición. Su estructura existencial es la de víctima que, sin quererlo, atrae a sí a otras víctimas. Si él se salva en apariencia por medio de la bufonería, aunque interiormente siga siendo un



Distopías y alegorías sobre la Rumanía comunista

Estas dos distopías rumanas integran una catábasis: este *descensus* es siempre *ad inferos*, lo cual constituye un hecho banal. Lo que otorga al descenso un aire terrorífico no es el infierno, sino el descenso entre los muertos

sacrificado, quienes están a su alrededor se contaminan de su victimización, convirtiéndose en víctimas por simple contacto. La solución del rezo, descubierta en la prisión, solo vale excepcionalmente en la tiránica ciudad de Isarlík. En el segundo final de *Adio, Europa!*, Candid, recluido en el manicomio, conserva su ironía, pero está narcotizado por los medicamentos y ya no encuentra ni siquiera la solución de la risa, como tampoco la del rezo. Es la víctima que ansía la muerte, porque se siente manchado como víctima-cebo e incapaz de una rebeldía pura. Se da cuenta de que está ya *endemonizado*.

3. Catábasis y lavado de cerebro

Estas dos distopías rumanas integran una catábasis: este *descensus* es siempre *ad inferos*, lo cual constituye un hecho banal. Lo que otorga al descenso un aire terrorífico no es el infierno, sino el descenso entre los muertos. El tema del viaje tanático y el del cadáver vivo o de la «carroña» configuran los puntos de referencia de un catábasis que se parece parcialmente a la iniciación en unos misterios, pero de este mundo y no del mundo del más allá. La muerte queda proyectada en el mundo mismo de los vivos, y la iniciación es forzada y se realiza por medio del sufrimiento.

La componente tanática es visible en *Al doilea mesager*. Los habitantes de la Isla de la Victoria criaturas experimentan la sensación de ser devorados vivos, que forman un pueblo de «ánimas en pena» u «hombres disecados». El autor desarrolla la idea de «almas muertas», robadas por el instituto de reeducación, concebido como un «matadero de almas». «¡Los muertos están vivos! ¡En nuestro país ya no muere nadie!» [*Morții sînt vii! La noi nu mai moare nimeni!*] (Nedelcovici, 1991: 30), exclama un personaje, revelando la muerte de la vida, realizada mediante el rapto de las almas reeducadas y lobotomizadas en el instituto. Entre estas criaturas de la sombra, el personaje principal, Danyel Raynal, adopta el aspecto de un Orfeo en el infierno, capaz de salvar o, al menos, revitalizar las almas. La estructura de los cadáveres vivos se parece a la de unos gemelos opuestos, pero que coexisten en un cuerpo bicéfalo, tal como manifiesta expresivamente uno de los amigos herejes de Danyel Raynal: «en mí hay un hombre muerto y uno vivo que come, habla, se mueve, bebe...» [*în mine e un om mort și unul viu care mănîncă, vorbește, se mișcă, bea...*] (Nedelcovici, 1991:77).



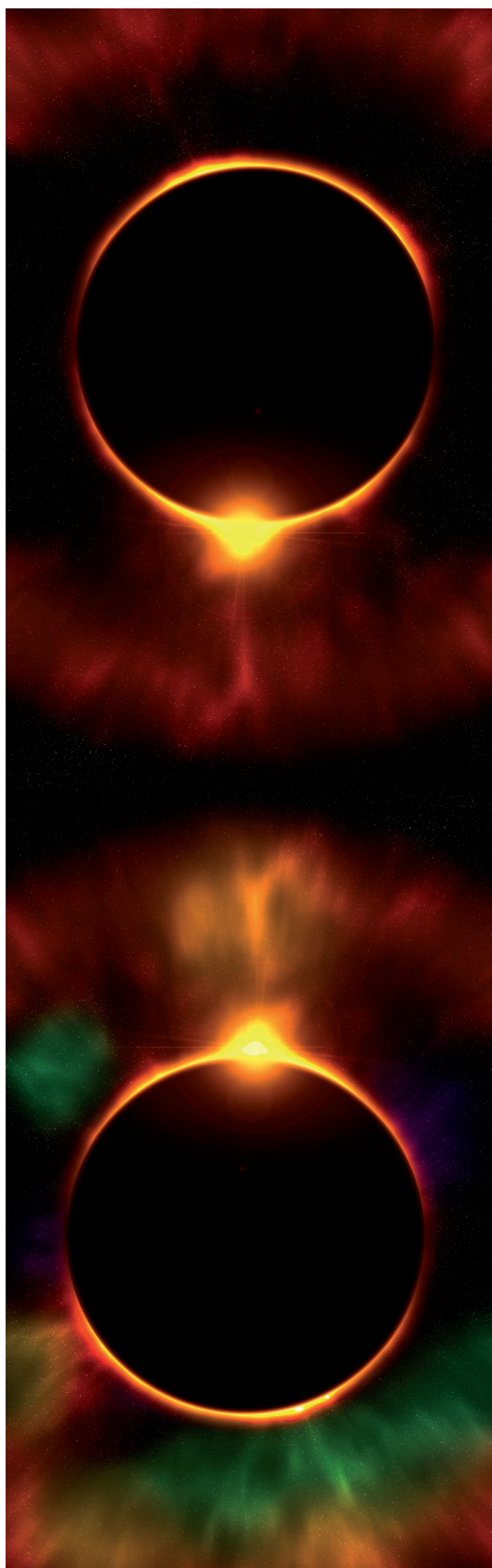
Distopías y alegorías sobre la Rumanía comunista

En todas las distopías aparecen diferentes procedimientos empleados por las autoridades para reeducar el pensamiento de sus súbditos, pero el más eficaz es el «lavado de cerebro», sea duro, sea más sofisticado psicológicamente. En *Al doilea mesager*, el lavado de cerebro se combina con el desdoblamiento: los individuos están cortados en dos, con una puerta en el medio, como dice un personaje de la novela (Nedelcovici, 1991: 29), y cada ser integra dos yoes: uno «extraño» o «nadie», y otro que aún conserva algún resto del yo íntegro de antaño. Los habitantes de la Isla de la Victoria se denuncian solos, el verdugo y la víctima coexisten en la misma persona, cada individuo es reeducador y reeducado, desde el punto de vista moral. Cada habitante integra un *Janus bifrons*, de modo que cuando uno de los yoes enferma, el sano denuncia al otro (autodenunciándose, de hecho) para solicitar curación en el instituto de reeducación (Nedelcovici, 1991: 123). El autodesenmascaramiento es un vaciado obligatorio de sí mismo, puesto que, antes de implantársele la nueva ideología, el individuo permanece vacío por algún tiempo. La conciencia se presenta como si fuera una «nuez de coco» [*nucă de cocos*] (Nedelcovici, 1991: 308), vaciada y después rellenada con una sustancia nueva, que no conserva ningún parentesco con la sustancia original. La sensación física de Danyel Raynal es de compresión cerebral: «Alguien ha metido la mano por debajo de los huesos del cráneo y me está apretando el cerebro como si fuera una esponja de baño de la que sale un jugo purulento...» [*Cineva și-a vîrît mîna pe sub oasele craniului și îmi strînge creierul precum un burete de baie din care mustește o zeamă purulentă...*] (Nedelcovici, 1991: 353). Convertido en esquizoide, el habitante de la Isla de la Victoria es el hombre con dos peces dentro: uno que nada entre el cieno, en el fondo del lago, y otro que nada en la superficie (Nedelcovici, 1991: 353). Jekyll y Hyde a la vez, el esquizoide ideológico y psíquico de *Al doilea mesager* no necesita un verdugo exterior, porque lo tiene dentro.

Los personajes de *Adio, Europa!* no utilizan la expresión «lavado de cerebro», sino la de raspado o raspado afectivo-cerebral y de castración corporal y anímica (Sirbu, 1993: 89, 119). Este raspado (como si la mente y el alma fueran un útero raspado) se combina con el desdoblamiento, al que los personajes de Sirbu consideran lo único capaz de sostener la supervivencia y la adaptación a la realidad. Candid Deziderius ve en el desdoblamiento un «estado de *inversidad*» [*stare de inversitate*] (Sirbu, 1993: 241), mediante el cual los individuos

tienen una vida oficial falsa y una oculta, inversa a la oficial. La misma ciudad de Isarlík, como explica Olimpia (la mujer de Candid) es doble: una superficial (aparentemente luminosa) y otra subterránea, compuesta de catacumbas. Asimismo, los habitantes de Isarlík, en su mayoría, tienen cada uno una sombra, e incluso las palabras tienen dobles lingüísticos subterráneos (Sirbu, 1992: 106-107). En otro tiempo, Candid Deziderius había detectado en el comunismo activista agresivo un *morsus diaboli*, un mordisco del diablo. Los mordidos por el diablo (voluntariamente o no) tienen una doble sombra, una sombra normal, del sol, y otra de la muerte en la vida, una sombra de ánima en pena (Sirbu, 1993: 126). Tal sombra tiene, por ejemplo, Marcus Winter, el técnico de la Agía (es decir, del órgano de represión) y antiguo alumno del profesor Candid Deziderius, y esta sombra revela en él a un servidor del diablo. Es un *hombre con sombra*. Las únicas íntegras son las personas sin sombra, pero han sido depuradas, asesinadas o recluidas en manicomios. La idea de «mordisco del diablo», tal como sugiere Sirbu, se ejerce en la esfera del terror y de las mutaciones producidas por este. En el caso del «lavado del cerebro» realizado según los métodos clásicos y modernos, tal como aparecen transfigurados en la distopía rumana, el autor de *Adio, Europa!* es el único que trata de hacer del diablo no solo una eminencia gris y un patrono espiritual, sino también un torturador, aunque, permanezca, de momento, invisible. La demonología propuesta por Sirbu solo es burlona al principio (Candid Deziderius ve demonios por todas partes, igual que otros ven ángeles), pero se vuelve terrorífica al encarnarse en seres humanos. Se llega a un punto en el que los diablos dejan de ser necesarios, porque los hombres los han sustituido de buena gana, o se han sometido a ellos. La muerte del Diablo es igual de peligrosa que la muerte de Dios cuando el hombre ocupa su lugar. Si el hombre endiosado es una blasfemia desafiante, el hombre endiablado niega cualquier posibilidad de salvación. ●

Distopías y alegorías sobre la Rumanía comunista



Bibliografía¹³

- BACONSKY, A. E. (1990). «Biserica Neagră», *Scrieri II. Proze*. București: Cartea Românească, 145-269.
- BARBU, Mihai (2013). *Memoriile lui Ion D. Sîrbu. O reconstituire sau Roumain Gary. A la recherche du temps foutu*. Iași: Editura Tipo Moldova.
- CALCIU, Alexandru, y ZAIRA Samharadze (2009). *Diccionario rumano-español*. București: Gold.
- CESEREANU, Ruxandra (2005). *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*. Iași: Polirom.
- EREMIA, Ion (1992). *Gulliver în Țara Minciunilor*. București: Editura Fundației Culturale Române.
- MANOLESCU, Florin (1992). «Contra-utopii», *Revista* 22, 11: 12.
- NEDELCOVICI, Bujor (1991). *Al doilea mesager*. București: Eminescu.
- ORLEA, Oana (1991). *Perimetrul Zero*. București: Cartea Românească.
- PALER, Octavian (1991). *Viața pe un peron*. București: Albatros.
- PATRAȘ, Antonio (2003). *Ion D. Sîrbu. De veghe în noaptea totalitară*. Iași: Editura Universității Alexandru Ioan Cuza.
- POP, Ion, ed. (2007). *Dicționar analitic de opere literare românești. A-M*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de știință.
- SÎRBU, Ion. D. (1992, 1993). *Adio, Europa!* București: Cartea Românească, I, II.
- TUDORAN, Radu (1991). *Ferma “Coțofana Veselă” / Un porc mizantrop. Două povestiri vesele pentru cei mici, cu tâlcuri triste pentru cei mari*. București: Ion Creangă.
- VOICULESCU, Vasile (1986). «Lobocoagularea prefrontală», *Gînduri albe*. București: Cartea Românească, 412-421.

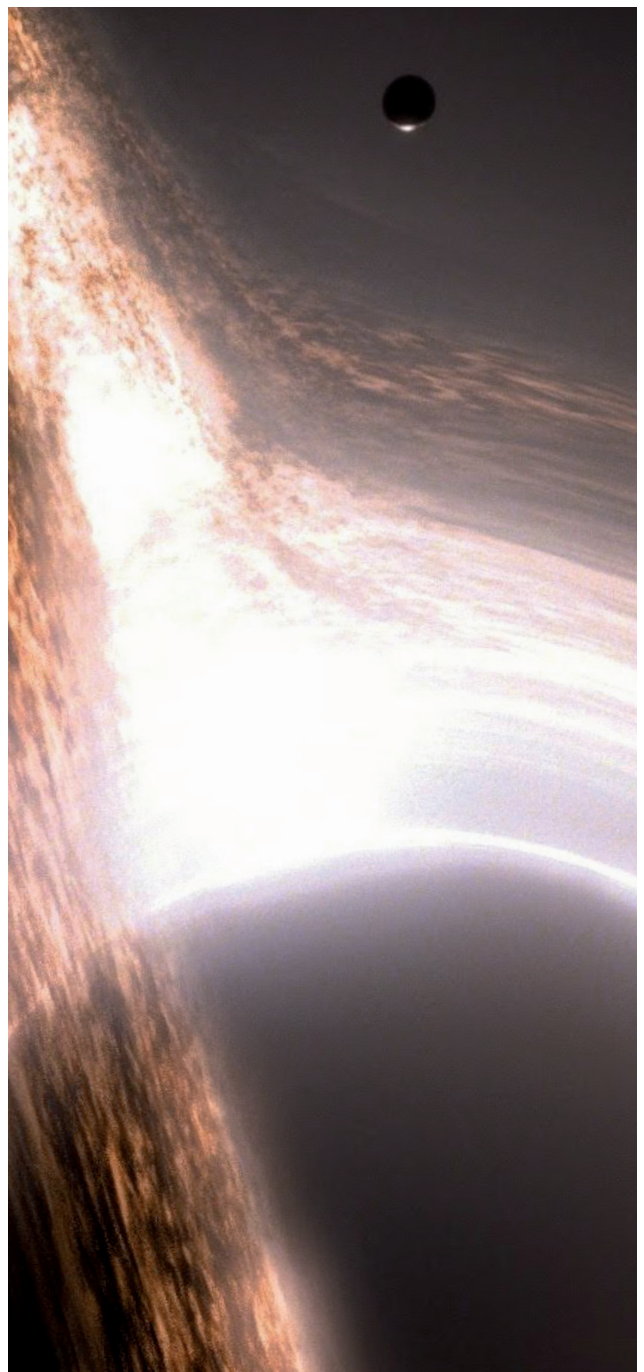
13. Se incluyen también dos estudios importantes sobre Sîrbu no citados. La fortuna académica de Nedelcovici ha sido menor hasta ahora.

Desmantelando la «chica final»: La anulación de Ripley en *Alien: Resurrección* y la idea de la «chica final definitiva»

Laura Luque i Brugué

Hoy en día es frecuente encontrar mujeres protagonistas en la literatura de ciencia ficción, en televisión y en el cine (*Los juegos del hambre*, *Expediente X*, *Resident Evil*). Sin embargo, cuando *Alien*, de Ridley Scott, llegó a las pantallas en 1979, la presencia de personajes femeninos dentro de la ciencia ficción era escasa y muy limitada. La teniente Ellen Ripley fue la primera heroína femenina en una película de ciencia ficción de terror, y como tal se convirtió en una de las heroínas más significativas no solo dentro del género de la ciencia ficción, sino también dentro de la historia del cine.

A partir de los años sesenta ya no era extraño encontrar personajes femeninos fuertes dentro de la ciencia ficción como Nyota Uhura de *Star Trek*. Incluso la Princesa Leia en *Star Wars* antecede en un par de años a Ripley. Sin embargo, el rol principal de héroe era y es, aún hoy en día, reservado casi siempre a los hombres. El hecho de tener como protagonista a una mujer hizo que *Alien* sobresaliera y se desmarcara de lo que se había hecho anteriormente. Aún así, lo que hace a Ellen Ripley especial no es su canónico estatus de primera mujer héroe dentro de un género específico, sino la influencia que su personaje tuvo en la creación y posterior representación de personajes femeninos. Como Merrick argumenta: «Tradicionalmente, la ciencia ficción ha sido considerada un campo predominantemente masculino que, gracias a su enfoque en la





Desmantelando la «chica final»

ciencia y la tecnología, “naturalmente” excluye a las mujeres y, por implicación, consideraciones de género» (2003: 241)¹. Ellen Ripley aparentemente invirtió esta tendencia.

Aunque el personaje de Ripley fue originalmente concebido como masculino, el cambio de género que el héroe sufrió dio una nueva lectura a la película: el género del personaje se convirtió en un factor crucial. Al cambiar el género de Ripley, la primera película de la saga *Alien* desafió las convenciones de la ciencia ficción de la época: «La Ripley de *Alien*, aunque no era necesariamente un icono feminista, satisfizo una necesidad entre las mujeres de ver una protagonista fuerte, y su debut causó una impresión comprensible en muchas espectadoras femeninas» (Gallardo y Smith, 2004: 3)². *Alien* rompió, inconscientemente, el estereotipo de que la ciencia ficción se dirigía sobre todo a un público masculino. Gracias a ello, la presencia de mujeres protagonistas en la ciencia ficción ha aumentado. No obstante, vale la pena destacar que, aunque hay muchas lecturas feministas de la saga (Kavanagh, Taubin), *Alien* no es una película feminista *per se*.

Se podría argumentar que *Alien* estuvo influenciada por la segunda ola feminista (comienzos de la década de 1960 hasta finales de la década de 1980), pero el objetivo de la película no era hacer una declaración feminista: *Alien* fue solo una película que pasó a tener una mujer en su papel principal. Así pues, el hecho de considerar el personaje de Ripley como un icono feminista debe ser visto como una lectura feminista que hizo la crítica y no como un rasgo inherente del personaje.

Entre las muchas interpretaciones de Ripley en términos de género, la más llamativa es la de la «chica final» (*Final Girl* en el inglés original). Este ensayo trata sobre las implicaciones que tiene considerar a Ripley una heroína, así como también una «chica final», dentro de los estudios de género y de la representación femenina en la ciencia ficción. Por otra parte, el ensayo intenta proponer una nueva y más moderna consideración de Ripley como la chica final definitiva.

El héroe y la chica final

La mayoría de los personajes que encontramos en la ficción son considerados tropos, es decir, personajes estereotipados que obedecen a unas características específicas. Cuando se trata de novelas y películas, el protagonista, aunque hay excepciones, normalmente simboliza el tropo del héroe: intrínsecamente bueno, fuerte (mental y físicamente) e inteligente y, casi invariablemente, masculino. La palabra heroína es usada para especificar claramente el género del personaje principal de la historia: hembra. Sin embargo, la palabra héroe (o heroína) puede ser usada para identificar al protagonista de una narración sin necesidad de hacer referencia a sus cualidades heroicas. Se podría decir que Hester Prynne, de *La letra escarlata* (Nathaniel Hawthorne, 1850), es una heroína pero no un héroe, es decir, se trata simplemente de la protagonista femenina de la novela (aunque hay quien pueda pensar que sí es un héroe por desobedecer las injustas leyes de su comunidad). La distinción recae, por lo tanto, en el uso que damos a la palabra héroe. Así pues, usamos *female hero* (mujer héroe) cuando claramente queremos identificar que el personaje femenino dentro de una historia posee cualidades heroicas.³

Cuando *Alien* fue lanzada en 1979, Ripley no era ni un héroe ni una heroína; era un héroe femenino y, lo más importante, el primer héroe femenino dentro de la ciencia ficción gótica en el cine. Además, lo que hace de Ripley un héroe no es solo su condición de protagonista. Ripley cumple las expectativas de lo que es un héroe al ser fuerte, emocional y físicamente, inteligente, capaz y llena de recursos. Es especialmente en *Aliens* (1986) cuando Ripley despliega todo su potencial como héroe: al volver al planeta donde se enfrentó por primera vez al *alien*, Ripley se convierte en una «héroe de pleno derecho en el sentido tradicional, conservador, americano de la palabra» (Gallardo & Smith, 2004: 65).

Por el hecho de ser héroe, se espera de Ripley que luche contra el monstruo y sobreviva, ya que es el mismo hecho de sobrevivir lo que la convierte en héroe. Sin embargo, el héroe todavía puede ser reconocido como tal si no sobrevive: sacrificándose por el bien mayor. Si Ripley es considerada «una héroe» esto no se debe simplemente a las característi-

1. «Traditionally, sf has been considered a predominantly masculine field which, through its focus on science and technology, 'naturally' excludes women and by implication, considerations of gender». Todas las traducciones de las citas originalmente en inglés son mías.

2. «The Ripley of *Alien*, though not necessarily a feminist icon, filled a need among women for a strong female protagonist, and her debut made an understandable impression on many female viewers».

3. La distinción entre héroe y heroína es más clara en lengua inglesa: *hero* (masculino) y *heroine* (femenino) para hacer referencia al protagonista de la historia. En cambio, se usa *female hero* cuando se hace referencia a cualidades heroicas, o simplemente *hero* sin hacer distinciones de género.



Desmantelando la «chica final»

El hecho de considerar el personaje de Ripley como un icono feminista debe ser visto como una lectura feminista que hizo la crítica y no como un rasgo inherente del personaje

cas que la presentan como tal: también representa, conscientemente o no, a las mujeres. Como señalan Gallardo y Smith: «la presencia de una hembra es una infiltración o transgresión del *status quo* que debe ser reprimida o autorizada. El miedo a la heroína, por supuesto, es que su presencia traerá más como ella.» (2004: 61)⁴. Afortunadamente, la presencia de Ripley como héroe femenina fue autorizada y apreciada tanto por la crítica como por el público y abrió la puerta a más héroes femeninos. Aún así, el hecho de que las heroínas necesiten ser autorizadas por un público mayormente masculino y una industria cinematográfica mayoritariamente compuesta por hombres es todavía preocupante.

En 1992 Carol Clover publicó su imprescindible volumen *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. En su análisis, Clover identifica por primera vez el personaje de la chica final. Se trata de «la mujer despavorida (...) que no murió: la superviviente, o la chica final» (201). Esta joven, porque se trata de una «chica», «percibe toda la extensión del horror precedente y de su propio peligro; ella es la que es perseguida, acorralada, herida; es a quien vemos gritar, tambalearse, caer, levantarse y gritar de nuevo. Ella es el terror abyecto personificado» (201). La novedad es que, pese a que sabe que probablemente morirá, la chica final, que está sola, «mira la muerte a la cara; pero sola también encuentra la fuerza o bien para detener al asesino el tiempo suficiente para ser rescatada (final A) o para matarlo ella misma (final B)» (201)⁵.

Clover centra su estudio de la chica final en el subgénero de terror llamado *slasher* porque su estructura argumental permite la presencia de la chica final en el segmento de mayor suspense y terror narrativo de cada película que es, por supuesto, el segmento final. En su análisis, Clover examina cómo la chica final se construye analizando a las

4. «The presence of a female hero is an infiltration or transgression of the status quo that must be either repressed or authorized».

5. La larga cita del párrafo completo es: «The image of the distressed female most likely to linger in memory is the image of the one who did not die: the survivor, or Final Girl. She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril; who is chased, cornered, wounded; whom we see scream, stagger, fall, rise, and scream again. She is abject terror personified. If her friends knew they were about to die only seconds before the event, the Final Girl lives with the knowledge for long minutes or hours. She alone looks death in the face; but she alone also finds the strength either to stall the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B)».



Desmantelando la «chica final»

protagonistas femeninas de *La matanza de Texas* (1974) y *Halloween* (1978), entre otras, ambas anteriores a *Alien*. La chica final es, en pocas palabras, un tropo clásico de las películas de terror de los setenta: la protagonista es preferiblemente virgen o no se interesa por el sexo, evita los vicios (drogas duras, alcohol) y usa con frecuencia un nombre unisexual (Alex, Marty...). Sobre todo, una chica final debe ser reconocible como hembra aunque no siempre sea «femenina» (suele ser como mínimo algo andrógina) ya que es su sexo más que su género lo que condiciona su condición de chica final.

La tesis de Clover es que el espectador, hombre o mujer, se identifica con la chica final porque «la función de amenaza y la función de la víctima coexisten en el mismo inconsciente, independientemente del sexo anatómico» (209)⁶. Gran parte de su análisis decididamente esencialista, al depender de un claro binarismo de género, se fija en el género de los espectadores y no tanto, aunque sea importante, en el género de la chica final. La chica final es considerada como tal según el grado de identificación que experimenta el joven varón en la audiencia: si la mirada masculina no puede identificarse con ella, la chica final no funciona como tropo y, por lo tanto, es prescindible. Como consecuencia, uno de los mayores problemas que presenta la chica final es su repetido uso en las películas *slasher*, dificultando así la identificación tanto masculina como femenina y convirtiéndola en una parodia de sí misma. Además, si la chica final es un personaje creado solo para la identificación masculina, la otra mitad de la audiencia (mujeres, géneros no binarios) es ignorada y debilitada.

6. «The threat function and the victim function coexist in the same unconscious, regardless of anatomical sex».

Paradójicamente, en última instancia los que tienen más probabilidades de identificarse con el tropo son los adolescentes varones

Una chica final debe ser reconocible como hembra aunque no siempre sea «femenina» (suele ser como mínimo algo andrógina) ya que es su sexo más que su género lo que condiciona su condición de chica final

Paradójicamente, en última instancia los que tienen más probabilidades de identificarse con el tropo son los adolescentes varones porque la chica final «es lo suficientemente femenina como para representar de una manera gratificante (de un modo no aprobado para los hombres adultos) los terrores y los placeres masoquistas de la fantasía subyacente, pero no tan femenina como para perturbar las estructuras de la competencia masculina y la sexualidad» (1992: 212)⁷. Pese al binarismo de su propuesta, y a subrayar que la chica final es siempre más femenina que el joven espectador masculino que disfruta de su miedo, Clover también señala que:

Así como el asesino no es completamente masculino, ella no es completamente femenina —o femenina en la manera en que sus amigas lo son. Su inteligencia, gravedad, competencia en cuestiones mecánicas y otras cuestiones prácticas, y su renuncia sexual la diferencian de las otras chicas y la alían, irónicamente, con los muchachos que teme o rechaza, sin hablar del asesino mismo (1992: 204)⁸.

7. «She is feminine enough to act out in a gratifying way, a way unapproved for adult males, the terrors and masochistic pleasures of the underlying fantasy, but not so feminine as to disturb the structures of male competence and sexuality».

8. «Just as the killer is not fully masculine, she is not fully feminine-not, in any case, feminine in the ways of her friends. Her smartness, gravity, competence in mechanical and other practical matters, and sexual reluctance set her apart from the other girls and ally her, ironically, with the very boys she fears or rejects, not to speak of the killer himself».



Desmantelando la «chica final»

En el caso de Ripley, Clover se refiere incluso a su masculinidad, situando a Ripley dentro de la «tradición» de la chica final: «No es solo la concepción del héroe en *Alien* y *Aliens* sino también su nombre, Ripley, están en clara deuda con la tradición *slasher*» (1992: 204)⁹. Clover, no obstante, tiene razón al advertirnos que la chica final no debería ser considerada un icono feminista, especialmente en el caso de Ripley: «Aplaudir a la chica final como un desarrollo feminista, como algunas reseñas de *Aliens* han hecho con Ripley, es, a la luz de su significado figurativo, una expresión ilusoria particularmente grotesca» (214). Para Clover, Ripley es «simplemente una ficción acordada, y el uso del espectador masculino de ella como vehículo para sus propias fantasías sdomasochistas es un acto de deshonestidad tal vez intemporal» (214)¹⁰.

La Ripley de *Alien*, *Aliens* y, hasta cierto punto, *Alien³* (1992) es fácilmente identificable como una chica final. La novedad que Ripley ofrece como chica final se basa en el hecho de que «Antes de *Alien*, sin embargo, la chica final nunca había vencido al asesino sola» (Gallardo, Smith, 2004: 15). En las dos primeras películas, Ripley lucha y sobrevive a la amenaza alienígena sin ayuda porque sus compañeros de aventura han muerto, o han quedado incapacitados. En *Aliens* Ripley no solo sobrevive y elimina a la Reina *alien*, sino que también salva a Newt, la pequeña superviviente que se convierte en su hija adoptiva. En efecto, Ripley es una chica final, pero no una cualquiera. A diferencia de la primera —Sally en *La matanza de Texas*— Ripley no huye, sino que se enfrenta al enemigo. En *Alien³*, Ripley incluso rompe con la imagen de la chica final como un personaje casto: tiene relaciones sexuales con el Dr. Clemens, y como Gallardo y Smith señalan: «después de todo lo sobrevivido, matado y de todo el fuego lanzado, Ripley resulta ser una mujer normal con deseos normales, no una supermujer virginal» (2004: 135). Debemos recordar que Ripley tuvo una hija antes de embarcarse en la *Nostromo*, así que la vida sexual de Ripley no tenía un peso importante al construir el personaje. En *Alien³* Ri-

Clover, no obstante, tiene razón al advertirnos que la chica final no debería ser considerada un icono feminista, especialmente en el caso de Ripley

Ripley es una chica final, pero no una cualquiera. A diferencia de la primera —Sally en *La matanza de Texas*— Ripley no huye, sino que se enfrenta al enemigo

9. «Not only the conception of the hero in *Alien* and *Aliens* but also the surname by which she is called, Ripley, owes a clear debt to the slasher tradition».

10. «To applaud the Final Girl as a feminist development, as some reviews of *Aliens* have done with Ripley, is, in light of her figurative meaning, a particularly grotesque expression of wishful thinking. She is simply an agreed upon fiction, and the male viewer's use of her as a vehicle for his own sdomasochistic fantasies an act of perhaps timeless dishonesty».



Desmantelando la «chica final»

pley se convierte en el típico héroe masculino que encontramos en las películas de ciencia ficción, pero también en la superviviente femenina de las películas *slasher*. Además, sacrificándose a sí misma para evitar que el *alien* dentro de ella nazca, Ripley consolida su condición de héroe femenino y no solo se presenta como una chica final. Podríamos decir, entonces, que Ripley es un híbrido entre una chica final y una heroína (o héroe femenino), la base de la última chica final.

No obstante, la Ellen Ripley que encontramos en *Alien*, *Aliens* y *Alien³* no es la misma de *Alien: Resurrección* (1997). En esta cuarta película, «el cuerpo heroico de Ripley se convierte en un cuerpo abyecto que se descarta cuando nace su hijo oscuro» (Gallardo y Smith, 2004: 146). El problema con la Ripley que encontramos en la cuarta entrega de la serie, así pues, es que Ripley ya no es Ripley sino un clon, un ser que es y no es ella. Esta clon de Ripley no puede ser una chica final que lucha contra el monstruo porque el monstruo es ella misma. Como apunta Diana Domínguez, «En esta película, incluso el papel de Ripley como un héroe es ambiguo, ya que a lo largo de la película hay indicios de que, debido a su genética alienígena, no puede confiar completamente en los humanos con los que se une para escapar de la nave científica» (2005: en línea). La nueva Ripley «es vista como un experimento genético, una «herramienta perfecta» por los científicos que la crearon, haciendo hincapié en el hecho de que ya no es un ser humano, y mucho menos una mujer» (Domínguez)¹¹. En las dos primeras películas, Ripley fue una chica final porque fue construida como tal. De hecho, la chica final que Ripley encarnaba murió en la tercera película al sacrificarse por el bien común, evitando así que la amenaza alienígena que infesta su cuerpo llegara a la Tierra. Para poder llegar a ese punto en el que se convierte en héroe, Ripley tuvo que pagar un alto precio:

Al despojar progresivamente a Ripley no solo de su feminidad, sino de su humanidad (dándole una cabeza afeitada en la tercera película y convirtiéndola en un híbrido alienígena-humano

11. «In this film, even Ripley's role as a hero is ambiguous, as throughout the film there are hints that, because of her alien genetics, she cannot be completely trusted by the humans she joins forces with to escape the science vessel. She is viewed as a genetic experiment, a 'perfect tool' by the scientists who created her, emphasizing the fact that she is no longer a human, let alone a woman».

en la cuarta), estas heroínas se convierten en parodias de los protagonistas heroicos masculinos, como si ser una mujer fuerte implicara una forma de asexualidad. No son ni mujeres ni hombres; se parecen sospechosamente a las mujeres, pero solo muestran tendencias y comportamientos masculinizados. Parece que tampoco tienen un lugar real en el mundo. (Domínguez, 2005: en línea)¹²

Ripley tuvo que perder parte de lo que la hacía mujer para convertirse en un héroe y así perder su estatus como una chica final. Finalmente, en la cuarta película de la saga, Ripley ni siquiera es humana. Al final de *Alien: Resurrección*, la caracterización de Ripley como una chica final ya ha sido completamente desmantelada.

Alien: Resurrección y la última chica final

Uno de los problemas de *Alien: Resurrección* es que «las principales figuras de identificación pueden ser femeninas en apariencia o femeninas en términos de asociación, convención o características emocionales típicas: una hembra híbrido de humana y alienígena, una androide en forma femenina, una alienígena que da a luz. Pero ciertamente no son humanas» (Botting, 2008: 174)¹³. Al dejar de ser humana, como decíamos, Ripley ya no puede ser considerada una chica final. La clon Ripley muestra un conjunto de características que podrían ser heroicas: gran fuerza física, una personalidad burlona y una naturaleza engreída. Aunque es tentador alegrarse por esta nueva Ripley, debemos tener en cuenta que solo ha adquirido estos atributos debido a que su ADN se ha mezclado con el de los alienígenas. Cuando la verdadera Ripley murió, un grupo de científicos decidió clonar a Ripley para poder analizar y estudiar el embrión de alien que

12. «By progressively stripping Ripley of not only her femininity but her humanity (giving her a shaved head in the third film, and making her an alien-human hybrid in the fourth), these female heroes become parodies of male heroic action protagonists, as if being a strong woman implies a form of sexlessness. They are neither women nor men; they look suspiciously like women, but only display masculinized tendencies and behaviors. They seem, also, to have no real place in the world».

13. «(...) the principal figures of identification may be female in appearance or feminine in terms of association, convention or typical emotional characteristics: a female human-alien hybrid, an android in feminine form, an alien who gives birth. But they are certainly not human».



Desmantelando la «chica final»

Ripley llevaba en su interior al momento de morir. Así pues, Ripley solo es mantenida con vida para poder experimentar con el ADN del alien que hay en su cuerpo. No es de extrañar entonces que la clon Ripley se vea sobre todo como algo monstruoso. Además, es debido a su condición de hembra que Ripley se convierte en un monstruo: su capacidad de «dar a luz» a un alienígena es lo que la convirtió en un híbrido, subrayando además su naturaleza femenina abyecta. Además, como dicen Gallardo y Smith: «Frente al hecho de que al parecer ella no es Ellen Ripley, la clon de Ripley está confusa: si no es Ripley, ¿quién es? [La androide] Call explica que es una construcción, un cuerpo cultivado con el único propósito de obtener la Reina Alienígena fetal» (2004: 176; cursivas añadidas). La Ripley prefabricada nos ayuda a entender que, de la misma manera que la clon Ripley es un constructo, también lo es la chica final. Por lo tanto, deberíamos ser capaces de construir una chica final que sea más favorable hacia las mujeres y que no las restrinja. Para ello, los guiones no deberían ser predominantemente obra de hombres y deberían, en todo caso, representar una feminidad no estereotipada.

De la misma manera que tanto los tropos como el género son un constructo, como dijo Judith Butler en *El género en disputa* (1990), se podría construir un nuevo modelo para la chica final: la Chica Final Definitiva. La chica final definitiva no está condicionada por las expectativas de género ni por el ejercicio de género, no está «masculinizada» ni «feminizada», ha abandonado esas categorías. Es femenina pero su feminidad no determina su comportamiento de la misma manera en la que determinó el de la chica final. Por otra parte, la experiencia de identificación con la chica final definitiva debe ser compartida por todos los géneros, no solo los binarios.

Para concluir, Ripley podría haberse convertido en la chica final definitiva si hubiera conservado su plena humanidad en *Alien: Resurrección*. La humanidad de Ripley habría supuesto un avance hacia un mejor tropo para la representación de las mujeres que el de la chica final. Para que Ripley hubiera sido la chica final definitiva, deberíamos considerar dos escenarios: que Ripley nunca se hubiera convertido en la «madre» del alien y que no se hubiera convertido en una sub-especie de alienígena ella misma. De esa manera, Ripley hubiera adquirido sus habilidades de superhéroe a partir de la experiencia y no a través de una combinación de ADN con el alien.

La chica final definitiva no está condicionada por las expectativas de género ni por el ejercicio de género, no está «masculinizada» ni «feminizada», ha abandonado esas categorías

Por otra parte, al convertirse en la chica final definitiva, Ripley podría haberse librado de representar el tropo de la chica final, el cual que ha demostrado ser más degradante que favorecedor para las mujeres. Debido a su interrupción del tropo en la tercera y cuarta película, Ripley no pudo convertirse en una versión mejorada de la chica final. Es cierto que Ripley ha servido como ejemplo de héroe femenino y es esencial para entender los avances en la industria cinematográfica con respecto a la representación de género, pero no es suficiente. Tenemos la necesidad de crear nuevos y mejores tropos y personajes con los que no solo las mujeres puedan identificarse, sino que ya no estén limitados por construcciones esencialistas de género. ●

Desmantelando la «chica final»

Obras citadas

Botting, Fred (2008). *Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*. Londres: Routledge.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble*. Londres: Routledge.

Clover, Carol J. (1992). *Men, Women, and Chain Saws: Gender In The Modern Horror Film*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

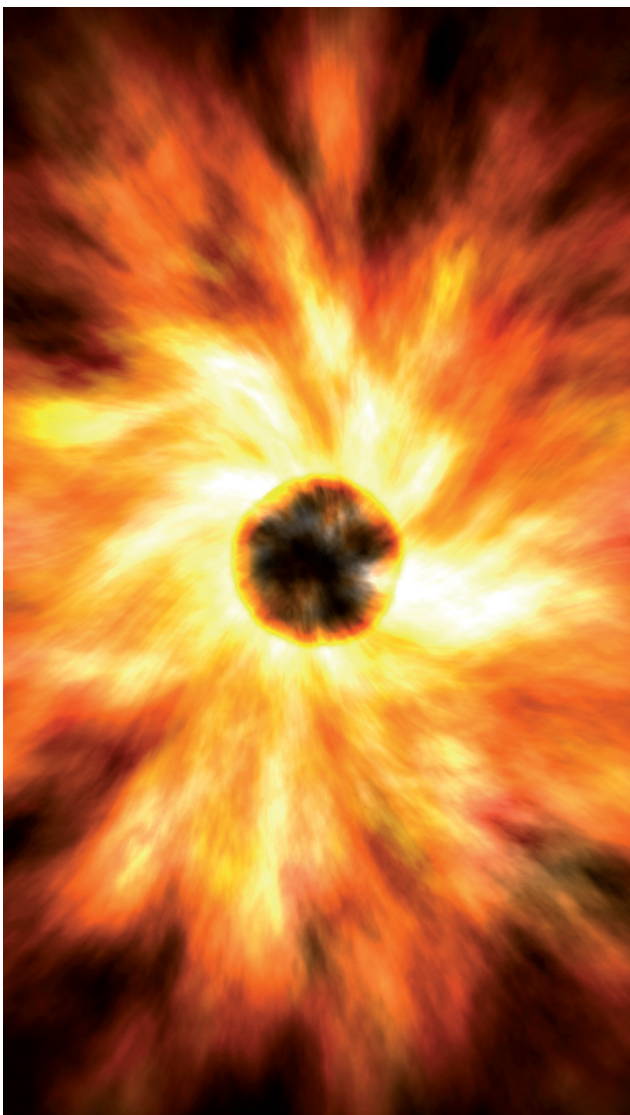
Dominguez, Diana (Otoño 2005). «It's not Easy Being a Cast Iron Bitch: Sexual Difference and the Female Action Hero». *Reconstruction: Studies in Contemporary Culture*, 5.4: sin paginación <http://reconstruction.eserver.org/Issues/054/dominguez.shtml>

Gallardo, Ximena and Smith, Jason (2004). *Alien Woman: The Making of Lt. Ellen Ripley*, Nueva York: Continuum.

Merrick, Hellen (2003). «Gender in Science Fiction», Edward James y Farah Mendlesohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 241-52.



Los discursos de la masculinidad en la trilogía *Los juegos del hambre* de Suzanne Collins: Defendiendo al hombre alternativo, Peeta Mellark



Ana Sáez Garrido

Suzanne Collins es una escritora americana de fantasía y ciencia ficción. Nacida en Hartford (Connecticut) en 1962, empezó su carrera como guionista para programas infantiles de televisión y alcanzó la fama como escritora tras publicar la saga literaria de fantasía *Las crónicas de las tierras bajas*¹ (2003-7). No obstante, fue gracias a la publicación de la popular trilogía compuesta por *Los juegos del hambre* (2008), *En llamas* (2009) y *Sinsajo* (2010), cuando Collins consolidó su carrera como autora concienciada con la guerra, la identidad personal y los estereotipos de género.

Los juegos del hambre es una trilogía dirigida a lectores jóvenes (*young adult*, a partir de doce años) que retrata la realidad distópica de Panem, surgida de las cenizas de una sociedad americana profundamente transformada en una época post-apocalíptica futura. En Panem, la población se divide en doce empobrecidos distritos, aislados entre ellos, que tienen el deber de sustentar al poderoso Capitolio con todo lo necesario para vivir. Cada año, el Capitolio celebra los Juegos del Hambre, una competición sangrienta creada como castigo social por las pasadas rebeliones contra el Gobierno y que requiere que dos tributos de cada distrito, un chico y una chica de entre doce y dieciocho años, luchen por su supervivencia. El sistema político de

1. Basada en la novela Victoriana *Alicia en el país de las maravillas* (1865) de Lewis Carroll, la saga de Collins se convirtió en un *bestseller* del *New York Times*.



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

Panem ciertamente alude al del Imperio Romano con sus luchas de gladiadores y entretenimientos coronados por el lema *Panem et circenses* (pan y circo). Presentamos a continuación un resumen de las novelas, avisando que tanto éste como el artículo están pensados para lectores que ya conocen la trama y contienen, por lo tanto, *spoilers*.

En *Los juegos del hambre* (2008), Katniss Everdeen y Peeta Mellark participan en los 74.^{os} Juegos del Hambre representando al Distrito 12, el más pobre y marginal de la nación. Haymitch Abernathy, antiguo tributo de ese mismo distrito y vencedor de los Juegos, es su mentor. Haymitch incita a Peeta y a Katniss a fingir que están enamorados, estrategia que los populariza como los «trágicos amantes del Distrito 12». A pesar de su enemistad inicial en la arena, Katniss y Peeta se alían después de que los Vigilantes anuncien que, si al final de los Juegos los dos últimos tributos con vida son del mismo distrito, ambos serán proclamados vencedores. Contra todo pronóstico, Katniss y Peeta son los dos últimos supervivientes, pero finalmente sólo se le permite a uno vivir. Desafiando a los Vigilantes, ambos intentan suicidarse comiendo un puñado de bayas venenosas, estrategia que funciona, ya que los dos son coronados vencedores de los Juegos, defraudando y alertando al Capitolio con su desafío.

En *En llamas* (2009), el desafío contra el Capitolio de Katniss y Peeta en los Juegos provoca revuelo y conflictos en todos los distritos de Panem. En consecuencia, el Presidente Snow amenaza a Katniss: él mismo hará daño a sus seres queridos si ella no se casa con Peeta. Dándose cuenta de que Katniss no lo ama pero actuando como su protector, Peeta promete ayudarla al mismo tiempo que el Presidente Snow anuncia una edición especial de los Juegos para acabar con los conflictos en los distritos: el Vasallaje de los 25, una edición especial celebrada cada veinticinco años en la que antiguos vencedores se convierten en tributos de nuevo. En la arena por segunda vez, Katniss y Peeta se alían con otros tributos y planean electrocutar a los Profesionales Brutus y Enobaria, tributos que desde pequeños son entrenados como deportistas de élite para participar en los Juegos. No obstante, Katniss destruye la arena de los Juegos provocando un cortocircuito en el campo de fuerza. Más tarde, Katniss se despierta en el hospital: las fuerzas rebeldes del supuestamente extinto Distrito 13 la han rescatado y el Capitolio ha capturado a Peeta.

En *Sinsajo* (2010), vivimos la rebelión de los Distritos, dirigida por Alma Coin, la líder del 13, contra

el Capitolio. Katniss se ha convertido en el *Sinsajo*² y su papel en la rebelión es el de convencer a la población de Panem de que luchan contra Snow. No obstante, Katniss quiere rescatar a Peeta, quien ha sido torturado por el Capitolio para convertirlo en un arma contra ella. Una vez que Peeta es rescatado y está prácticamente recuperado, un escuadrón especial se embarca en la misión de matar a Snow. Cuando Katniss finalmente se acerca a la mansión del Presidente una bomba cae, matando a muchas personas inocentes, entre las que se encuentra Prim, la hermana pequeña de Katniss. Tras el ataque rebelde, Katniss se reúne con Snow, a quien ha pedido ejecutar. Snow le muestra cómo Alma Coin la ha manipulado para obtener el control del poder del Capitolio. Llena de rabia, Katniss asesina a Coin durante la ejecución pública de Snow, quien también muere, ahogado en su propia sangre. El epílogo presenta, unos años más tarde, a Peeta y Katniss como matrimonio y padres de dos hijos.

2. *Mockingjay* en inglés. El apodo de Katniss es la mezcla del nombre de dos pájaros: el macho *jabberjay* y la hembra *mockingbird*. El *jabberjay* fue creado por el Gobierno de Panem para espiar a enemigos y rebeldes, ya que estos pájaros pueden memorizar y repetir conversaciones humanas. No obstante, los que eran espías se percataron y enviaron información falsa al Capitolio, que finalmente abandonó a los pájaros para que muriesen. En la naturaleza, el macho *jabberjay* se reprodujo con la hembra *mockingbird*, que repite el sonido de otros pájaros, dando nacimiento al *mockingjay*.



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

A pesar de que la trilogía se dirige, principalmente, a lectores jóvenes, se trata de una saga literaria de contenido aterrador, que trata asuntos como la violencia indiscriminada e injustificada, el poder dictatorial y la supervivencia humana contra todo pronóstico. Aunque la mayoría de jóvenes lectores centran su atención en el triángulo amoroso formado por Katniss, Peeta y Gale, los lectores más experimentados pueden captar el mensaje perturbador que Collins quiere transmitir en una trilogía mucho más compleja de lo que parece a primera vista.

Peeta, Gale y la masculinidad: el género como performance

Desde que Collins publicó *Los juegos del hambre*, se ha especulado mucho en trabajos académicos sobre el género de Katniss Everdeen, normalmente comparándola con Peeta Mellark. Todos estos estudios (Cook, 2013; Pailthorpe, 2015; Swenson, 2014; Vandenberg, 2016) parecen alcanzar, desgraciadamente, la misma conclusión: Katniss es masculina y Peeta es femenino. Como Cook indica, «Peeta (...) está feminizado (...) Katniss, contrariamente, está frecuentemente masculinizada debido a su fortaleza y su habilidad para cazar» (2013: 137)³. Por tanto, los análisis previos de Everdeen y Mellark sugieren que Collins subvierte el binomio de género entre Katniss y Peeta.

Mellark no es el único personaje masculino de *Los juegos del hambre*: Haymitch Abernathy, el Presidente Snow y, principalmente, Gale Hawthorne, el otro protagonista masculino, encarnan el modelo prototípico de masculinidad hegemónica. A pesar de que Gale no es el verdadero hombre hegemónico de esta historia, pues éste es el Presidente Snow, él personifica el ideal de masculinidad hegemónica. Snow es un villano, un hombre poderoso que es capaz de controlar el sistema político de Panem. Por ello, Snow representa la hegemonía desde la perspectiva tradicional y clásica que relaciona intrínsecamente al hombre hegemónico con el poder. Contrariamente, Gale es simplemente la idealización del hombre hegemónico, ya que él no aspira al poder.

Las diferencias que existen entre los modelos de masculinidad personificados por Peeta y Gale sugieren la siguiente pregunta: ¿Cómo se relacionan

Se trata de una saga de contenido aterrador, que trata asuntos como la violencia indiscriminada e injustificada, el poder dictatorial y la supervivencia humana contra todo pronóstico

la masculinidad y el patriarcado? La comparación entre ambos personajes refleja que el género es algo más que una simple característica biológica: es un producto cultural. Así pues, ¿qué significa ser hombre y qué significa ser masculino? ¿Son la masculinidad y la hombría realidades inseparables e intrínsecas o hay alguna manera de considerarlas como entidades independientes en favor del individualismo y la alteridad?

El *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española* define *hombre* como «varón que ha llegado a la edad adulta» y la *hombría* como la «cualidad buena y destacada del hombre, especialmente la entereza y el valor», lo que demuestra la existencia del pensamiento que defiende la relación entre biología y comportamiento social. La conexión entre ambos parece indestructible y el género humano sigue siendo estudiado, mayormente, desde una posición extremadamente conservadora que lo condena a convertirse en una construcción social y artificial, limitadora de la diversidad. Judith Butler defiende que sociedad y género siempre han estado bajo dominio del patriarcado y que «la concepción universal de una persona (...) es desplazada como punto de partida de la teoría social de género por todas esas posturas históricas y antropológicas que entienden el género como una relación sobre sujetos socialmente constituidos en contextos específicos» (1990: 10)⁴. Por consiguiente, la teoría social, no la naturaleza, es la que clasifica a las personas en un contexto específico de acuerdo con su género.

En su artículo «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept», Connell y Messerschmidt

3. «Peeta (...) is feminized (...) Katniss, on the other hand, is often masculinised with her tough persona and her adeptness at hunting». Todas las traducciones de citas son de la autora.

4. «the universal conception of a person (...) is displaced as a point of departure for a social theory of gender by those historical and anthropological positions that understand gender as a relation among socially constituted subjects in specifiable contexts».



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

defienden que la masculinidad hegemónica es el resultado de la relación entre el género y las estructuras sociales. Según ellos, «la masculinidad hegemónica no se consideraba estadísticamente normal; sólo una minoría de hombres la ejercían. Pero era ciertamente normativa. Representaba el modo más honorable de ser un hombre» (2005: 832)⁵. Subrayando el origen conceptual de la masculinidad hegemónica, ambos argumentan que ésta debe de ser el punto de partida para analizar otras posibles manifestaciones de la masculinidad. Análogamente, en su artículo «Los Estudios de la Masculinidad: Una nueva mirada al hombre a partir del feminismo», Sara Martín defiende que «se trata prioritariamente de distinguir entre lo masculino y lo patriarcal, incidiendo en el hecho de que el patriarcado es una construcción específica de un tipo de masculinidad (...) que no tiene por qué ser la hegemónica» (2007: 90). Su visión refuerza la necesidad de distinguir el patriarcado de la masculinidad para así permitir la validación de las masculinidades alternativas. Además, Connell también afirma que «se cree que la verdadera masculinidad procede del cuerpo masculino (...). Por ello, la primera tarea del análisis social debe consistir en entender el cuerpo masculino y su relación con la masculinidad» (2005: 45)⁶. No obstante, Judith Halberstam contradice a Connell, defendiendo que «la masculinidad resulta legible como masculinidad donde y cuando abandona el cuerpo blanco de clase media» (1998: 2)⁷. Así, la relación natural que supuestamente existe entre el cuerpo masculino y la masculinidad es precisamente lo que desprotege y deslegitima a la masculinidad alternativa: cuando cuerpo y masculinidad se convierten en dos entes distintos posibilitamos la manifestación de las masculinidades alternativas. Ciertamente, el argumento de Halberstam justifica por qué Katniss ha sido constantemente analizada como un personaje masculino a pesar de su cuerpo femenino.

Butler también estudió la relación entre cuerpo y comportamiento, y la base de su Teoría de la Performatividad del Género se encuentra en *Gender*

Trouble: Feminism and the Subversion of Identity (1990), *Bodies that Matter* (1993) y *Giving an Account to Oneself* (2005)⁸. Según Butler, «el género no debería ser construido como una identidad estática o locus de agentividad (...); contrariamente, el género es una identidad (...) instituida es un espacio exterior a través de una “estilizada repetición de actos”» (1990: 179; cursiva en el original)⁹. Para Butler, el género no se define por los genitales, sino por el comportamiento diario y socialmente condicionado de las personas. Como resultado, «si sexo y género son radicalmente distintos, entonces un determinado sexo no tiene por qué dar lugar a un género determinado: en otras palabras, (...) “el hombre” no necesita interpretar un cuerpo masculino» (112)¹⁰. Su intención de destruir el binomio de género ha sido, sin embargo, mal interpretada, ya que como el comportamiento de Peeta no es tradicionalmente ni culturalmente masculino, se le ha definido como a una «damisela en apuros» (Willmore, 2014)¹¹, en lugar de como otro tipo de hombre alternativo.

8. Las traducciones en castellano son: *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad* (1990), *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (1993).

9. «gender ought not to be constructed as a stale identity or locus of agency (...); rather, gender is an identity (...) instituted in an exterior space through a stylized repetition of acts».

10. «If sex and gender are radically distinct, then it does not follow what to be given sex is to become a given gender: in other words, (...) ‘man’ need not to interpret male bodies».

11. «damsel in distress».

5. «Hegemonic masculinity was not assumed to be normal in the statistical sense; only a minority of men enact it. But it was certainly normative. It embodied the currently most honoured way of being a man».

6. «true masculinity is almost thought to proceed from men’s bodies (...) So the first task of a social analysis is to arrive at an understanding of men’s bodies and their relation to masculinity».

7. «masculinity becomes legible as masculinity where and when it leaves the white male middle-class body».

La relación natural que
supuestamente existe
entre el cuerpo masculino
y la masculinidad es
precisamente lo que
desprotege y deslegitima a la
masculinidad alternativa



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

La masculinidad convencional: Gale Hawthorne, el «cazador apuesto»

Antes de analizar a Gale es importante puntualizar que Katniss Everdeen es la narradora de esta historia y que además de presentar los hechos, también analiza y define al resto de personajes. Katniss es una narradora no fiable y su limitada perspectiva personal condiciona a los lectores durante el proceso de validación del resto de personajes. Por ello, Katniss y su validación (o rechazo) de Gale y de Peeta afectan al análisis de sus masculinidades, porque su condición como narradora en primera persona le confiere poder. Además, las garras del sistema patriarcal la atrapan: si ella realmente fuese una mujer independiente y fuerte, no necesitaría basar su existencia en analizar el rol que Gale y Peeta juegan en su vida. Sus reiterados intentos por definir a Gale y Peeta como hombres se pueden interpretar según Butler y su idea de que «no hay un solo “yo” que pueda mantenerse completamente apartado de las condiciones sociales de su aparición» (2005: 7)¹². Por ello, los diferentes modelos de masculinidad que Gale y Peeta personifican se deben a las diferentes posiciones que ocupan en su entorno social y contexto y, más concretamente, son el resultado de su relación con Katniss, tanto personal como textual.

Gale Hawthorne, de dieciocho años, es el mejor amigo de Katniss, de dieciséis, y su compañero de caza. Conocemos a Gale durante su encuentro con Katniss en el bosque al principio de *Los juegos del hambre*. Katniss intenta subrayar que su relación con Gale se reduce a una amistad, ya que como ella misma afirma «nunca ha existido nada romántico entre Gale y yo» (*LJH*: 11)¹³. En realidad, Katniss resulta ser mucho más insegura: sí que está enamorada de Gale, pero rechaza la idea de decirle lo que siente porque se considera inferior a él y porque identifica el amor con la debilidad. De hecho, Katniss insiste en su decisión afirmando que «cuando nos conocimos, yo era una cría delgaducha de doce años (...) y el ya parecía un hombre (...) Gale no tendrá problemas para encontrar esposa (...) por el modo en que las chicas cuchichean cuando entra en la escuela, sobre cuánto lo desean» (*LJH*: 11)¹⁴.

12. «there is no ‘I’ that can fully stand apart from the social conditions of its emergence».

13. «there’s never been anything romantic between Gale and me».

14. «when we met, I was a skinny twelve-year-old (...), he already looked like a man (...) Gale won’t have any trouble finding a wife (...) you can tell by the way the girls

Sobre Gale no sabemos mucho más aparte de que «es atractivo, lo suficientemente fuerte para trabajar en las minas y sabe cazar» (*LJH*, 11)¹⁵ y que tiene «el pelo liso y negro, una piel morena» (*LJH*: 9)¹⁶. No obstante, después de que Katniss se presente voluntaria durante la cosecha para reemplazar a su hermana pequeña Prim como tributo, ella se desespera por ver a Gale antes de marcharse. Cuando él finalmente aparece, un sentimiento de alivio la invade:

Por fin, Gale está aquí, y puede que no haya nada romántico entre nosotros, pero cuando abre sus brazos no dudo en sumergirme en ellos. Su cuerpo me es familiar—el modo de moverse, el olor a humo de madera, incluso conozco los latidos de su corazón gracias al silencio de la caza—pero ésta es la primera vez que realmente lo siento, esbelto y musculado contra el mío. (*LJH*: 44)¹⁷

Las palabras de Katniss demuestran que su relación con Gale va más allá de la amistad. Finalmente, ella misma admite que Gale le da seguridad y no duda en confesar que «se convirtió en mucho más que mi compañero de caza. Se tornó mi confidente (...) Le llamo amigo, pero en el último año parece una palabra demasiado trivial para describir lo que Gale significa para mí» (*LJH*: 129)¹⁸.

La prematura llegada a la edad adulta de Gale se debe a la muerte de su padre en las minas, tras la cual «Gale ha estado ayudando y manteniendo sin ayuda de nadie a su familia de cinco miembros durante siete años» (*LJH*: 15)¹⁹. Él es, en suma, el clásico proveedor. Gale no solo se preocupa por el bienestar de su familia y de la de Katniss, sino que

whisper about him, when he walks by in school that they want him» (*THG*: 11).

15. «he’s good-looking, he’s strong enough to handle works in the mines, and he can hunt» (*THG*, 11).

16. «straight black hair, olive skin» (*THG*: 9).

17. «Finally, Gale is here, and maybe there is nothing romantic between us, but when he opens his arms, I don’t hesitate to go into them. His body is familiar to me—the way it moves, the smell of wood smoke, even the sound of his heart beating I know from quiet moments on a hunt—but this is the first time I really feel it, lean and hard-muscled against my own» (*THG*: 44).

18. «he turned into so much more than a hunting partner. He became my confidant (...) I call him my friend, but in the last year it’s seemed too casual word for what Gale is to me» (*THG*: 129).

19. «Gale (...) has been either helping or singlehandedly feeding a family of five for seven years» (*THG*: 15).



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

también trabaja para ayudar al resto de familias de la Veta, el área más pobre del Distrito 12. En *En llamas* (2009), cuando Katniss sugiere que ambos deberían escapar con sus familias, Gale le reprocha: «¿Qué pasa con el resto de familias, Katniss? ¿Las que no pueden huir? ¿No lo ves? No podemos salvarnos solamente a *nosotros*. No si la rebelión ya ha comenzado» (*EL*: 115; cursiva en el original)²⁰. Su rol como proveedor demuestra que Gale es un hombre responsable que protege a los que lo rodean, reforzando así la idea de que su masculinidad hegemónica es también un ideal. A pesar de todo, la falta de fiabilidad narrativa de Katniss conduce al lector a entender la masculinidad de Gale sólo en relación a su físico, «era demasiado atractivo, demasiado hombre» (*EL*: 6)²¹, y a sus habilidades cazadoras, haciendo que su lado protector pase más desapercibido.

Como Guanio-Uluru defiende, «Gale es el cazador/ luchador clásico—el rebelde dispuesto a sacrificar los estándares éticos para posibilitar su causa» (2016: 221)²², un joven caracterizado por su «destreza cazadora y una mentalidad guerrera» (215)²³. Se traza así una relación directa entre su masculinidad hegemónica y su mentalidad, lo que mejor le define como hombre y la que le empuja a actuar con valentía e inconsciencia. Desde el inicio, Gale muestra impulsos que lo conectan con un discurso bélico y rebelde en contra del Capitolio. En su artículo «Discourses of Masculinity and Femininity in *The Hunger Games*: ‘Scared’, ‘Bloody’, and ‘Stunning’», Woloshyn, Taber y Lane defienden que,

El personaje de Gale, tal y como lo presenta Katniss, se mantiene decidido a luchar a medida que la trilogía progresa y emerge como guerrero, estratega militar y experto en armas. Gale está dispuesto a sacrificarse a sí mismo por lo que considera una causa mayor, recuperar el poder y la autonomía del Capitolio, y es representado como una figura de autoridad, ostentando un rango alto en el Distrito 13. (2013: 152)²⁴

20. «What about the other families, Katniss? The ones who can't run away? Don't you see? It can't be about just saving *us* anymore. Not if the rebellions' begun!» (*CF*: 115; cursiva en el original).

21. «he was too handsome, too male» (*CF*: 6).

22. «Gale is the essential hunter / warrior – the rebel willing to sacrifice the ethical standards in order for his cause to succeed».

23. «hunter prowess and a warrior mind-set».

24. «Gale's character as presented by Katniss remains resolute as the trilogy progresses and he emerges as a

Su rol como proveedor demuestra que Gale es un hombre responsable que protege a los que lo rodean, reforzando así la idea de que su masculinidad hegemónica es también un ideal

warrior, military strategist, and weapons expert. He is willing to sacrifice himself for what he considers to be a greater cause, to regain power and autonomy from the Capitol, and is represented as an authoritative figure, holding high rank in District 13».



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

Gale expresa su hegemonía mediante su lucha directa y revolucionaria contra el Capitolio, ya que ésta le permite manifestar abiertamente el tipo de persona que es. No obstante, cuanto más se involucra en la rebelión, más abandona Gale la esencia protectora que lo definía en un principio, ya que no duda en sacrificar inocentes como Prim con el fin de alcanzar sus objetivos militares. Paradójicamente, su instinto protector de la comunidad hace, precisamente, que se incremente su ira contra el Capitolio y se incline por la rebelión, haciendo que su masculinidad hegemónica se acentúe progresivamente a lo largo de la saga. Por ello, Gale evoluciona a lo largo de diferentes etapas: empieza la trilogía siendo simplemente el amigo atractivo de Katniss y su compañero de caza; en *En llamas* se convierte en el amor platónico de Katniss debido al deseo que sienten (y que nunca se tornará realidad) y, finalmente, Gale se acaba convirtiendo en uno de los rebeldes que lidera al Distrito 13 y a todo Panem contra Snow en *Sinsajo*.

La actitud rebelde que preside la personalidad de Gale está relacionada con el ideal de hombre que el novelista Norman Mailer defendió en su ensayo *The White Negro*. Mailer escribió,

Si el destino del hombre del siglo XX es el de convivir con la muerte desde la adolescencia hasta la senectud prematura, entonces la única respuesta es aceptar los términos de la muerte, vivir con la muerte como un miedo inmediato, divorciarse de la sociedad, existir sin raíces, partir hacia un viaje inexplorado hacia los rebeldes imperativos del ser. (citado en Kimmel, 2006: 159)²⁵

Como Cook argumenta, «Gale es masculino por defecto» (147)²⁶, sugiriendo así que la representación extrema de su masculinidad podría ser incluso una caricatura de los valores del sistema patriarcal. De hecho, la masculinidad de Gale se alimenta de lo que él más odia: Snow y el sistema político de Panem y sin darse cuenta, él acaba actuando del mismo modo que lo hace Snow, a la hora de «sacrificar, sin dudar, las vidas de los demás por su bien e incluso asesinar a unos cuantos por lo que considera

el bien común» (147)²⁷. El problema, es que Prim es una de sus víctimas.

La rabia interna que domina a Gale es, precisamente, lo que aleja a Katniss, quien finalmente escoge a Peeta. Katniss es consciente de que con Gale nunca podrá ser capaz de vivir una vida basada en la paz y en el olvido. En *Sinsajo*, tras el ataque rebelde que acaba con la vida de Prim, el vínculo entre Katniss y Gale se rompe. Katniss le culpa de la muerte de su hermana además de culparse a sí misma por haber sido incapaz de proteger a su propia familia mientras intentaba salvar al resto de la nación, y acaba reconociendo que «lo que necesito para sobrevivir no es el fuego de Gale, prendido con rabia y odio. El fuego que me llena ya me basta» (S: 172)²⁸.

En conclusión, Gale personifica un ideal de masculinidad hegemónica que se desarrolla a lo largo de diferentes etapas en su vida. En *Los juegos del hambre* y *En llamas*, la narración de Katniss subraya la masculinidad de Gale en relación a su condición de sustentador y trabajador de las minas, su aspecto físico y su actitud protectora con los que le rodean. Por ello, en las dos primeras novelas de Collins, la idealización de Gale como hombre hegemónico sale reforzada. No obstante, todo cambia cuando en *Sinsajo* su actitud protectora le lleva a radicalizar su mentalidad y su modo de actuar hasta convertirse en uno de los líderes de la rebelión contra el Capitolio. Este cambio lo convierte en un hombre sin escrúpulos que no duda en dañar a inocentes para hacer realidad su causa. En consecuencia, a pesar de que al inicio de la trilogía la hegemonía de Gale es simplemente un ideal que difiere de la hegemonía real ejercida por el Presidente Snow, al final de la trilogía Gale acaba convirtiéndose en un asesino que se parece a Snow mucho más de que lo él se imagina. Por ello, Katniss finalmente lo rechaza.

27. «easily sacrifice the lives of the others for his own and even murdering a few people for what he perceives as the greater good».

28. «What I need to survive is not Gale's fire, kindled with rage and hatred. I have plenty of fire myself» (MJ: 172).

25. «If the fate of twentieth century man is to live with death from adolescence to premature senescence, why then the only life-giving answer is to accept the terms of death, to live with death as immediate danger, to divorce oneself from society, to exist without roots, to set out on that uncharted journey into the rebellious imperatives of the self.»

26. «Gale is masculine to a fault».



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

Desde el principio y sin que medie palabra, los lectores aprecian que el joven Mellark es la viva representación de la bondad y la protección humanas, características que lo definen desde su infancia

Esta es precisamente una de las características que define a Peeta como hombre alternativo: prefiere pasar desapercibido, antes que ser reconocido como héroe, y ser visto simplemente como el protector de Katniss

La masculinidad alternativa: Peeta Mellark

Los estudios que han analizado el género de Peeta concluyen que, esencialmente, se trata de un personaje «femenino» cuya vida se basa en la necesidad constante de «ser el que cuida (...) haciendo que Katniss se dé cuenta de que su carácter tiene defectos» (Vandenberg, 2016: 42)²⁹. No obstante, es simplista decir que Peeta Mellark es «femenino» porque, de hecho, personifica un modelo de masculinidad que difiere del ideal de masculinidad hegemónica de Gale. Al contrario, resulta ser un hombre alternativo. Sería un error ver a Peeta como sencillamente atípico, ya que esto implicaría que el modelo de hombre que él representa es anómalo y por ello su aplicación al mundo real sería irrelevante. Los modelos alternativos son plausibles (no simples anomalías) y esto implica que el modelo de hombre que Peeta encarna puede ser un ejemplo de masculinidad aplicable al mundo real.

Desde el principio y sin que medie palabra, los lectores aprecian que el joven Mellark es la viva representación de la bondad y la protección humanas, características que lo definen desde su infancia. Vemos a Peeta por primera vez a través de un recuerdo infantil de Katniss, cuando ambos tenían sólo once años. A pesar de que la joven nunca ha hablado antes con él, Katniss recuerda que Peeta, el hijo del panadero, es el chico que le demostró que la esperanza existe, al darle una hogaza de pan cuando ella se estaba muriendo de hambre intentando salvar a su madre y a su hermana Prim tras la muerte en accidente de su padre. Al recoger la hogaza, Katniss ve un diente de león, flor que solía recoger con su padre, el hombre a quien más quiere y admira. Collins presenta así a Peeta como héroe en la sombra, una presencia difuminada que nunca ha estado en contacto directo con Katniss pero que, definitivamente, ha dado luz, color y ánimo a su vida. Esta es precisamente una de las características que define a Peeta como hombre alternativo: prefiere pasar desapercibido, antes que ser reconocido como héroe, y ser visto simplemente como el protector de Katniss.

Cuando Katniss asimila que Peeta también ha sido escogido en la siniestra cosecha de los Juegos, se lamenta, pero también la invade un sentimiento de culpa y malestar ya que jamás agradeció a Peeta que le hubiese dado pan: «Siento que le debo algo, y odio estar en deuda con la gente. Quizás, si le

29. «be in the position of the one caring (...) by drawing Katniss' attention to her character flaws».



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

hubiese dado las gracias su momento, me sentiría menos afectada ahora» (*LJH*: 37)³⁰. No obstante, Katniss rompe esta conexión emocional con Peeta al empezar a verlo como a un enemigo cuando llegan al Capitolio y observar que el joven está «saludando y sonriendo a la multitud boquiabierta» (*LJH*: 69)³¹, ya que estas personas pueden ser ricas y pueden convertirse en sus posibles patrocinadores durante los Juegos. Katniss incluso piensa que Peeta «está tramando un plan. No ha aceptado su muerte. Ya está luchando en serio para permanecer vivo, lo que significa que el amable Peeta Mellark, el chico que me dio el pan, está luchando para matarme» (*LJH*: 69)³², llegando a la conclusión de que «cuanto más agradable es, más mortífero es» (*LJH*: 83, cursiva original)³³.

A pesar de que Peeta y Katniss pasan sus primeros días en el Capitolio trabajando en equipo, Peeta decide distanciarse y entrenar solo. A la vez, Peeta muestra públicamente ante el resto de tributos su incapacidad para luchar y su carencia de habilidades para la supervivencia: «no tengo ninguna habilidad secreta (...) No puedo hacer nada a no ser que hornear pan cuenta» (*LJH*: 102)³⁴. Según Swenson, «esta destreza está feminizada» (2014: 44)³⁵; Vandenberg añade que «los modos que [Peeta] escoge para actuar no están en línea con las ideas

tradicionales de masculinidad» (44)³⁶ porque «saber decorar pasteles no parece que vaya a ser útil durante la batalla de los Juegos» (50)³⁷. Cook incluso puntualiza que se asocia a Peeta «con el pan y el corazón a lo largo de la novela» (147)³⁸, leyendo su feminización como positiva. Sin embargo, Peeta y el pan se relacionan sobre todo a través del oficio de su padre, un hombre amable del que sin duda sacó el gesto de darle coraje a Katniss mediante la hogaza de pan. Irónicamente, gracias a sus habilidades para hornear Peeta es capaz de demostrar su sensibilidad y su actitud protectora hacia el resto de los personajes. También irónicamente, su excelente maestría pastelera, que aplica a aprender nuevas técnicas de camuflaje, le salva la vida durante sus primeros Juegos cuando, después de ser herido por los Profesionales, se oculta hasta que Katniss finalmente lo encuentra. Como ella bromea, «imagino que todas esas horas decorando pasteles han valido la pena» (*LJH*: 295)³⁹ a lo que Peeta responde en el mismo tono, «sí, el glaseado. La defensa final del moribundo» (*LJH*: 296).⁴⁰ Swenson, con todo, insiste en minimizar los méritos de Peeta, aduciendo que su camuflaje sólo «tiene una valía relativamente pequeña en comparación con tácticas más ofensivas, especialmente si esta técnica sólo es aplicada tras haber sido herido» (44)⁴¹.

30. «I feel like I owe him something, and I hate owing people. Maybe if I had thanked him at some point, I'd be feeling less conflicted now» (*THG*: 37).

31. «waving and smiling at the gawking crowd» (*THG*: 69).

32. «he has a plan forming. He hasn't accepted his death. He is already fighting hard to stay alive. Which also means that kind Peeta Mellark, the boy who gave me the bread, is fighting hard to kill me» (*THG*: 69).

33. «the more likeable he is, the more deadly he is» (*THG*: 83; cursiva en el original).

34. «I can't do anything (...). Unless you count baking bread» (*LJH*: 102).

35. «his skill is feminized».

36. «the ways he chooses to act are not in line with traditional ideas of masculinity».

37. «the ability to decorate cakes does not seem like a skill that would be useful during the battle of the games».

38. «Peeta is doughty and round, and he is associated with bread and heart throughout the novel» (147).

39. «I guess all those hours decorating cakes paid off» (*THG*: 295).

40. «Yes, frosting. The final defence of the dying» (*THG*: 296).

41. «Peeta is located in a place to be compared to Gale through his lack of skill. Peeta is proficient at camouflage, and uses this to his advantage; however, this has relatively little value compared to more offensive tactics, especially as it is a technique only applied once he has been injured».



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

Peeta también se subestima porque es demasiado modesto. Katniss señala que Peeta tiene otras habilidades que él mismo pasa por alto: es muy fuerte y puede «cargar sacos de harina de cincuenta kilos» (*LJH*: 103)⁴² y también puede luchar en combate cuerpo a cuerpo. El hecho de que Peeta infravalore su propio físico demuestra que es un hombre alternativo que ni necesita ni desea poner a prueba su masculinidad. Katniss, sin embargo, desconfía de él y esta desconfianza deslucen su presentación ante el lector. Aunque Katniss le revela a Haymitch que Peeta podría sobrevivir en la arena, también sospecha que quiere «parecer débil y asustado, reafirmar al resto de tributos que no es un rival de peso» (*LJH*: 47)⁴³.

Katniss se queja de que Peeta está constantemente llorando y que «no parece que quiera ocultarlo» (*LJH*: 47)⁴⁴, actitud que le molesta por su cobardía. Peeta, sin embargo, no sigue ninguna estrategia y, como Vandenberg argumenta, sus emociones «son naturales y genuinas. No se avergüenza de mostrar dolor y miedo» (48-49)⁴⁵. Peeta es, sencillamente, un hombre sensible que no esconde sus emociones ya que «nunca escoge la ruta masculina estoica y sin sentimiento» (44)⁴⁶. El problema es que la narración de Katniss cuestiona constantemente a Peeta por no ser el modelo de hombre que supuestamente debería ser (o que ella desea). Katniss se revela así como una persona ideológicamente conservadora, influenciada por la visión política de Panem en relación a la masculinidad hegemónica y patriarcal.

Katniss también se encarga de describir físicamente a Peeta, un chico «de mediana estatura» (*LJH*: 29)⁴⁷, con un «pelo rubio ceniza que le cae

creando ondas sobre su frente» (*LJH*: 29)⁴⁸, y manos «fuertes y templadas (...) [como] rebanadas de pan» (*LJH*: 38)⁴⁹. La descripción física de Peeta es simple, más superficial que la de Gale, pero también más psicológica que física. Ambas descripciones, en todo caso, reafirman la falta de fiabilidad de Katniss como narradora y refuerzan los modelos contrastados de masculinidad que Peeta y Gale personifican. Aparte de la amabilidad que Peeta demostró hacia ella hace cinco años Katniss no sabe nada de él, pero aún así decide describir su personalidad según sus propias impresiones. En el caso de Gale, hubiese sido más lógico centrarse en su descripción psicológica ya que ella lo conoce desde hace

tiempo y es su confidente. Sin embargo, Katniss se centra en su físico lo que demuestra que para ella la masculinidad de Gale está asociada a su cuerpo, y no a su mente, mientras que la de Peeta se asocia principalmente a su mentalidad alternativa.

Según Pailthorpe, «un hilo común vincula los estudios académicos de *Los juegos del hambre* sugiriendo que la diferencia esencial entre Gale y Peeta es su moral» (2015: 57)⁵⁰. Mientras Peeta encarna la tenacidad, la determinación y la capacidad de defender la paz

sin violencia pero con inteligencia, Gale (también tenaz y decidido) escoge estrategias militares, dando la impresión de ser más masculino. Favoreciendo a Gale, Collins parece defender un concepto de masculinidad ligado al cuerpo más que a la mente. Quizás por ello, los análisis previos de la masculinidad de Peeta son esencialistas (próximos a la hegemonía patriarcal de Connell, que vincula masculinidad con cuerpo masculino) y no construccionistas (siguiendo las ideas de Judith Halberstam y de Judith Butler en relación a la flexibilidad del género).

Sumando otro ángulo, Guanio-Uluru afirma que Peeta «incorpora aspectos del “nuevo hombre”

42. «lift fifty-kilo bags of flour» (*THG*: 103).

43. «to appear weak and frightened, to reassure the other tributes that he is no competition at all» (*THG*: 47).

44. «does not seem to be trying to cover it up» (*THG*: 47).

45. «Peeta's emotions are natural and genuine. He has no shame on showing grief and fear».

46. «he never chooses the manly stoic unemotional route».

47. «medium height» (*THG*: 29).

48. «stocky ashy blond hair that falls in waves over his forehead» (*THG*: 29).

49. «solid and warm (...) loaves of bread» (*THG*: 38).

50. «a common thread throughout the scholarship on *The Hunger Games* suggests that the fundamental distinction between Gale and Peeta are their moral centres».



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

sensible (...) y que, en general, representa un ideal narrativo» (215)⁵¹, como demuestra que «se preocupe por el resto en las relaciones personales: afectuoso, calmado, dueño de sí mismo, pero cercano; considerado y respetuoso con el espacio y los sentimientos de las compañeras femeninas» (220)⁵². El concepto del *sensitive new man* permite estudiar la masculinidad de Peeta destacando su caballerosidad sin recurrir a la feminidad. Peeta es un joven amable y honorable: cuida de Katniss y la salva de los peligros del Capitolio y puede que no sea muy hábil en el arte de la guerra como lo es Gale, pero también es valiente, perseverante y demuestra que no está dispuesto a seguir las doctrinas del Capitolio. En *Los juegos del hambre*, la noche antes de que los Juegos empiecen, Peeta reflexiona: «No quiero que me cambien allí. Que me conviertan en un tipo de monstruo que no soy» (*LJH*: 165)⁵³, lección que acaba siendo fundamental para Katniss.

La bondad de Peeta y su amor incondicional por Katniss son tan genuinos que, paradójicamente, no duda en fingir un romance falso con ella si eso implica que la vida de ella será así más segura. Cuando en *Los juegos del hambre* Peeta le confiesa al presentador Caesar Flickerman delante de una audiencia televisiva de millones de espectadores que está enamorado de Katniss, la hace más deseable y los humaniza a ambos. Es precisamente durante el punto crucial de su falsa relación en *En llamas* (Peeta y Katniss se van a casar y él anuncia que Katniss está embarazada) cuando ella se da cuenta de la bondad de Peeta:

*No puedo hacerlo. Pienso. No soy tan buena; Peeta es el bueno, el que gusta. Él puede convencer a la gente de cualquier cosa. Yo soy la que se calla, se sienta y le deja hablar todo lo posible. Pero no es Peeta el que tiene que demostrar su devoción. Soy yo (...), mientras Peeta es el modelo que todo hombre joven debería ser. (EL: 35; cursivas en el original)*⁵⁴

51. «incorporate aspects of the Sensitive New Man (...) and represent the narrative's overall ideal».

52. «other-regarding in personal relations: affectionate, calm, self-possessed, but approachable; considerate and respectful of the space and feelings of female companions».

53. «I don't want them to change me in there. Turn me in some kind of monster that I'm not» (*THG*: 165).

54. «I can't do it. I think. I'm not that good; Peeta's the good one, the likable one. He can make people believe anything. I'm the one who shuts up and sits back and lets him do as much of the talking as possible. But it isn't Peeta who has to prove his devotion. It's me (...), while

Katniss explica que, como otros y ella misma saben, «de hecho es, sin duda alguna, mejor que todos nosotros» (*EL*: 310)⁵⁵. ¿Cómo prueban sus palabras que Peeta es un hombre alternativo? Por un lado, Peeta es un modelo deseable, ya que siempre sabe cómo comportarse, actuar y hablar en público gracias a su asertividad y sensibilidad. Por otro lado, Katniss diferencia a Peeta del resto del colectivo masculino de Panem, subraya que no sigue el modelo de masculinidad prototípica del país y acaba alertando sobre la necesidad de que el canon de masculinidad de Panem cambie radicalmente.

El único momento de la trilogía en que la masculinidad alternativa de Peeta se ve comprometida es en *Sinsajo*, cuando es secuestrado y torturado por el Capitolio. Durante su secuestro, Peeta sufre un lavado de cerebro y se convierte así en el arma más poderosa que posee Snow para destruir a Katniss. Según Pailthorpe, «Katniss no es la única que contribuye en la creación de su verdadero ser» (57)⁵⁶, ya que el Capitolio intenta imponerle a Peeta un modelo de masculinidad basado en el uso de la agresión verbal y las amenazas, que él rechaza. Este proceso resulta contraproducente para el Capitolio ya que, pese a la tortura sufrida para que actúe en contra de Katniss, Peeta lanza en su discurso público a favor de Snow peticiones de ayuda desesperadas a la resistencia. Como Pailthorpe afirma, el Capitolio refuerza el «poder contextual de la memoria y la identidad» (57)⁵⁷ de Peeta. Sin embargo, la progresiva resistencia a los efectos del veneno con que es manipulado, y el hecho de que su rival Gale le confirme a Katniss que Peeta «está intentando mantenerte con vida» (*S*: 22)⁵⁸, refuerzan la masculinidad de Peeta que se presenta como alternativa, sobre todo, a la política patriarcal de Snow. Peeta, simplemente, no puede ser manipulado ni usado. Meghann Meeusen considera que «si la distopía representa aquello que tememos de una sociedad descontrolada, entonces el lavado de cerebro que Peeta sufre indica una ansiedad cultural por mezclar la restricción social con una identidad corpórea» (2014: 54)⁵⁹. Que él supere el episodio

Peeta as the very model of what a young man should be» (*CF*: 35; cursivas en el original).

55. «About Peeta. Being truly, deep-down better than the rest of us» (*CF*: 310).

56. «Katniss is not the only person who contributes to his notion of authentic self».

57. «contextual power of memory and identity»

58. «is trying to keep you alive» (*MJ*: 22)

59. «if dystopia represents that which we fear from an unchecked society, then Peeta's brainwashing indicates



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

significa, no obstante, que ese control sobre su persona fracasa.

Las heridas mentales que causa el episodio en el Capitolio se suman a la pérdida de una pierna que Peeta sufre después de que una manada de lobos mutantes lo ataque en *Los juegos del hambre*⁶⁰. El torniquete que Katniss le hace no evita que, después de su victoria en los Juegos, el Capitolio ampute la pierna de Peeta y la sustituya por una prótesis de acero. Extrañamente, las películas basadas en la trilogía de Collins no muestran esta mutilación, tan sólo una herida grave. Esta castración simbólica⁶¹ parece comprometer la identidad masculina de Peeta según el discurso que Collins sigue. Sin embargo, pesar a su discapacidad, Peeta sigue siendo un luchador nato, capaz de superar el incidente y de persistir en su objetivo personal de ayudar a Katniss. Consecuentemente, su nueva condición como hombre lisiado refuerza incluso su masculinidad alternativa demostrando que, tal y como Halberstam defendió, la masculinidad está definida por algo más que simplemente el cuerpo masculino.

Peeta es también objeto de interés para los académicos de los Estudios de la Discapacidad. En su ensayo «The Dilemma of Disabled Masculinity», Russell Shuttleworth, Nikki Wedgwood y Nathan J. Wilson explican:

Enmarcando su investigación sobre la masculinidad discapacitada dentro del marco conceptual formulado por Connell, Gerschick y Miller desarrollaron una tipología de tres tipos de respuestas a la masculinidad hegemónica—confianza, reformulación y rechazo (...) Gerschick y Miller concluyen que algunos hombres discapacitados continúan confiando en los ideales de la masculinidad hegemónica (...) algunos reformulan estos ideales con sus limitaciones y otros rechazan la masculinidad hegemónica, formulando en vez de ésta una masculinidad alternativa para ellos mismos. (2012: 177)⁶²

a cultural anxiety over blending social constraint with an embodied self».

60. Collins no especifica de qué pierna se trata. Los lobos son criaturas creadas por los Vigilantes usando a los tributos muertos.

61. La castración simbólica de Peeta nos recuerda a una de las castraciones más famosas de la historia del cine: cuando Luke Skywalker pierde su mano.

62. «Framing their research on disabled masculinity within Connell's general conceptual schema, Gerschick and Miller developed a typology of three types of relational responses to hegemonic masculinity – reliance,

Peeta está incluido en el grupo de hombres discapacitados que rechazan la masculinidad hegemónica, pero es importante darse cuenta de que Peeta ya la rechazaba incluso antes de perder su pierna. Por tanto, Peeta sigue un modelo propio de masculinidad alternativa desde el principio. Katherine Ann Lashley añade que «Esta discapacidad física, y cómo es curada gracias a la medicina, indican como la sociedad de Panem ha decidido ignorar el daño causado por los Juegos» (2016: 132)⁶³. Por ello, Peeta puede ser incluso comparado con los veteranos de guerra que, como sucedió tras la guerra de Vietnam, fueron ninguneados con el fin de esconder las pruebas de la naturaleza destructiva de las guerras. Su pierna protésica señala un daño irremediable pero es también símbolo del heroísmo de Peeta y demostración de su valor para seguir adelante. Aunque Peeta seguiría siendo alternativo aun teniendo las dos piernas, su pérdida no lo acobarda sino que refuerza incluso su masculinidad.

El problema del «final feliz»

Uno de los puntos clave para analizar la masculinidad de Peeta es el análisis del final de la trilogía. Guanio-Uluru ha defendido que, «a través de Peeta, la retórica de género en *Los juegos del hambre* coincide con la masculinidad ideal en la trilogía en el sentido de que Peeta, el hombre moralmente mejor, emerge al fin victorioso en la competición por el afecto de Katniss» (215)⁶⁴. Pero, ¿cómo difieren el hombre moralmente superior y el hegemónico? El hombre de moral superior es aquel que, contra todo pronóstico, quiere mantener la integridad de su persona, por ello Peeta rechaza los intentos del Capitolio por convertirlo en alguien que no es. En «The Three Faces of Evil: A Philosophic Reading of *The Hunger Games*», Brian McDonald incluso compara a Peeta con Sócrates, ya que, Peeta:

reformulation and rejection (...) Gerschick and Miller concluded that some disabled men continue to rely on hegemonic masculine ideals (...), some reformulate these ideals with their limitations and others reject hegemonic masculinity, formulating instead an alternate masculinity for themselves».

63. «This physical disability, and how it is cured with medicine indicated how the Panem society has chosen to ignore the damage caused by the Games».

64. «through Peeta, the rhetoric of gender in *The Hunger Games* coincides with the series' masculine ideal in the sense that Peeta, the morally better man, eventually emerges victorious in the competition for Katniss' affection».



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

(...) puede pensar más allá de la inmediatez de la muerte y darse cuenta que lo que está en la palestra no es sólo la vida, pero su humanidad. Él puede preguntarse si vale la pena luchar por la corta vida que le queda por delante si su mera supervivencia está a expensas de convertirlo en un 'monstruo' y en un simple sustento para el violento entretenimiento ajeno. (2014: 68)⁶⁵

Al contrario, el hombre hegemónico que Gale personifica demuestra ser más camaleónico, ya que adapta su moralidad y acciones al entorno social. Dominado por la rabia, no es consistente ni lucha por mantener la pureza de su ser. En cuanto a Gale, su bondad inicial y su idealización por parte de Katniss son destruidas por las fuerzas sociales opresoras de Panem y por la rebelión que culmina con un baño de sangre. No obstante, a pesar de que Peeta es el hombre con la moral más sólida, el hecho de que Katniss finalmente lo escoja a él y por qué lo escoge parecen reforzar implícitamente el triunfo de la masculinidad hegemónica.

A lo largo de toda la trilogía, Katniss sufre un debate interno: escoger a Peeta o a Gale como compañero de vida. En *Los juegos del hambre*, Katniss constantemente usa la palabra *comparar* con el fin de decidirse. En estas comparaciones, Gale siempre sale victorioso porque, según Katniss, «no puedo dejar de comparar lo que tengo con Gale con lo que estoy pretendiendo tener con Peeta» (*LJH*: 130)⁶⁶; de ser obligada a escoger, «Gale sería mi primera elección» (*LJH*: 92)⁶⁷. Agobiada por el falso amor por Peeta que tiene que representar en público Katniss reconoce que «he escogido a Gale y a la rebelión» porque «un futuro con Peeta es un plan del Capitolio, no mío» (*EL*: 57)⁶⁸. ¿Cómo puede, así pues, Katniss acabar compartiendo su vida y teniendo hijos con alguien al que considera un símbolo del poder de control que Snow ejerce sobre ella? Críticos como Vandenberg han asegurado que «instintivamente, Katniss vuelve con quién personifica a la

El hombre de moral superior es aquel que, contra todo pronóstico, quiere mantener la integridad de su persona, por ello Peeta rechaza los intentos del Capitolio por convertirlo en alguien que no es

El hombre hegemónico que Gale personifica demuestra ser más camaleónico, ya que adapta su moralidad y acciones al entorno social. Dominado por la rabia, no es consistente ni lucha por mantener la pureza de su ser

65. «(...) can think beyond the immediacy of death and realize that what is at the stake is not just his life, but his humanity. He can ask the question of whether the short life that lies ahead of him is worth struggling for if his mere survival is purchased at the expense of making him both a "monster" and a mere prop for the violent entertainment of others».

66. «I can't help comparing what I have with Gale to what I'm pretending to have with Peeta» (*THG*: 130).

67. «Gale would be my first choice» (*THG*: 92).

68. I have chosen Gale and the rebellion, and a future with Peeta is the Capitol's design, not mine» (*CF*: 57).



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

A pesar de que Collins ofrece en *Los juegos del hambre* un modelo de masculinidad alternativa basado en la sensibilidad de Peeta, el ambiguo final romántico de la trilogía deslucen todos sus esfuerzos y abre el debate de hasta qué punto la masculinidad hegemónica se sigue considerando el modelo masculino ideal

naturaleza y a la esperanza por la renovación. Ella y Gale son fuerzas destructivas, pero Peeta simboliza la esperanza y una nueva vida» (62)⁶⁹. Del mismo modo, Katniss abandona su rol de sinsajo porque, «lo que necesito es el diente de león en la primavera. El amarillo brillante que implica el renacer en vez de la destrucción. La promesa de que la vida puede continuar, sin importar como de malas sean nuestras pérdidas. Que todo puede ser bueno de nuevo. Y sólo Peeta puede ofrecerme eso» (S: 172)⁷⁰. En suma, Katniss no escoge a Peeta porque lo ame genuinamente sino porque el modelo de masculinidad alternativa que personifica parece ofrecerle estabilidad.

No debemos olvidar que Katniss castiga a Gale por la muerte de Prim, aunque él no la causara directamente sino a través de una orden de bombardeo que causa muchas otras víctimas. El rechazo de Gale culmina con la elección de Peeta pero deja un regusto amargo porque Katniss escoge a Peeta únicamente después de haber rechazado primero a Gale. A pesar de que Collins ofrece en *Los juegos del hambre* un modelo de masculinidad alternativa basado en la sensibilidad de Peeta, el ambiguo final romántico de la trilogía deslucen todos sus esfuerzos y abre el debate de hasta qué punto la masculinidad hegemónica se sigue considerando el modelo masculino ideal. Tristemente, ni Collins ni Katniss creen del todo en el modelo de Peeta ya que no puede entenderse sin Gale. Además, en lugar de la admiración la lástima y la gratitud se convierten en aspectos fundamentales en la decisión final de Katniss: consciente de que Peeta siempre la ha ayudado, ella evita sentir aún mayor culpa y remordimiento escogiéndolo como pareja. Pese a que Peeta es el único personaje de la trilogía que es fiel a sus emociones y a su personalidad, su vida acaba siendo una mentira ya que Katniss nunca lo amará sinceramente; para ella, él es sobre todo una esperanza de estabilidad más allá de la triste destrucción y la muerte.

No obstante, y a modo de conclusión, creo firmemente que Peeta es el personaje masculino más modélico de esta saga literaria: siempre se mantiene

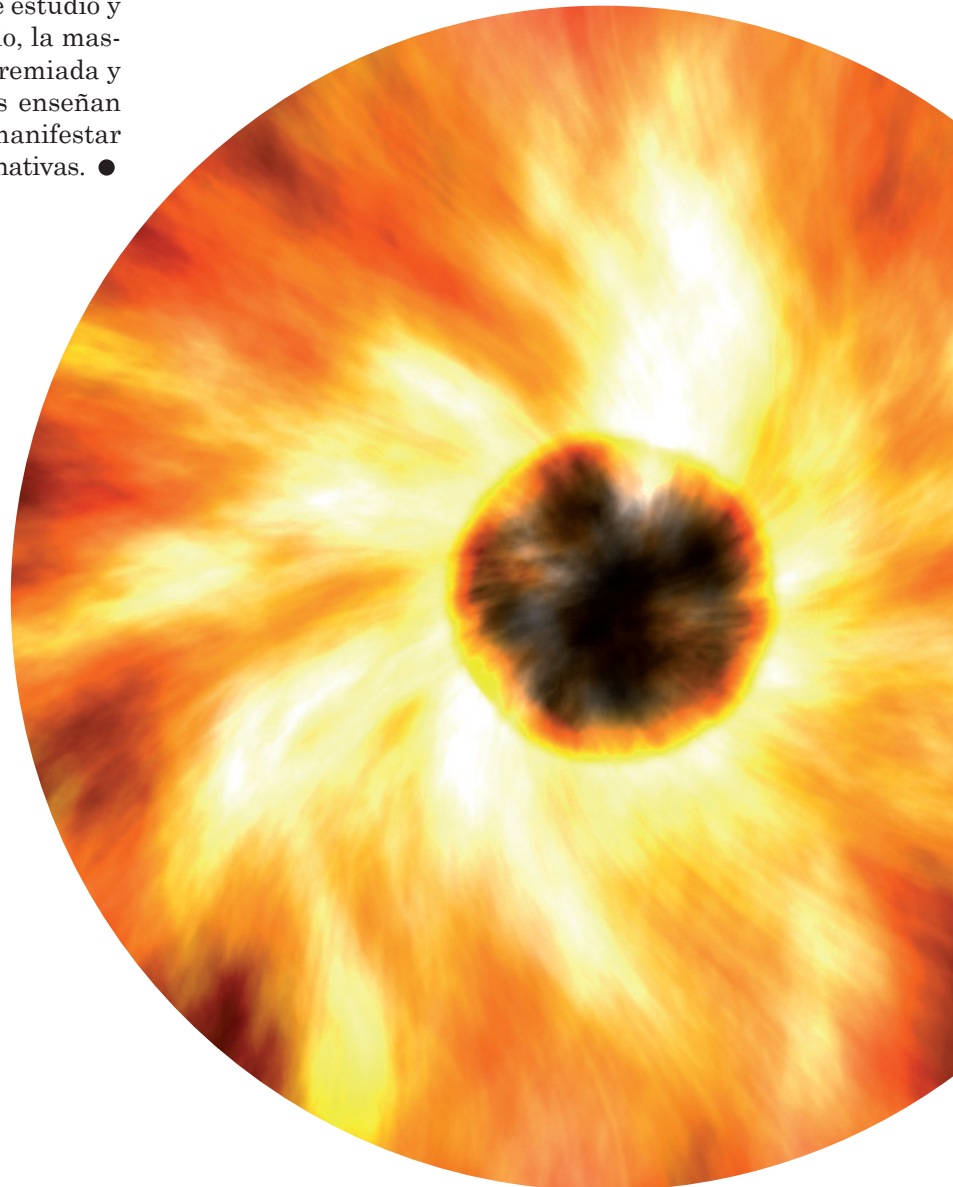
69. «instinctively, Katniss returns to the person who embodies nature and hope for renewal. She and Gale are destructive forces, but Peeta is the symbol of hope and new life».

70. «what I need is the dandelion in the spring. The bright yellow that means rebirth instead of destruction. The promise that life can go on, no matter how bad our losses are. That is can be good again. And only Peeta can give me that» (MJ: 172).



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

fiel a sus ideas y contra todo pronóstico demuestra que es un hombre valiente y un superviviente. Peeta nunca usa la violencia para alcanzar sus objetivos y demuestra que la masculinidad va más allá del rol tradicional de padre de familia, de un prototipo físico y de un puesto de trabajo. La masculinidad de Peeta se modela desde un ángulo distinto, uno más sutil a primera vista pero que tras ser analizado en profundidad prueba su efectividad y viabilidad. Los trabajos previos sobre el género de Peeta (Cook, 2013; Pailthorpe, 2015; Swenson, 2014; Vandenberg, 2016) son intentos reduccionistas de simplificar el personaje y afirmar que Peeta es «femenino» porque no sigue las bases prototípicas del comportamiento masculino; demuestran, de hecho, que todavía nos queda un largo camino de estudio y decodificación del género humano. Por ello, la masculinidad alternativa de Peeta debe ser premiada y celebrada porque personajes como él nos enseñan que no hay una sola manera correcta de manifestar y expresar la masculinidad, sino otras alternativas. ●



Los discursos de la masculinidad en *Los juegos del hambre*:

Obras citadas

- BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Routledge.
- BUTLER, Judith (2005). *Giving an Account of One-self*. Nueva York: Fordham University Press.
- COLLINS, Suzanne (2008, 2011). *The Hunger Games*. Londres: Scholastic Ltd.
- COLLINS, Suzanne (2009, 2011). *Catching Fire*. Londres: Scholastic Ltd.
- COLLINS, Suzanne (2010, 2011). *Mockingjay*. Londres: Scholastic Ltd.
- CONNEL, R.W. (2001). «The Social Organisation of Masculinity», Stephen M. Whitehead & Frank J. Barret (eds.), *The Masculinities Reader*. Cambridge: Polity Press/Blackwell, 30-50.
- CONNELL, R.W & MESSERSCHMIDT, James W. (2005). «Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept», *Gender and Society*, 19.6: 829-859.
- COOK, Christi (2013). *One High Heel on Each Side of the Border: A Closer Look at Gender and Sexuality in Chicana and Anglo Young Adult Literature* (Tesis doctoral). Universidad de Texas en Arlington. <http://search.proquest.com.are.uab.cat/docview/1500437544>
- GUANIO-ULURU, Lykke (2016). «Female Focalizers and Masculine Ideals: Gender as Performance in *Twilight* and *The Hunger Games*», *Children's Literature in Education*, 47.3: 209-224.
- HALBERSTAM, Judith (1998). *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- KIMMEL, Michael S. (2006). *Manhood in America, a Cultural History*. Nueva York: Oxford University Press.
- LASHLEY, Katherine Ann (2016). *Girls on Fire: Gender and Disability in the Hunger Games and Divergent* (Tesis doctoral). Morgan State University, Baltimore, MD. <http://search.proquest.com.are.uab.cat/docview/1876051578>
- MACALUSO, Michael & Cori Mickenzie (2014). «Exploiting the Gaps in the Fence: Power, Agency, and Rebellion in *The Hunger Games*», Sean P. Connors (ed.), *The Politics of Panem: Challenging Genres*. Rotterdam: Sense Publishers, 103-121.
- MARTÍN ALEGRE, Sara (2007). «Los Estudios de la Masculinidad: Una Nueva Mirada al Hombre a Partir del Feminismo», Meri Torras (ed.), *Cuerpo e Identidad: Estudios de Género y Sexualidad I*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 89-116.
- MCDONALD, Brian (2014). «The Three Faces of Evil: A Philosophic Reading of *The Hunger Games*», Sean P. Connors (ed.), *The Politics of Panem: Challenging Genres*. Rotterdam: Sense Publishers, 65-84.
- MEEUSEN, Meghann (2014). «Hungering for Middle Ground: Binaries of Self in Young Adult Dystopia», Sean P. Connors (ed.), *The Politics of Panem: Challenging Genres*. Rotterdam: Sense Publishers, 45-61.
- PAILTHORPE, Brittany C. *Reality Collapses, "Real or Not Real?": The Theoretical Consequences of Compromised Authenticity in Suzanne Collins' Mockingjay* (Tesis de Máster). The University of North Carolina, Charlotte, 2015. <http://search.proquest.com.are.uab.cat/docview/1720327344>
- SHUTTLEWORTH, Russell, Nikki Wedgwood & Nathan J. Wilson (2012). «The Dilemma of Disabled Masculinity», *Men and Masculinities*, 15.2: 174-194. <http://journals.sagepub.com.are.uab.cat/doi/abs/10.1177/1097184X12439879>
- SWENSON, Sean (2014). *Masculinity, After the Apocalypse: Gendered Heroics in Modern Survivalist Cinema* (Tesina de máster). University of South Florida, Tampa, FL. <http://search.proquest.com.are.uab.cat/docview/1526013025/>
- VANDENBERG, Victoria (2016). *Feminine Men and Masculine Women: The Subversion of Gender Binary in *The Lord of the Rings* and *The Hunger Games** (Tesina de máster). Lamar University, Texas. <http://search.proquest.com.are.uab.cat/docview/1829630313/>
- WILLMORE, Allison (22 Noviembre 2014). «How the *Hunger Games* Challenges Old Hollywood Expectations About Gender Roles: Peeta Mellark, Damsel in Distress», *Buzzfeed*. https://www.buzzfeed.com/alisonwillmore/peeta-mellark-is-the-damsel-in-distress-of-the-hunger-games?utm_term=.nm2bOR4G9w#.kn7dAJ3qRX
- WOLOSHYN, Vera, Nancy Taber & Laura Lane (2013). «Discourses of Masculinity and Femininity in *The Hunger Games*: 'Scarred,' 'Bloody' and 'Stunning'», *International Journal of Social Science Studies*, 1.1: 150-160. <http://redfame.com/journal/index.php/ijsss/article/viewFile/21/52>

Un planeta gay (in)viabile: La vital intervención de las mujeres en la continuidad de la utopía en *Ethan de Athos*, de Lois McMaster Bujold

Pablo Sánchez López

La novela *Ethan de Athos*¹, publicada en 1986 por la escritora estadounidense Lois McMaster Bujold, forma parte de su conocida saga de ciencia ficción sobre el singular Miles Vorkosigan, que consta de un total de 22 volúmenes². La obra que va a ser analizada aquí ocupa el décimo puesto en el orden cronológico de esta saga, aunque cabe destacar que esta novela puede ser leída independientemente, ya que no narra las aventuras de Vorkosigan, aunque este sea mencionado ocasionalmente. En *Ethan de Athos*, Bujold nos presenta un planeta habitado únicamente por varones que recuerda por sus connotaciones al Estado Monástico Autónomo de la Montaña Sagrada de Athos³, situado en el noreste de Grecia. Sin embargo, en el planeta athosiano, el férreo y obligado celibato de la región griega no es la opción mayoritaria de los habitantes, sino que la gran mayoría celebra su homosexualidad. La supervivencia

1. Su título original es *Ethan of Athos*. Uso en las citas la traducción al español de Rafael Marín Trechera (véase la bibliografía final).

2. Véase la lista completa y el sumario de la *Saga Vorkosigan* en http://vorkosigan.wikia.com/wiki/Vorkosigan_Saga. Sobre su protagonista Miles Naismith Vorkosigan, véase http://vorkosigan.wikia.com/wiki/Miles_Naismith_Vorkosigan

3. El Monte Athos ha disfrutado de un estatus de autogobierno desde la era Bizantina. Su primera constitución fue firmada en 972 por el emperador Juan I Tzimiskes. El acceso a la Montaña Sagrada está prohibida para niños y mujeres (véase <<http://whc.unesco.org/en/list/454>>).





Un planeta gay (in)viabile

Es crucial destacar que la mayoría de los mundos con un solo género que han sido descritos en la ficción utópica han recreado casi exclusivamente sociedades habitadas únicamente por mujeres

de esta sociedad sin mujeres está garantizada gracias a la importación de ovarios, que son fecundados *a posteriori* por el esperma de los habitantes de Athos en innovadores «replicadores uterinos», que permiten que el milagro de la vida sea posible.

Este planeta utópico y gay alberga una sociedad sorprendentemente estable, que incluso controla con éxito quién es más apto para ser padre a través de un sistema de créditos y deberes sociales, cuyo objetivo es evitar una crianza deficiente. A pesar de todos estos elementos utópicos, el planeta está, de hecho, en constante riesgo debido a la escasez de ovarios importados que permitan asegurar la continuidad de la sociedad, objetivo que solo puede lograrse, así pues, mediante la participación biológica del sexo femenino, muy temido y visto como algo casi abominable en Athos.

Es crucial destacar que la mayoría de los mundos con un solo género que han sido descritos en la ficción utópica han recreado casi exclusivamente sociedades habitadas únicamente por mujeres. Según Brian Attebery, «mientras que las sociedades habitadas exclusivamente por mujeres se han presentado como eutopías necesariamente buenas, las sociedades habitadas exclusivamente por hombres se han presentado casi siempre como distopías, necesariamente malas» (2002, 114)⁴. Mariano Martín Rodríguez va más allá en su análisis de una colección de obras utópicas gais, al concluir que «las eutopías gais parecen ser escasas, mientras que hay un número mucho mayor de distopías gais» (2016: 2003)⁵. Además, otro dato a tener en cuenta en el análisis de la obra de Bujold es que muchas de las obras utópicas gais han sido escritas por mujeres feministas. En opinión de Martín Rodríguez, de hecho varias obras aparentemente utópicas dentro de la ciencia ficción gay, como *Spartan Planet* (1969), de A. Bertram Chandler, o la saga de *The Forever War* (*La guerra interminable*⁶, 1974-1997), de Joe Haldeman, son mayormente distópicas y homófobas más que verdaderamente utópicas. En el caso de la sociedad gay de *Ethan de Athos*, Martín Rodríguez no la considera completamente utópica puesto que la misoginia es la doctrina oficial del

4. «whereas female-only societies are often presented as utopias, necessarily good, male-only societies are almost always presented as dystopias, necessarily bad». Todas las traducciones de las citas originalmente en inglés son mías.

5. «gay utopias seem to be rare, whereas there is a much higher number of gay dystopias».

6. Ofrezco entre paréntesis el título de la traducción, cuando esta existe.



Un planeta gay (in)viable

planeta. Sin embargo, a Bujold no le interesa tanto representar un mundo utópico gay que sea viable como subrayar la indispensable intervención de las mujeres en la continuidad del planeta, así como la necesaria destrucción de esa misoginia.

Esta obra de Bujold, a pesar de ser considerada una *space opera*, contiene un gran peso conceptual y puede ser analizada usando términos propios del feminismo, los Estudios de Género, los Estudios Utópicos y la Teoría *Queer*. Brian Attebery (2002), Francesca Gaiba (2007) y Chad Andrews (2016) han mencionado la obra en sus respectivos artículos y disertaciones sin que *Ethan de Athos* haya sido el aspecto central que han estudiado; el presente artículo es, de hecho, el primer trabajo monográfico sobre esta novela.

Mi propósito es, por lo tanto, explorar primero los elementos utópicos presentes en la novela de Bujold. En segundo lugar, deseo examinar los elementos que hacen que el planeta Athos no sea tan atractivo para algunos hombres homosexuales (dentro y fuera del planeta); en último lugar, trataré de entender por qué la autora hace un guiño de solidaridad femenina/feminista en relación con Athos hacia el final de la novela. Además, también argumento que el vínculo entre Ethan y la protagonista femenina Elli Quinn, necesario para asegurar el futuro del planeta, sugiere que el héroe a ojos de los habitantes de Athos, Ethan, no es el verdadero héroe de la obra. El mero hecho de que sea él quien cuestione tanto la insostenibilidad de la misoginia inculcada en su planeta así como las mentiras sobre el sexo opuesto, gracias precisamente a las enseñanzas que recibe de Elli Quinn, determina que sea ella la verdadera heroína. De hecho, Ethan acaba transformándose en un transgresor o incluso en un antihéroe. Su relación con el mutante Terrence Cee, independientemente de que esta sea o no romántica, hace incluso que Ethan trastoque los estándares de su propio planeta. Ethan no solamente regresa a Athos con los ovarios que le fueron encomendados, sino también con los ovarios de la hermana fallecida de Terrence Cee, Janine, a partir de los cuales él mismo creará una nueva generación de posthumanos con poderes telepáticos que podrían poner en riesgo la armonía del planeta.

Por último, a través de la amistad que comparten Elli Quinn y Ethan, la autora nos está transmitiendo el verdadero mensaje de su novela: la importancia del legado genético de las madres, que han sido olvidadas por Athos. En definitiva, Bujold enarbolaba una bandera antimisógina, y hace toda una declaración en ese sentido, a pesar de que muestre cierta complicidad con el planeta gay. Finalmente, la amistad entre Ethan y Elli también será tenida en cuenta ya que parece representar una versión positiva de la amistad entre un hombre gay y su *fag hag*⁷, en la que una mujer heterosexual parece disfrutar de la compañía de un amigo gay. Para demostrar esta connotación positiva que lleva a los protagonistas a una verdadera amistad y afecto, se estudiará la ayuda mutua que se ofrecen y los momentos de humor que ambos nos brindan.

1. Narrativas utópicas: Desde *Utopía* de Thomas More hasta la fusión de géneros literarios

Es inconcebible no mencionar al padre de la ficción utópica si uno pretende entender los orígenes de la utopía como género literario, tema o subgénero en otras corrientes literarias. El humanista Renacentista Thomas More fue el primero en introducir el término de «utopía» en el idioma inglés cuando publicó su aclamada obra *Utopía* en 1516. Según *The British Library*, More «acuñó la palabra a partir del griego *ou-topos*, que significa el lugar que no puede ser»⁸. Con el transcurso del tiempo, la utopía se convirtió en un tema recurrente tanto en la literatura como en la filosofía y otras ramas de las Humanidades.

7. El término equivalente en castellano es «mariliendre», y es originario de los años 40 y 50.

Ha tenido durante su historia una connotación casi siempre negativa, ya que hacía referencia a una figura patética merecedora de pena y desprecio. En los años 60 y 70, el significado denotaba una mujer enamorada de un hombre abiertamente gay y que sabía que sus sentimientos nunca serían correspondidos. En los años 80, sin embargo, su significado se transformó en algo más positivo e incluso rebelde. Véase: http://www.joeldernfer.com/blog/2010/11/post_512.html

8. Fragmento extraído de <http://www.bl.uk/learning/histcitizen/21cc/utopia/utopia.html>. Cita original: «he coined the word from the Greek *ou-topos* meaning no place or nowhere».



Un planeta gay (in)viabile

Centrándonos en la literatura, infinidad de estudios han analizado el concepto y presentado detallados informes de muchas obras utópicas. Lyman Tower Sargent y Darko Suvin son dos de los investigadores que más han contribuido en el campo de los estudios utópicos⁹. El primero ha definido el término de utopía como «una sociedad no existente descrita en considerable detalle y normalmente localizada en el tiempo y el espacio» (Sargent, 2005: 9)¹⁰. La narrativa utópica, por consiguiente, puede definirse como «un tipo de ficción descriptiva» (Martín Rodríguez, 2016: 202)¹¹. Sargent, por su parte, estableció una subcategorización de la utopía, ampliamente reconocida, en eutopía, distopía, antiutopía y utopía crítica que será esencial para entender los términos que se usarán en este estudio. Esta descripción será una guía básica para intentar calificar la obra analizada:

Eutopía o utopía positiva—una sociedad no existente descrita en considerable detalle y normalmente localizada en el tiempo y el espacio que el autor pretende que sea vista como una sociedad *mejor* que en la que vive un lector contemporáneo.

Distopía o utopía negativa—una sociedad no existente descrita en considerable detalle y normalmente localizada en el tiempo y el espacio que el autor pretende que sea vista como una sociedad considerablemente *peor* que en la que vive un lector contemporáneo.

Antiutopía—una sociedad no existente descrita en considerable detalle y normalmente localizada en el tiempo y el espacio que el autor pretende que sea vista por un lector contemporáneo como una *crítica del Utopianismo* o de una eutopía en particular.

Utopía crítica—una sociedad no existente descrita en considerable detalle y normalmente localizada en el tiempo y el espacio que el autor pretende que sea vista por un lector contemporáneo como una sociedad *mejor* que la suya pero con *algunos problemas* que pueden ser o no resueltos y que representan una *visión crítica* del género utópico¹². (Sargent, 1994: 9, cursiva añadida)

Dado que la novela de Bujold es considerada ciencia ficción y narrativa utópica, debemos explorar

brevemente la relación entre la utopía y la ciencia ficción. Darko Suvin argumenta que «la ciencia ficción es un género literario cuyas [...] condiciones son la presencia y la interacción del alejamiento y la cognición, y cuyo recurso formal es una red alternativa imaginaria del entorno empírico del autor» (1979: 9)¹³. En este sentido, *Ethan de Athos* sí presenta un entorno alternativo para una minoría sexual, basado en la invención de los replicadores uterinos (un *novum* en el sentido en que usa Suvin el término); por lo tanto, la utopía y la ciencia ficción están íntimamente relacionadas en sus páginas. No obstante, establecer líneas definidas y claras entre ambas vertientes es una tarea complicada. Independientemente de que algunos investigadores hayan cuestionado el grado de contribución que la ciencia ficción haya hecho a la ficción utópica, es «imposible estudiar las utopías [...] de los últimos años o más sin reconocer el papel central que ha desempeñado la ciencia ficción» (Fitting, 2010: 1)¹⁴. Por ese motivo, Suvin considera la utopía como un subgénero de la ciencia ficción. Investigadoras como Jane Donawerth también han contribuido a resaltar esta unión y a argumentar que «la combinación de géneros literarios creado como base de la distopía crítica [...] ha abierto infinidad de oportunidades para una visión radical» (2003: 30)¹⁵. En consecuencia, debemos entender que la intersección entre ambos géneros se apoya en el hecho de que ambos «reflejan o expresan nuestras esperanzas y miedos sobre el futuro, y más específicamente de que ambos unan esos miedos y esas esperanzas a la ciencia y a la tecnología» (Fitting, 2010: 138)¹⁶. Además, las utopías dentro de la tradición de la ciencia ficción difieren de las utopías escritas fuera de esta última, porque en las primeras la tecnología se presenta como un «factor determinante que facilita y [...] hace estos mundo posibles» (Fitting: 147)¹⁷.

13. «SF is a literary genre whose [...] conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment».

14. «impossible to study the utopias [...] of the past fifty years or more without acknowledging the central role of science fiction».

15. «the blend of genre created in the critical dystopia as matrix [...] opens opportunities for a radical vision».

16. «reflect or express our hopes and fears about the future, and more specifically to link those hopes and fears to science and technology».

17. «factor that facilitates and [...] makes these worlds possible».

9. Ver, en especial, de Lyman Tower Sargent, *British and American Utopian Literature, 1516-985: An Annotated, Chronological Bibliography* (1998) y, de Darko Suvin, *Defined By A Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology* (2010). También la web de Utopian Studies Society <http://utopian-studies-europe.org>

10. «a nonexistent society described in considerable detail and normally located in time and space».

11. «a type of descriptive fiction».

12. Ver el artículo de Sargent, «The Three Faces of Utopianism Revisited», en *Utopian Studies*, 5.1, 1994: 1-37.



Un planeta gay (in)viabile

2. Utopías separatistas en la ciencia ficción: La tradición feminista y masculinista y el caso de *Ethan de Athos*

La relación entre la utopía y la ciencia ficción es antigua y alcanzó su cénit cuando algunas escritoras, influenciadas por la segunda ola del feminismo, vieron en la ciencia ficción la oportunidad que esperaban para poder imaginar mundos alternativos y sociedades que les permitiesen romper con las feroces ataduras del patriarcado y crear mundos ficticios liberados. Esta liberación hizo nacer una nueva tradición utópica en la ciencia ficción durante los años 70 del siglo pasado: la de la utopía feminista separatista. *The Left Hand of Darkness* (*La mano izquierda de la oscuridad*, 1969) de Ursula K. Le Guin es considerada la obra embrionaria de esta nueva tradición a pesar de no ser una «utopía feminista, ya que no representa un estado utópico ni hay personajes femeninos [...], y es más un experimento sobre género que imagina un mundo sin diferencias sexuales» (Attebery, 2002: 92)¹⁸. La novela de Le Guin fue rápidamente seguida por grandes utopías feministas: *The Female Man* (*El hombre hembra* 1975), de Joanna Russ; *Walk to the End of The World* (*Caminando hacia el fin del mundo*, 1974) y *Motherlines* (1978), de Suzy McKee Charnas, y *Woman on the Edge of Time* (1976), de Marge Piercy. Estas cuatro obras sí describen una sociedad aparentemente utópica y habitada solo por mujeres, pero han sido también calificadas como distopías, porque eliminan o separan a los hombres del nuevo mundo creado.

El debate sobre si estas obras presentan o no elementos eutópicos (y/o distópicos) ha sido objeto de numerosos acercamientos dentro de los estudios utópicos. Muchos investigadores han criticado el hecho de que estas escritoras feministas de ciencia ficción recreen mundos de solo mujeres dejando fuera a los hombres porque «el separatismo no puede proporcionar la solución al problema» (Relf, 2002: 80)¹⁹. Por su parte, Peter Fitting reivindica que no deberíamos leer esta ausencia de hombres como una propuesta seria, ya que:

[...] la ausencia de hombres no funciona como un llamamiento a un futuro mundo sin hombres,

18. «feminist utopia, since it does not portray a utopian state, nor are any female characters, [...] [it] is an experiment on gender imagining a world without sexual difference».

19. «separatism cannot provide a final solution to the problem».

La relación entre la utopía y la ciencia ficción es antigua y alcanzó su cénit cuando algunas escritoras, influenciadas por la segunda ola del feminismo, vieron en la ciencia ficción la oportunidad que esperaban para poder imaginar mundos alternativos y sociedades que les permitiesen romper con las feroces ataduras del patriarcado y crear mundos ficticios liberados



Un planeta gay (in)viabile

sino como una metáfora de la eliminación de los valores patriarcales. [...] En mi opinión, la descripción de un futuro sin hombres es una manera más efectiva de instar al lector a darse cuenta de que la construcción de una sociedad mejor solo puede conseguirse con la eliminación del patriarcado. [...] Un mundo sin dominación y explotación requiere el rechazo del género—de los límites sobre las actividades de una persona según el sexo biológico. (1987: 108)²⁰

Esta brevísima incursión en la tradición de la narrativa utópica en la ciencia ficción es indispensable para poder entender el papel que desempeña Lois McMaster Bujold en esta corriente. Antes de embarcarnos en un análisis más exhaustivo, es importante introducir el concepto del «efecto *intaglio*», o efecto opuesto en el arte del grabado, puesto que muchas de las obras utópicas de ciencia ficción se desarrollan en torno a este principio, según el cual dos obras «no se contradicen sino que revierten los valores presentados [en una obra u otra], mientras que mantienen la configuración básica» (Attebery, 2002: 106)²¹. En esta línea, Brian Attebery señala que Bujold «invierte» la propuesta de Chandler:

Lois McMaster Bujold, en *Ethan de Athos* (1986), sugiere que un mundo de solo hombres puede estructurarse como una utopía feminista, con especial énfasis en la crianza, la familia y la vinculación afectiva y emocional entre hombres más que un énfasis en la bravura y el rango. La novela de Bujold puede ser una versión *intaglio* de la novela de A. Bertram Chandler, *Spartan Planet* (1969), que presenta una distopía de solo hombres en la que solo hay soldados hipermasculinos o enfermeros afeminados. (2002: 123)²²

Sin embargo, *Ethan de Athos* no es únicamente una versión *intaglio* de una distopía masculinista.

20. Ver el capítulo de Fitting, «Utopia, Dystopia and Science Fiction», en *The Cambridge Companion to Utopian Literature* (2010), 135-153.

21. «do not contradict but reverse the values presented [in one work or another], while retaining the basic configuration».

22. «Lois McMaster Bujold, in *Ethan of Athos* (1986), suggests that a world of men might be structured along the lines of a feminist utopia with an emphasis on child-rearing, kinship, and pair-bonding rather than on military prowess and rank. Bujold's novel may be an *intaglio* version of A. Bertram Chandler's *Spartan Planet* (1969), which portrays an all-male dystopia of hypermasculine soldiers and effeminate nurses».

Athos es mejor que nuestra sociedad, al menos para los hombres gays, pero esta sociedad idealizada continúa siendo misógina y, por tanto, no puede ser eutópica

Además, la obra de Bujold realiza un giro de 180 grados respecto de la tradición de escritoras feministas de ciencia ficción que recreaban mundos donde los hombres no existían a efectos prácticos. Sin embargo, Bujold no parece estar interesada en seguir las líneas de sus compañeras, porque ella desea, sobre todo, insistir en que la exclusión de un género u otro, que era la estrategia común, no puede tener éxito si se desea crear un nuevo espacio utópico. *Ethan de Athos* es, por lo tanto, una utopía crítica, siguiendo la subcategorización de Sargent, porque Bujold crea un espacio utópico para los hombres gays, pero a la vez lo critica porque es distópico para las mujeres (sin dejar de criticar, además, toda utopía separatista). Athos es mejor que nuestra sociedad, al menos para los hombres gays, pero en otros aspectos esta sociedad idealizada continúa siendo misógina y, por lo tanto, no puede ser completamente eutópica. Al plantear esto, Bujold está criticando, conscientemente o inconscientemente, el género utópico. El planeta Athos no puede resolver el problema de la misoginia, a pesar de que las mujeres sean esenciales para la continuidad del planeta, y, precisamente, esto es lo que Bujold desea destacar (y atacar).

En resumen, Bujold crea un planeta gay donde las mujeres son temidas porque son desconocidas y despreciadas. Athos no puede considerarse una utopía gay feliz debido a este aspecto, que podría incluso sugerir que nos encontramos ante una distopía masculinista. Sin embargo, hacia el final de la novela, podemos vislumbrar que la intención de Bujold es expresar una reivindicación a favor de un entendimiento y una convivencia futuros que sean creíbles. A pesar de que al concluir esta novela poco o nada parece haber cambiado en Athos, al menos superficialmente, algo sí ha cambiado de verdad, sobre todo en Ethan. Y él tiene, recordemos, el futuro del planeta en sus manos por ser el jefe médico del servicio de reproducción.



Un planeta gay (in)viabile

Los hombres heterosexuales no están interesados en imaginar un mundo en el que no haya mujeres y no necesitan una sociedad utópica sin ellas, ya que ellos disfrutan del poder y no están oprimidos. En cambio, las mujeres heterosexuales, las lesbianas y los gais sí necesitan imaginar un espacio, sistema o mundo donde sea posible liberarse del sistema patriarcal opresor

3. Athos como planeta eutópico y distópico

El nombre de Athos, que usa Lois McMaster Bujold, no es casual. Como ya he señalado, el Estado Monástico Autónomo de la Montaña Sagrada de Athos, situado en una península en el noreste de Grecia, goza de un estatus especial de autogobierno. El Patriarcado Ecuménico de Constantinopla, una de las jurisdicciones que engloba la Iglesia Ortodoxa de Oriente, gobierna esta región autónoma y jurisdiccional²³. El nexo de unión entre esta región de Grecia y el planeta ficticio de Athos se basa en que ambos comparten una política misógina que no permite la entrada de mujeres en sus territorios. En este sentido, Athos continúa con las típicas connotaciones misóginas que comparten las utopías masculinistas, como ocurre con el caso anteriormente mencionado de *Spartan Planet*. Además, estas dos versiones *intaglio* del mismo patrón de ciencia ficción tienen la peculiaridad de que la homosexualidad es la norma establecida, aunque el celibato también sea contemplado. Como ya se ha argumentado antes, las utopías masculinistas son escasas y no muy variadas. La necesidad de que la homosexualidad pueda existir en una utopía masculinista explica la falta de representación de mundos habitados exclusivamente por hombres en las utopías masculinistas heterosexuales puesto que los «hombres, o al menos los hombres heterosexuales, no pueden o no quieren imaginar un mundo mejor sin mujeres» (Fitting, 1987: 108)²⁴. Por este motivo, los hombres heterosexuales no están interesados en imaginar un mundo en el que no haya mujeres y no necesitan una sociedad utópica sin ellas, ya que ellos disfrutan del poder y no están oprimidos. En cambio, las mujeres heterosexuales, las lesbianas y los gais sí necesitan imaginar un espacio, sistema o mundo donde sea posible liberarse del sistema patriarcal opresor. Como curiosidad, el campo de la narrativa utópica tuvo una etapa previa en la que «los escritores varones inventaron el matriarcado represor y entonces las escritoras respondieron con representaciones de sociedades más atractivas que estuviesen dominadas por mujeres» (Attebery, 2002: 114)²⁵. Algunos ejemplos de esta etapa donde las distopías matriarcales eran comunes son las

23. Véase <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Mount_Athos>

24. «men, or at least heterosexual men, cannot or do not want to imagine a better world without women».

25. «male writers invented the repressive matriarchy, and then women responded with portraits of more attractive female-dominated societies».



Un planeta gay (in)viabile

novelas *Consider Her Ways* (1956), de John Wyndham, y *Virgin Planet* (1959), de Paul Anderson.

A pesar de que las mujeres y las minorías homosexuales han sido las más representadas en su propia narrativa utópica, existe una subdivisión entre mujeres lesbianas y hombres gays. Las escritoras feministas de ciencia ficción han recurrido a la idea de hacer de la homosexualidad lésbica la norma cuando imaginaban mundos sin hombres para poder huir del patriarcado. Esta presentación de la homosexualidad como la norma también es problemática, porque deja fuera del espectro a las mujeres heterosexuales. Sin embargo, «debido a su orientación sexual, hay un grupo entero de hombres que no están tan interesados en oprimir a las mujeres, al menos sexualmente: los hombres homosexuales o gays» (Martín Rodríguez, 2016: 201)²⁶. Los hombres gays han sido representados inadecuadamente o simplemente no representados en las narrativas utópicas. Si las mujeres feministas anhelaban un espacio en el que el patriarcado dejase de oprimir las, los gays anhelan un espacio donde la heteronormatividad tampoco los oprima. En ese sentido, «a diferencia de las mujeres en las utopías feministas modernas, los gays han solido ser maltratados en esta corriente literaria» (Martín Rodríguez: 202)²⁷. En otras palabras, una utopía en ciencia ficción para hombres gays que sea atractiva no parece haber sido fácil de escribir²⁸.

26. «due to their sexual orientation, there is an entire group of men that would seem little interested in oppressing women, at least sexually: homosexual men, usually called gays».

27. «unlike females in feminist modern utopias, gays have often been abused in this literary mode as well».

28. Mariano Martín Rodríguez (2006) argumenta que *Rainbow Republic. Romanzo distopico gay* (2016) es una eutopía gay atractiva a pesar de incluir el término distópico en su título.

Una utopía en ciencia ficción para hombres gays que sea atractiva no parece haber sido fácil de escribir. Aunque hay algunos ejemplos de utopías gays, en su mayoría se consideran distopías

Las escritoras feministas de ciencia ficción han recurrido a la idea de hacer de la homosexualidad lésbica la norma cuando imaginaban mundos sin hombres para poder huir del patriarcado

Aunque hay algunos ejemplos de utopías gays, en su mayoría se consideran distopías. En cuanto a la ciencia ficción, encontramos obras como la mencionada *Spartan Planet*, una sociedad militar de hombres gays que ve a las mujeres como seres aberrantes, y *Swastika Night* (1937) de Katherine Burdekin, en la que una sociedad nazi gay futurista segrega a las mujeres. Ambas obras han contribuido enormemente a alentar la creencia de que todos los hombres gays representados en ciencia ficción son misóginos. Sin embargo, no sería nada justo situar a *Ethan de Athos* entre estas obras, aunque sí tenga un tono misógino. De hecho, las ideas infundadas de Ethan sobre las mujeres se empiezan a desvanecer cuando conoce a Elli Quinn. Debemos, por lo tanto, distinguir claramente novelas como *Swastika Night* de *Ethan de Athos* como distopías gays. Tanto *Swastika Night* como *Spartan Planet* están conformadas por una sociedad violenta masculinista. En cambio, puede que *Ethan de Athos* sea una obra distópica, desde un punto de vista feminista, pero la sociedad gay que Bujold imagina evita los conflictos y la violencia por encima de todo. Además, Ethan y Elli nos presentan una propuesta conciliadora, a través de su amistad, que contrasta enormemente con el planteamiento de esas otras dos novelas.

Otra idea fundamental que debemos mencionar es el concepto de «homotopía», que en «en su uso



Un planeta gay (in)viabile

actual, como ha sido autenticado en varias páginas webs, [parece] referirse a un tipo de utopía *queer*» (Pearson, 2003: 81)²⁹. La homotopía, por consiguiente, puede relacionarse con Athos, porque ejemplifica lo que la misma Pearson considera como tal. De algún modo, Pearson está de acuerdo con Martín Rodríguez sobre la escasez de un equivalente masculino gay de las utopías separatistas lésbicas. Precisamente, ella sugiere que «eliminando a las mujeres no mejoraría, *pace* Lois McMaster Bujold, automáticamente la posición política y social de los hombres gays» (2003: 93)³⁰. Sin embargo, eliminando a las mujeres de Athos, Bujold no mejora tampoco la posición de los gays, pese a que la autora describe el planeta con tintes eutópicos.

En *Epistemology of the Closet* (*Epistemología del armario*, 1990), Eve Kosofsky Sedgwick identifica la utopía gay americana en oposición a una «tutela de una cultura dominante y sin oposición que desea que los gays no existan, lo cual amenaza un hogar conceptual para el mismo concepto de los orígenes gays» (1990: 41)³¹. Pearson también argumenta que es «realmente irónico que sean los hombres gays quienes, como grupo, no se dejen seducir, ni siquiera como experimento, por la tentación de matar para poner fin a toda matanza» (2003: 93)³², señalando con esta metáfora que los gays no han producido una utopía separatista atractiva, a diferencia de la escritoras de utopías feministas defensoras del lesbianismo. No obstante, Bujold sí que usa la misoginia como una herramienta a disposición de los gays, también metafóricamente, para matar el sistema heteronormativo que los oprime. Este sistema es, para Bujold, una estrategia de dominación inválida, y sin éxito, como demostrará durante todo *Ethan de Athos*.

El hecho de que haya sido una mujer feminista quien haya podido imaginar un planeta creíble y eutópico con solo hombres gays convierte a Athos en un lugar que valora especialmente la paz

El hecho de que haya sido una mujer feminista quien haya podido imaginar un planeta creíble y eutópico con solo hombres gays convierte a Athos en un lugar que valora especialmente la paz. Como Attebery subraya, «Bujold ha liberado a los colonos de Athos de la necesidad de demostrar su rechazo de la feminidad. Por lo tanto, los hombres de Athos pueden demostrar una gama diversa de tipos de personalidad e intereses» (2002: 124)³³. En definitiva, Bujold transmite a Athos una herencia feminista que permite la existencia de una sociedad pacífica viable, a pesar de la misoginia del planeta. Athos, como ella misma describe, fue colonizado por los Padres Fundadores. Estos, en un intento

de evitar conflictos interminables entre planetas y galaxias, decidieron emigrar y crear un nuevo Estado con su propia estructural social. No solo estaban huyendo de los conflictos en sí, sino que también huían de una «cultura contaminada» (15), en la que las mujeres sí existen. Para ello, exportaron todo un lote de ovarios, los CJB-9, que les permitieron empezar a desarrollar y consolidar generaciones futuras de habitantes exclusivamente masculinos gracias a la manipulación genética. La prosperidad, un ambiente pacífico y

una sociedad más que viable permitieron al planeta no «tener enemigos militares en doscientos años» (27). Bujold demuestra la viabilidad de esta sociedad eutópica gay ya que «redirigir el deseo hacia los miembros de un mismo género e implementar una alternativa a la reproducción sexual con la clonación han conducido a una era de paz» (Attebery, 202: 110)³⁴.

El Consejo de Población es la institución gubernamental más elevada de Athos ya que regula el sistema de créditos sociales que se aplica a todos los habitantes. A través de este sistema, los athosianos pueden acumular créditos a través del trabajo,

29. «its current use, as attested on a number of internet sites, [seems] to indicate some sort of a queer utopia».

30. «eliminating women would not, *pace* Lois McMaster Bujold, automatically improve the social and political position of gay men».

31. «overarching, relatively unchallenged aegis of a culture's desire that gay people not be, unthreatening a conceptual home for a concept of gay origins».

32. «it is really rather ironic that it is gay men who, as a group, fail to be seduced, even as though experiment, by the temptation to kill in order to put an end to all killing».

33. «Chandler's [*Spartan Planet*] scenario [Bujold] has freed the colonists of Athos from the need to prove their rejection of femininity. Thereby men are authorized to demonstrate a full range of personality types and interests».

34. «redirecting desire toward members of one's own sex and replacing sexual reproduction with cloning have led to an era of peace».



Un planeta gay (in)viabile

Se trata de un Estado gay sin agitaciones, basado en un sistema de crédito social de gran éxito y con una sociedad en la que los lazos familiares son esenciales y necesarios para la crianza de los recién nacidos

programas de voluntariado y buen comportamiento. Este procedimiento es sin duda eutópico y tiene el objetivo de prevenir que individuos irresponsables se conviertan en padres, ya que cuando un hombre quiere ser padre en Athos ha de tener un número suficiente de créditos que avalen su idoneidad para serlo. En estos términos, el planeta es eficiente, sostenible, próspero y pacífico, rasgos que comparte con muchos de los mundos solo habitados por mujeres creados por las escritoras feministas de ciencia ficción. A pesar de la opción del celibato pseudomonacal, la mayoría de los hombres se empareja con otros hombres para crear buenos ambientes donde criar a sus futuros niños, independientemente de que ambos varones compartan una relación romántica o solo de mutua compañía. De hecho, cada hombre en Athos debe designar un individuo con quien le gustaría educar a su(s) hijo(s), llamado «el alterno asignado»:

Janos era hijo del alterno designado del padre de Ethan; los dos habían criado juntos a sus hijos, habían llevado juntos su negocio, (una piscifactoría experimental que al final no dio sus frutos en la costa de la Provincia Sur), habían unido sus vidas, sin problemas. No se trazó ninguna línea entre hijo e hijo adoptivo. Ethan era el mayor, inteligente e inquisitivo, destinado desde el nacimiento a una educación y un servicio superiores; Steve y Stanislaus, nacidos con una semana de diferencia, cada uno halagadoramente criado del cultivo ovárico del compañero de sus padres; Janos, siempre lleno de energía, listo como el hambre; Bret, el bebé, el musical. La familia de Ethan (44)

McMaster Bujold crea, a primera vista, un mundo totalmente deseable para los gais en el cual la homosexualidad no solo es celebrada, sino también alabada. Se trata de un Estado gay sin agitaciones, basado en un sistema de crédito social de gran éxito y con una sociedad en la que los lazos familiares son esenciales y necesarios para la crianza de los recién nacidos. En esta línea, Bujold «desnaturaliza el ideal masculino heteronormativo que no es cuestionado en la mayoría de la ciencia ficción separatista puesto que los hombres de Athos son en su mayoría homogéneos y están comprometidos con la casi obligatoria identidad social y las creencias de género de su sociedad» (Wight, 2009: 48)³⁵.

Sin embargo, la autora también nos presenta a alguien que no apoya los valores de Athos: Janos, el hermano de cría (y pareja) de Ethan. Él repetidamente manifiesta su apatía e indiferencia hacia la necesidad de tener un número determinado de créditos para ser padre, objetivo que acaba siendo la única posible aspiración para los habitantes de Athos. Janos es incapaz de encontrar su lugar en la sociedad y decide marcharse, junto con su amigo/novio Nick (Bujold describe esta relación de manera ambigua) a un lugar del planeta donde ninguna de las estrictas normas puedan aplicárseles. Janos, en suma, prefiere sacrificar su futuro antes que vivir en una sociedad que carece a su juicio de una total libertad. Esta decisión libera, por cierto, a Ethan del vínculo con el joven, a quien empieza a no apreciar. Al regreso de su misión en la Estación Kline, cuando le pregunta a su padre dónde está Janos, ese es el sentimiento que observa el lector:

35. «Bujold denaturalises the hetero-normative masculine ideal that is left unquestioned in much separatist SF, since the men of Athos are largely homogenous and committed to their society's compulsory homosexual identity and gender beliefs».



Un planeta gay (in)viabile

—¿Qué pasó?

—Bueno... Janos se marchó a las Tierras Externas con su amigo Nick unos dos meses después de tu partida. Dice que no va a volver... allí no hay reglas ni restricciones, dice, nadie que te marque los pasos. —El padre de Ethan hizo una mueca—. Tampoco hay futuro, pero eso no parece importarle. Aunque dale diez años y puede que esté harto de libertad. Siempre fue el más testarudo de todos vosotros, muchacho.

—Oh —dijo Ethan con voz apagada. Trató de parecer profundamente afectado. Lo trató con todas sus fuerzas, bajando las comisuras de la boca a la fuerza—. Bueno... —Se aclaró la garganta—, quizá sea lo mejor. Algunos hombres no están hechos para la paternidad. Mejor que se den cuenta antes y no después de tener responsabilidad de un hijo. (309, elipsis originales)

Este episodio presenta uno de los factores que hacen distópico a Athos porque «forzar a todos los miembros de un sexo (o sexualidad) a tener un mismo patrón resultará inevitablemente en una distopía» (Attebery, 2002: 116)³⁶. También explica por qué Athos tiene problemas para atraer a nuevos habitantes de fuera del planeta.

No obstante, la doctrina educativa de Athos, basada en una misoginia exacerbada, es el elemento que hace que todo el sistema utópico (quizás) se desmorone. Un mundo utópico gay no puede tener éxito, porque la «utopía consiste en vivir en un mundo en el que la aceptación de orientaciones sexuales alternativas [y la igualdad de género] descarte la necesidad de crear un lugar aislado donde haya una normatividad gay utópica» (Martín Rodríguez, 2016: 222)³⁷. Como resultado, se confirma también «la falacia de este sueño que es revelado (también) por la dependencia reticente que tienen los hombres de las mujeres que han donado sus ovarios a Athos y que les permiten reproducirse» (Wight, 2009: 47)³⁸.

Todo esto cambia, sin embargo, cuando Ethan es enviado fuera del planeta para conseguir nuevos

ovarios (dado que la última remesa ha sido sabotada), y conoce a Elli Quinn. Bujold «explora los límites de la fobia socialmente construida de Ethan mientras este experimenta una serie de epifanías sexuales y morales que le hacen sentirse finalmente impresionado por Elli Quinn» (Andrews, 2016: 154)³⁹. Esta transformación personal hace añicos su sistema, ya que el viaje de Ethan a la estación Kline «debilita sus conjeturas sexistas y le muestra que el separatismo puede fomentar el miedo y la ignorancia» (Wight, 2009: 36)⁴⁰; también aclara perfectamente por qué Bujold emplea un planeta gay para enseñarnos su lección feminista. La autora no solo ve la misoginia de los hombres como un problema, sino también la homofobia de los hombres heterosexuales, motivo por el cual nos muestra cierta complicidad con Athos. De hecho, Ethan tiene que enfrentarse a insultos por parte de varones heterosexuales que no pueden entender el modelo de Athos. Horas después de haber aterrizado en la Estación Kline, Ethan explora las diversas áreas y decide entrar en un bar donde se topa con un grupo de hombres homófobos. Uno de ellos se mofa de sus orígenes: «¿Athos? ¿El planeta de los sarasas? ¿Habla en serio?» (69). Justo después de este incidente, otro hombre heterosexual del mismo grupo se aproxima a Ethan cuando descubre que es athosiano y le dice en tono de burla: «—Déjame que te diga lo que estáis haciendo mal, amigo...» (70, elipsis originales). Es Elli, por cierto, la que pone fin al incidente.

Según la historia se desarrolla, el lector aprende al fin quién ha saboteado el envío de ovarios que iba destinado para Athos. Fue Helda, una mujer que no podía aceptar la homosexualidad de su propio hijo Simmi y la decisión de este de dejar Kline para emigrar a Athos; ella encarna esa homofobia todavía presente en nuestra sociedad, simbolizada en el rechazo de la sexualidad de su hijo. Cuando Ethan le pregunta a Helda por qué ha saboteado el envío, esta responde:

—¿Por qué? ¿Tiene necesidad de preguntar por qué? Para joderlos a ustedes, desnaturalizados bastardos sin madre, para eso. Pretendía encargarme del siguiente envío también, si lo había, y del otro, y del siguiente hasta...

39. «explores the limits of Ethan's socially constructed phobia as he undergoes a series of moral and sexual epiphanies and eventually finds himself in awe of Elli Quinn».

40. «undermines his sexist assumption, and shows him that separatism can breed fear and ignorance».

36. «forcing all members of either sex (or sexuality) into a single pattern will inevitable result in dystopia».

37. «utopia consists of living in a world where acceptance of alternative sexual orientations [and gender equality], thus ruling out the need to create a fully isolated place of utopian gay normativity».

38. «the fallacy of this dream that is revealed (as well) by the men's unwilling dependence on the women who have donated their eggs to Athos to allow the men to reproduce».



Un planeta gay (in)viabile

[...] —Hasta que saque a Simmi de allí, y recupere el sentido y vuelva a casa y encuentra a una mujer de verdad. Juro que no criticaré ni un pelo de su cabeza esta vez; ni siquiera me permitirán ver a mis nietos en ese horrible y sucio planeta... (237, elipsis original)

La homofobia y la misoginia convergen, por tanto, en prejuicios que oprimen tanto a las mujeres como a los homosexuales y esto es lo que la autora quiere transmitirnos.

4. Reconciliación y resolución: La amistad de Ethan y Elli Quinn

Helda verdaderamente representa el prototipo de mujer homófoba a la que Bujold nunca apoyaría. Al mismo tiempo, Athos también representa un sistema misógino con el que que la misma autora quiere acabar. Al examinar la relación entre la soldado Elli Quinn y el doctor Ethan Urquhart, Bujold hace posible una reconciliación entre las mujeres y Athos, puesto que Ethan admite que su planeta no tiene futuro sin el reconocimiento de la participación de las mujeres como madres biológicas de todos sus habitantes. La autora ataca la misoginia haciendo visibles a las ninguneadas madres de los athosianos: «*Athos* acaba con un leve gesto de reconciliación: Ethan acepta que su sociedad depende de las mujeres que donaron sus ovarios, y promete mandar a Elli fotografías de los hijos que su donación producirá» (Wight, 2009: 36)⁴¹. Este hecho hace que Elli se eleve como la verdadera heroína de la obra. Bujold no solamente hace que Ethan comprenda que las mujeres no son monstruos como lo habían dicho, sino que también permite la supervivencia del planeta gracias a Elli.

41. «*Athos* ends with a faint gesture towards reconciliation: Ethan acknowledges that his society depends on the women who donate their ovaries, and he promises to send Elli pictures of the sons that her donation will produce».

A lo largo de la trama, Elli Quinn ayuda deliberadamente a Ethan en la estación espacial Kline y lo protege de su perseguidor, el Coronel Millisor, en parte porque podría estar también interesada en lo que este va persiguiendo. El Coronel quiere conseguir el material del ADN que se halla en los óvulos de la hermana fallecida de Terrence Cee para poder así clonar e instruir soldados que se convertirían en los herederos del principal rasgo posthumano de ambos: la telepatía. Al final, este ADN y su material mutante viajan a Athos junto con Terrence, de quien Ethan se ha enamorado, para producir seguramente toda una generación entera de posthumanos con capacidades telepáticas. Ethan, como he comentado, traiciona las normas de su propio planeta y se convertirá en villano para Athos cuando se descubra su transgresión, que podría hacer peligrar el futuro del planeta. Algunos lectores ven este hecho un intento de Bujold de acabar con la utopía athosiana porque «cabe pensar que [...] la telepatía traiga consigo un control político y el fin de la privacidad, [...] que conlleve aburrimiento, inestabilidad mental o una sobrepoblación peligrosa» (James, 2006: 228)⁴². Todo esto significaría el exterminio del planeta porque tendríamos que preguntarnos «qué tipo de sociedad podría surgir con una generación post-humana si todos nuestros pensamientos fuesen accesibles para todos» (James: 228)⁴³. Esta subversión de las reglas podría poner en duda la complicidad que Bujold muestra hacia Athos, aunque como mínimo cabe atribuirle el haber creado una de las obras gais más eutópicas en la ciencia ficción hasta la fecha.

Aunque «la posibilidad de una reconciliación social amplia no sea tratada» (Wight, 2009: 35)⁴⁴, Bujold sí que insinúa una reconciliación entre géneros con la amistad entre Elli Quinn y Ethan. Su relación recuerda a una amistad *fag-hag*⁴⁵, en la

42. «it is possible to think of [...] telepathy bring[ing] political control and the end of privacy, [...] it might bring boredom, mental instability or dangerous over population».

43. «what kind of society might emerge with a post-human generation if all thoughts were open to all».

44. «the possibility of a society-wide reconciliation is not addressed, signalling once again the difficulty with which women writer have sought to imagine alternatives to the dominant narratives of masculinity».

45. Se trata de un término informal: «fag-hag: A woman who enjoys hanging out with gay men» (véase <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=fag%20hag>). También puede tener una connotación ofensiva humorística (ver <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/fag-hag>).



Un planeta gay (in)viabile

que una mujer heterosexual parece disfrutar especialmente de la compañía de un hombre gay, una noción muy extendida dentro de la comunidad gay, aunque se pueda considerar un tópico. «Situadas en la cúspide del género y las identidades sexuales», nos dice Evans, «las *fag hags* no solo permiten considerar las relaciones entre mujeres heterosexuales y hombres gais, sino que sirven en rasgos generales como un punto de partida en el debate sobre la relación de la estudios feministas y su supuesta sucesora, la Teoría Queer» (1999: 23)⁴⁶. Evans también estudia la *fag hag* como figura implícita en la obra pro-gay de la teórica heterosexual Eve Kosofsky Sedgwick, señalando que «el término de *fag hag* sí que fue mencionado [explícitamente] por Sedgwick durante un intercambio teórico con David Van Leer» (Evans, 1999: 36)⁴⁷. Según parece, Van Leer acusó a Sedgwick de ser ella misma «una *fag hag*, y de esta forma poner en entredicho a cualquier mujer que fuera especialista en los Estudios Gais» (Evans, 1999: 37)⁴⁸.

A pesar de que el concepto de *fag hag* haya tenido connotaciones peyorativas (David Van Leer usa sin duda el término de esta forma), al argumentar que la relación entre Ethan y Elli Quinn se asemeja a una amistad entre una *fag hag* y un hombre gay, me refiero principalmente al afecto entre muchos individuos gais y sus amigas heterosexuales. Estas amistades están basadas en la confianza, el afecto y la comprensión mutua. Pese a que Gaiba afirme que «estas amistades cosifican las fronteras que separan la identidad heterosexual y la gay, así como la comunidad heterosexual y la gay» (2007: 40), Bujold usa el concepto para posibilitar una reconciliación entre los hombres gais y las mujeres, que permita construir alianzas contra el sistema opresor heteronormativo y patriarcal que rige nuestra sociedad. Cuando, en la escena del bar ya comentada, Elli exige a los atacantes de Ethan que retiren sus insultos, un individuo le responde que «las mujeres que aman a los maricas [...] son aún peores que los propios maricas» (74). Sin inmutarse, Elli replica

que «todos los borrachos son una lata [...], pero los borrachos agresivos son decididamente repugnantes» (74). Esta actitud hace que Ethan baje la guardia contra Elli, de quien hasta entonces desconfiaba, y lleva a que puedan explorar cómo ser aliados en contra de la misoginia insostenible de Athos.

Defiendo, en suma, que Ethan encuentra en Elli la comprensión mutua y el apoyo propios de la amistad entre una mujer heterosexual *fag hag* y un hombre gay. Bujold también utiliza el concepto para enseñarnos, a través de una serie de momentos cómicos, cómo las asunciones preconcebidas que tenía Ethan sobre las mujeres se desmoronan poco a poco. Como inspiradora de este cambio, Elli se revela como la verdadera heroína ya que ella hace que la misoginia de Ethan y, por consiguiente de todo su planeta, desaparezca, gracias siempre a la amistad. En el cierre de la trama, Ethan regresa a Athos con Terrence Cee y el material para crear hombres telepáticos, pero también con un ovario que la misma Elli dona sin recibir nada a cambio. Las últimas líneas resumen el propósito de Bujold de dar voz a las madres que han sido olvidadas por Athos, entre las que Ethan, libre de misoginia, incluye ya a Elli: «En una mujer uno no veía esquemas y gráficas y números, sino los genes de tus propios hijos personificados y encarnados. Así, cada cultivo ovárico de Athos proyectaba una sombra de mujer, desconocida, imposible de erradicar» (313). Finalmente, el propio Ethan cierra la novela ante el espejo: «Salud, Madre—susurró, y se fue a la cama. Mañana empezaría un mundo nuevo, y todo el trabajo que ello conllevaba» (314).

46. «Situating at the cusp of gender and sexual identities, fag hags not only permit consideration of straight women-gay male relationships, but more broadly serve as an entry point to debate over the relationship of Feminist Studies to its alleged successor, Queer Theory».

47. «the fag hag was explicitly invoked during a theoretical exchange between and David Van Leer». Evans hace referencia a un artículo escrito por David Van Leer, «The Beast of the Closet: Homosexuality and the Pathology of Manhood», *Critical Inquiry*, 15.3, 1989: 587-605.

48. «a fag hag, and in this way impugn any woman who writes about Gay Studies»



Un planeta gay (in)viabile

Conclusiones

Este estudio ha analizado la tradición de las narrativas utópicas dentro de la ciencia ficción, y en particular aquellas que tratan las tradiciones masculinistas y feministas. *Ethan de Athos*, de Lois McMaster Bujold, ha sido analizada, siguiendo la subcategorización de Sargent, como una distopía crítica, porque presenta tanto elementos eutópicos como distópicos en el planeta gay Athos. Sin embargo, Bujold, una escritora feminista, se ha distanciado de la larga tradición de otras escritoras feministas de ciencia ficción que solo representaban sociedades habitadas únicamente por mujeres y de las que los hombres están excluidos. Es interesante constatar que es una mujer quien ha presentado una de las pocas utopías gay con tintes eutópicos que se hayan escrito en la ciencia ficción.

No obstante, a Bujold no le interesa tanto crear una sociedad gay eutópica como subrayar los rasgos que hacen de Athos y su misoginia rampante un lugar distópico. A pesar de que le transmite al planeta un aire feminista, y pacifista, y un ambiente armónico, igual que otras escritoras de ciencia ficción de la tradición feminista, Bujold consigue desman-

telar las creencias extremadamente masculinistas de Athos contra las mujeres cuando Ethan conoce a una mujer. A través de un proceso de progresivo descubrimiento, Ethan supera con éxito la doctrina misógina y manipuladora que le había inculcado su sociedad. La novela es, por ello, incomprensible sin el papel de Elli Quinn, que es clave para la autora en ese particular desmantelamiento de la misoginia. Elli no solo ayuda a Ethan de una manera totalmente altruista, sino que además le proporciona incluso un ovario para permitir la continuidad de Athos. Al final, ambos se profesarán un afecto mutuo y una amistad que llevarán a Ethan a apreciar la contribución indispensable de las otras mujeres anónimas que habían donado sus ovarios a Athos y a reconocer que su planeta no es viable sin ellas. Aunque Bujold no imagine una reconciliación total entre Athos y las mujeres, que siguen excluidas del planeta, el hecho de que Ethan sea capaz de aceptar su contribución hace que la autora sea indulgente y que apoye el proyecto de este planeta gay eutópico. Athos no puede considerarse completamente eutópico, no cabe duda, pero Bujold hace un guiño a la viabilidad del planeta cuando Ethan ve en sí mismo a la madre que hizo posible su propia existencia. ●



Un planeta gay (in)viabile

Obras citadas

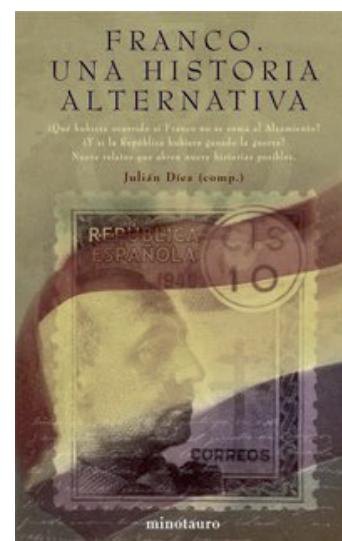
- ANDREWS, Chad. «The Technology of Consent: American Science Fiction and Cultural Crisis in the 1980s». Tesis doctoral. Trent University, 2016. <<https://digitalcollections.trentu.ca/islandora/object/etd%3A384>> (Acceso 27 Mayo 2017)
- ATTEBERY, Brian. «Women Alone. Men Alone: Single-Sex Utopias». En *Decoding Gender in Science Fiction*. Nueva York: Routledge, 2002. 106-128.
- DONAWERTH, Jane. «Genre Bleding and the Critical Dystopia». En Raffaella Baccolini & Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons-Science Fiction and the Dystopian Imagination*. Nueva York y Londres: Routledge, 2003. 29-46.
- EVANS, Nicola. «A Becoming Amplitude. Fag Hags and Gay Men in Fiction and in Theory». *Discourse*, 21.2, Primavera 1999: 22-46.
- FITTING, Peter. «For Men Only: A Guide to Reading Single-Sex World». *Women's Studies*, 14, 1987: 101-117.
- FITTING, Peter. «Utopia, Dystopia and Science Fiction» En Gregory Claeys (ed.), *The Cambridge Companion to Utopian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. 135-153.
- GAIBA, Francesca. «Straight Women and Gay Men Friends: A Qualitative Study». Tesis doctoral. Syracuse University, 2007. <http://search.proquest.com.are.uab.cat/docview/304779293/815702C80634CD5PQ/9?accountid=15292> (Acceso 25 Mayo 2017)
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano. «(Anti)gay Utopian Fiction in English and Romance Languages: An Overview». *Morus—Utopia e Rinascimento*, 11.1, 2016: 201-229. <<http://www.revistamorus.com.br/index.php/morus/article/view/279>> (Acceso 25 Mayo 2017)
- MCMMASTER BUJOLD, Lois. *Ethan of Athos*. Wake Forest, NC: Baen Publishing, 1986. Edición española: *Ethan de Athos*, traducido por Rafael Marín Trechera. Barcelona: Ediciones B, 2013.
- PEARSON, Wendy. «Homotopia? Or What's Behind a Prefix?». *Extrapolation*, 44.1, Primavera 2003: 83-97.
- SARGENT, Lyman Tower. «The Three Faces of Utopianism Revisited». *Utopian Studies*, 5.1, 1994: 1-37.
- SARGENT, Lyman Tower. *British and American Utopian Literature, 1516-985: An Annotated, Chronological Bibliography*. Nueva York: Garland, 1998.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- SUVIN, Darko. *Defined by a Hollow: Essays on Utopia, Science Fiction and Political Epistemology*. Berna: Peter Lang, 2010.

«Ñ»

de David Soriano Giménez

Diana Palardy

Ante la reciente declaración de independencia de Cataluña, parece ser el momento oportuno para visitar el relato titulado «Ñ» de David Soriano Giménez, una ucronía en la que se plantean los siguientes interrogantes: «¿Qué habría pasado si los catalanes hubieran asumido control de toda España y Cataluña fuera la sede del poder político y cultural en el país? Y, ¿qué habría ocurrido si fueran los castellanos los que tuvieran que luchar por el control político y por mantener su lengua e identidad cultural?» En la historia de este mundo ficticio, las pestes del siglo trece diezmaron la población castellana, y a finales de ese siglo, Jaume II de Aragón derrotó a Fernando IV de Castilla y se hizo con el control de toda España. El relato figura en la antología *Franco: Una historia alternativa*, compilada por Julián Díez y publicada en el año 2006. La antología se compone de nueve relatos ucrónicos en los que se exploran versiones alternativas de la historia española. Clasificada normalmente dentro de los parámetros la ciencia ficción, la ucronía propone imaginar lo que habría pasado si el resultado de algún acontecimiento histórico hubiera sido diferente. En esos relatos, cada autor explora diferentes variaciones del tema de qué habría pasado si Franco no hubiera llegado al poder. En el titulado «Ñ», Soriano Gimé-



«Ñ»

David Soriano Giménez
en *Franco: Una historia alternativa*

Edición de Julián Díez
Barcelona, Minotauro: 2006

978-84-4-5075845

Páginas 15-72



«Ñ» de David Soriano Giménez

nez juega con las convenciones del «mundo al revés», pero afortunadamente evita el maniqueísmo y presenta un universo complejo, lleno de contradicciones y complicaciones.

Al principio del relato, hay dos notas del autor. En la primera, el autor niega cualquier conexión entre su representación ficticia y las situaciones, personas u organizaciones del mundo real, y, en la segunda, se explica cómo se pronuncia en castellano las letras de «ny» y «ç» del catalán. El relato se divide en un epígrafe y siete secciones, cuya trama se desarrolla en diferentes regiones de *Espanya*, desde el 19 de abril de 1976 hasta el 3 de mayo de ese mismo año. Lleida es la capital de *Espanya* y una dictadura fascista ha mantenido al país bajo su control desde 1938, cuando los alemanes ayudaron a un catalán llamado Feliubadaló a apoderarse por completo del país. Feliubadaló era el líder de la *Germandat dels Guaites de la Mare de Déu de Montserrat*, esto es, la Hermandad de Vigía de la Madre de Dios de Monserrate. Su fallecimiento, por razones no aclaradas en el texto, se había producido diez meses antes de los acontecimientos presentados al principio del relato.

El relato comienza con una descripción casi costumbrista del regreso a la capital de un oficial fascista, Ermengol Massana, quien se había visto obligado a retirarse de la *Germandat* después de la muerte de Feliubadaló. Los detalles culturales que forman parte de la descripción del escenario pueden resultar chocantes. Por ejemplo, hay dos banderas en el balcón del ayuntamiento, «la *espanyola*, con sus cuatro listas rojas sobre fondo gualdo, el águila bicéfala nacional bordada sobre ellas» y «la enseña de la *Germandat*: fajas verticales azul, rojo y azul, en el centro el escudo dividido entre la cruz de Sant Jordi y la representación esquemática de la Virgen negra». Las resonancias de la identidad catalana, captada en la bandera *espanyola* con sus cuatro rayas rojas sobre un fondo amarillo, y las del concepto de un imperio, representado por el águila bicéfala, se fusionan de una manera que destaca la fuerza imperialista catalana. Curiosamente, algunas de las imágenes en la bandera de la *Germandat* se parecen bastante a las del escudo del equipo de fútbol F.C. Barcelona; a pesar del supuesto intento del autor de evitar cualquier conexión con la realidad actual, es evidente el guiño. Además, hay múltiples representaciones de Montserrat, así como referencias a los fenicios, considerados los ancestros con los que más se identifican los *espanyoles*. Paralelamente, en el texto se encuentran muchos vocablos

Soriano Giménez juega con las convenciones del «mundo al revés», pero afortunadamente evita el maniqueísmo y presenta un universo complejo, lleno de contradicciones y complicaciones

intercalados en catalán, tales como «enemic», «és clar», y «collons». A este respecto, el autor juega graciosamente con los malentendidos lingüísticos. Por ejemplo, cuando uno de los personajes *espanyoles* lee una pancarta en la que se acusa a un político de ser una «marioneta», cree que significa «marieta» en catalán, es decir, «marica». El paisaje lingüístico es tan variado y colorido como el tapiz cultural que se teje. Al observar una insignia en que se combinan una «esvástica» y el águila *espanyola* en un cartel en las paredes del Ayuntamiento, Massana siente una nostalgia profunda y una añoranza por la época en que la *Germandat* estaba en su apogeo. Después de la muerte de Feliubadaló, el poder de la *Germandat* había empezado a menguar paulatinamente y ya no estaban prohibidos diferentes partidos políticos. Incluso se iban formando movimientos para reivindicar la cultura castellana, a través de, por ejemplo, la recuperación de la tradición de la corrida de toros y el acto vandálico de modificar todos los rótulos en catalán de modo que ahora están en castellano, al tachar «ny» y poner «ñ», cambiar «ll» por «l» y hacer otros cambios ortográficos. Así se presenta desde la perspectiva de Massana, yendo camino de Madrid: «La toponimia de aquellas tierras parecía aquejada de una virulenta enfermedad fonética. Ni siquiera se habían salvado las tes al final de palabra, convertidas en “d” o incluso en “z”, como en el caso de un letrero que informaba de que faltaban



«Ñ» de David Soriano Giménez

190 kilómetros para llegar a “Madriz”»; este detalle alude burlescamente a un uso lingüístico común en Madrid. Al volver a la ciudad, Massana empieza a darse cuenta de la magnitud de la decadencia de su partido político. Soriano Giménez emplea un lenguaje expresivo para caracterizar a Massana y captar perfectamente sus circunstancias: «Se sentía como un espécimen antediluviano atrapado en un ecosistema hostil, resuelto a no extinguirse y aún menos a evolucionar».

En el Ayuntamiento, Massana se entera de los motivos por los cuales Puigfarriol, el gerente actual de la Germandat, lo había llamado. Puigfarriol le informa que Emeterio Ruiz de la Barca-Fery, miembro de un partido rojo y separatista y gerente de las Comunitats de Castella de 1939 a 1941, va a regresar a *Espanya* después de 35 años de exilio en Francia. Le encarga con la misión secreta de asesinarlo, ofreciéndole fondos no muy cuantiosos y el apoyo de Sadurní Lòpez Mendonça, un agente con «facciones ratiles» y una personalidad a la altura de su físico, para realizarla. Mientras tanto, se presenta a un político ambicioso, el doctor Ruy Gonzalo Aznacod y Berjusa, fundador de un nuevo partido político del «centro, democristiano», llamado Cristo y Castilla. Aznacod se considera como un revolucionario moderado que se inclina más hacia la izquierda, aunque en una entrevista televisada Ruiz lo califica de derechista. En realidad, Aznacod es un separatista más extremo que Ruiz. Cuando Aznacod se entera de la posibilidad de que alguien va a tratar de asesinar a Ruiz, opta por no advertirle, ya que va a ser candidato en las próximas elecciones y así tendría más posibilidades de ganar. Hacia el final del relato, cuando los dos están asistiendo a un partido de fútbol en un estadio, llega el momento en que Aznacod cree que es probable que lo vayan a asesinar y comienza a dudar de su decisión. Esto ocurre antes de que se llegue a un desenlace sorpresivo, que no revelaremos porque la intriga bien mantenida, que puede recordar la de una novela de espionaje o de detectives, es uno de los placeres de la lectura de esta obra.

Otro aspecto notable de la historia son los debates de los personajes sobre el significado de la identidad nacional. En vez de simplemente abogar por la independencia de Castilla, Ruiz afirma en una entrevista televisada que «No me opondría a su celebración si lo plantease una gerencia castellana legítimamente elegida en las urnas. Sin embargo, tampoco lo promovería si no fuese absolutamente necesario». Ante la pregunta de que si se siente

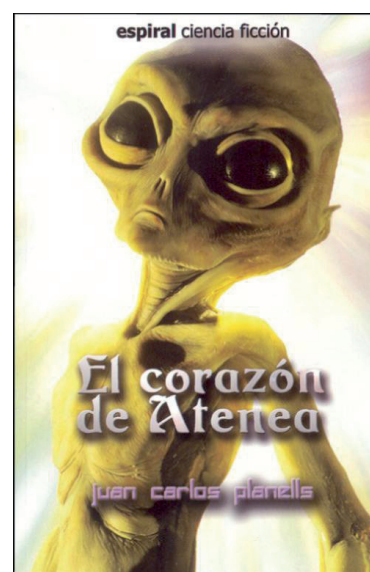
espanyol o solo castellano, Ruiz responde que ser castellano es algo visceral para él y que no está en mano elegir no serlo. Desde su punto de vista, esta «conciencia de nación» es algo que sienten los castellanos, pero no los gallegos, ni los vascos, ni otros *espanyoles* de otras regiones. Aunque no se siente «espanyol con la misma intensidad», admite que puede sentirse cómodo en *Espanya* y con instituciones *espanyolas* si estas no impiden que siga siendo castellano. Afirma: «hay varios siglos de convivencia, unos vínculos históricos y culturales con el resto de Espanya que siempre resultaría traumático romper». Pero esta voz de moderación no es la que predomina al final, lo cual es más bien cínico. El lector puede preguntarse sobre lo que implica, en un sentido nacionalista o irónicamente opuesto, un final en que parece que la moderación ya no es una opción, por ser algo del pasado. Como Soriano Giménez mismo, he procurado evitar ofrecer comentarios sobre la relación entre esta obra profética y la situación política actual en Cataluña. Le toca al lector llegar a sus propias conclusiones tras leer esta ucronía profundamente ambigua y magistralmente concebida y escrita, cuya reflexión sobre el nacionalismo es aplicable a cualquier movimiento de estas características, ya que el espejo castellano del nacionalismo étnico catalán sugiere precisamente la universalidad de la cuestión y de los dilemas morales que plantea. ●

Regusto a lo clásico: *El corazón de Atenea*, de Juan Carlos Planells

Mikel Peregrina

El *corazón de Atenea* es la segunda y última novela del escritor barcelonés Juan Carlos Planells (1950-2011), uno de los autores de la llamada Generación Hispacón que realizó, principalmente durante los años noventa, una producción de excelente calidad y culminó el proceso de maduración que la ciencia ficción española venía experimentando en años anteriores. Entre los escritores de ese grupo, donde figurarían nombres como Juan Miguel Aguilera, Rafael Marín, Elia Barceló, César Mallorquí, Rodolfo Martínez o Eduardo Vaquerizo, Planells está cayendo en un relativo olvido.

Este escritor destacó sobre todo como acertado crítico de ciencia ficción, especialista en Philip K. Dick, lo que ha relegado a un segundo plano su obra propia de ficción, menos extensa. Esta se compone de dos novelas, *El enfrentamiento* (1996) y la que aquí nos ocupa, a las que hay que sumar una cincuentena de cuentos. De las dos obras largas, la primera ha gozado de mayor repercusión crítica, por ser una interesante ucronía en la que se mezclan tres realidades distintas, una de ellas una Barcelona bajo control de los nazis. La novela fue analizada por Germán J. Hesles Sánchez en su tesis *El viaje en el tiempo en la literatura de ciencia ficción*



El corazón de Atenea
Juan Carlos Planells

Bilbao, Espiral: 2006

978-84-4-5075845

273 páginas

Regusto a lo clásico

española (Madrid: Universidad Complutense, 2013, pp. 554-561).

En cambio, sus cuentos han pasado más desapercibidos. En ellos, como señala Julián Díez, Planells «mantiene siempre una línea coherente de calidad, con cuentos de enorme exigencia para el lector, en muchas ocasiones por una temática muy dura» (en *Antología de la ciencia ficción española 1982-2002*, Barcelona, Minotauro, 2003, p. 167). Algunos de ellos figuran entre los mejores cincuenta relatos de la década, como «De muerte y de dolor» (1993), «La mujer que sabía escribir» (1993), «Otro día sin noticias tuyas» (1995), «Postales del laberinto» (1998) o «Gatos en medio de la calle» (2000).

La imagen de Planells es la del escritor que trabaja en soledad, al margen de los aficionados, poco apreciado por estos, sin obtener casi premios ni ser invitado a convenciones. Tal como explica Juanma Santiago en una sentida semblanza que hizo tras su muerte (publicada en *Literatura prospectiva*), Planells debía de ser una persona de difícil trato, muy cerrada en sí misma y que mantenía una relación formal más que amistosa con editores y otros escritores. Su carácter huraño le fue aislando cada vez más y sus últimos años, abrumado por dificultades económicas, narran una triste historia.

La imagen de Planells es la del escritor que trabaja en soledad, al margen de los aficionados, poco apreciado por estos, sin obtener casi premios ni ser invitado a convenciones



De igual modo, la historia de *El corazón de Atenea* corre pareja a la del autor. Aunque publicada en 2006 por Juan José Aroz, realmente se escribió mucho antes y supone otro ejemplo sobre la dificultad de publicar que han encontrado muchos escritores de ciencia ficción en España. Al menos hay noticia, por una breve autobiografía que precedía al relato «La ausencia de oscuridad no significa presencia de luz» (2006), de que la novela ya estaba escrita hacia 1989. El manuscrito peregrinó por diferentes editoriales y recibió juicios positivos, pero el cierre de las mismas o de las colecciones especializadas donde iba a incluirse volvía a dejar el escrito de Planells inédito. Finalmente, el escritor barcelonés acabó cediéndola a Juan José Aroz, quien la lanzó al mercado en 2006. La edición, dados los escasos recursos de Espiral, presenta problemas de maquetación, galeradas y errores ortográficos diversos que no favorecen la novela; esto resulta curioso teniendo en cuenta que Planells trabajaba como corrector de estilo. Aun así, hay que alabar a Aroz por su labor promotora de la ciencia ficción en España, puesto que en Espiral ha dado cabida a muchos escritores del país en este género, algunos de ellos noveles.

El corazón de Atenea presenta una clara estructura tripartida. La trama viene precedida por un prólogo de cuatro breves capítulos que presentan tres claves relevantes de la novela: la colonización, la desidia del director de la expedición, y «la relación con la muerte que marca a dos de los personajes principales, Claudia Ogall y Chris Miller. A continuación, la primera parte sirve de planteamiento, al presentar a los personajes en su anodino trabajo e introducir los indicios del futuro conflicto. La segunda parte presenta el nudo, con el principal conflicto en la obra. La tercera parte cierra la historia, derivando la tragedia, como se indicará más adelante, hacia un misticismo característico de Planells.

A diferencia de sus mejores cuentos y de la novela *En enfrentamiento*, Planells se traslada aquí a la infinitud del cosmos. El argumento gira en torno a una pequeña colonia minera, conformada por cuarenta humanos, en Atenea, un pequeño planeta con dos continentes y habitado por unos humanoides llamados bullos, carentes de tecnología, sin aparente lenguaje y que no interaccionan con los humanos. La rutinaria vida de los trabajadores se ve interrumpida por la llegada de una nave alienígena, de los kittjittis, que instan a los humanos a marcharse y les explican que con sus acciones están destruyendo Atenea. Al curar al director de la expedición, Bill Murray, los visitantes descubrirán que



Regusto a lo clásico

únicamente los minerales que residen en el cuerpo humano pueden restablecer el equilibrio del planeta y salvarlo. Ello lleva al drama final de la obra: una muerte para salvar a un planeta.

La novela presenta un argumento poco original dentro de la ciencia ficción, pero Planells va conjuntando distintos temas fictocientíficos de forma escalonada, para construir así una trama dinámica y envolvente que mantenga la atención del lector. El primero de ellos es el relativo a la colonización. Los humanos llegan a un nuevo planeta y se adueñan de él, dándole un nombre propio y otro a sus habitantes nativos, a los que consideran inferiores por carecer de tecnología. Como es habitual al tratar este tema, se ponen de relieve la prepotencia humana y su falta de responsabilidad. Esta colonización persigue fines económicos y se circunscribe al ambiente de imperialismo capitalista (representado por la Central Minera) y a la globalización que se empezaban a imponer en los años ochenta, momento en que Planells concibió y escribió la novela. En ese sentido, Atenea funcionaría de idéntica forma a muchas naciones africanas respecto a las grandes potencias económicas mundiales en el proceso neocolonizador, por el que se apropian de recursos ajenos para fines económicos propios, sin por ello mejorar la situación de los países colonizados ni de sus habitantes.

No obstante, la crítica persigue aquí más bien fines ecologistas. Planells plantea en su novela que la intervención económica de los humanos rompe el delicado equilibrio natural del planeta. La extracción de minerales está dejando Atenea vacío e infértil, lo que provoca la muerte de los bullos por inanición y debilidad. De esta manera, la novela se acerca a temáticas ecologistas que tuvieron gran peso en la ciencia ficción en los años sesenta, y podríamos relacionar *El corazón de Atenea* especialmente con *El nombre del mundo es bosque* (*The Word for World Is Forest*, 1976), de Ursula K. Le Guin. Esta finalidad ecologista, aunque con vigencia cuando Planells escribió esta novela, ya representaba en los ochenta un tema bien conocido que había sido tratado incluso por otros autores españoles en la década precedente, como Domingo Santos.

El segundo gran tema de *El corazón de Atenea* es el del primer contacto entre los humanos y los extraterrestres. La figura del alienígena presenta en este caso un cuerpo humanoide, similar al nuestro, por lo que el choque se produce en el ámbito cultural. No obstante, en este encuentro se recalca la dificultad de comunicación a partir de dos lenguajes,

e incluso el propio autor, a través de sus personajes, destaca la inversión lingüística de su novela, donde son los humanos los que deben aprender el idioma alienígena, alejándose del tópico antropocéntrico habitual de la ciencia ficción en sus comienzos. Este tema de la dificultad lingüística resulta muy popular en la ciencia ficción catalana, que Planells también conocía.

Los kittjittis aparecen como una idealización de la civilización humana a partir de la eliminación de todos los defectos del hombre. Ellos sí habían advertido la delicadeza del ecosistema de Atenea y lo habían catalogado como un planeta de especiales características, donde no había que intervenir. Su actitud obedece en todo momento a parámetros racionales: dialogando y evitando enfrentamientos. A la vez, se humaniza y dota de sentimientos a los kittjittis, lo que se observa en el trauma que sufre el capitán, Jlikham, quien había perdido recientemente a su mujer e hijo en un accidente espacial. En cambio, los humanos aparecen como irresponsables e inexpertos, y mucho más sentimentales. Esa inevitable comparación que el lector realiza entre los kittjittis y los humanos es la que recalca los defectos de nuestra sociedad.

La novela termina con un problema ético: el sacrificio de un humano podrá salvar Atenea. ¿Quién opta por entregar su vida a cambio de salvar el planeta? La vida resulta algo sagrado para los kittjittis y tremendamente valiosa para los humanos, pero es evidente que está en juego la vida de todo un mundo. Será Chris Miller quien se convierta al suicidarse en el mártir necesario, tras verse muy afectado por el trauma infantil de la muerte de su bisabuelo, enfermo de Alzheimer y a quien reconocía en la mirada de los bullos. Esta problemática da paso al último tema de *El corazón de Atenea*, una visión mística sobre la existencia en el universo que Planells también presenta en otro cuento de esos mismos años, «Mundo sueño» (1982), lo que indica que se trata de una idea reiterada en Planells, la cual contribuye, a su vez, a dar coherencia a su universo narrativo.

De este modo, una vez muerto, el espíritu de Chris Miller acude en sueños a Romy Schultz, la narradora de esta historia. Aunque ya habíamos presenciado la aparición de otro difunto a otro de los mineros, en ese caso a Claudia Orgall, en lo que parecía más bien un sueño fantasmal, es el aparecido Miller quien explica el sentido de estos retornos temporales de ultratumba. Este personaje aclara a Romy que en el universo nada muere para siem-



Regusto a lo clásico

pre, sino que solo se transforma: «Porque en realidad, la muerte no existe. Nunca ha existido. La hemos inventado nosotros, los terrestres, porque tenemos miedo a lo desconocido, al no ser, al vacío» (252). Lo que queda tras el cese de las funciones vitales del hombre es un estadio de perfección, de conocimiento pleno y de armonía con el universo. Esta idea de Juan Carlos Planells ofrece una salida a la tragedia que cierra la novela y conecta con una visión alternativa a las lecturas canónicas de muchas religiones, de las que reniega.

La novela también se caracteriza por una idea positivista y utópica, según la cual el ser humano alcanzará un estadio social más perfecto gracias al desarrollo tecnológico. Todos los personajes de la novela, a pesar de sus desavenencias, encuentros o diferencias, se entienden adecuadamente mediante el diálogo. El único personaje con una actitud más díscola es el director Bill Murray, y su oposición estaba causada por un tumor cerebral que no le permitía razonar con claridad, antes de que se lo extirpen los kittjittis. Lo mismo sucede con la postura claramente paternalista de los alienígenas, que han acudido a Atenea para advertir a los humanos de que corren peligro. Se percibe aquí una interpretación optimista de la naturaleza humana que se acerca a un utopismo algo anacrónico, como el que caracteriza el primer *Star Trek*, más cercano a la visión de Gene Roddenberry.

El corazón de Atenea se ubica, por tanto, en un estadio de imitación frente a la influyente literatura anglosajona de ciencia ficción. Esta primera novela de Planells pretende ser un claro homenaje a obras destacadas del género, como se ha indicado. Sin embargo, a diferencia de autores de la etapa anterior (años sesenta y setenta), Planells presenta un texto narrativo largo que mantiene un ritmo adecuado. Algunos rasgos que harían destacados sus cuentos están presentes en esta novela, por ejemplo, su capacidad para perfilar personajes, algunos de ellos con muy breves pinceladas. Otros, en cambio, muestran a un Planells que todavía está adquiriendo destreza literaria y que se enfrenta, por primera vez, al género de la novela.

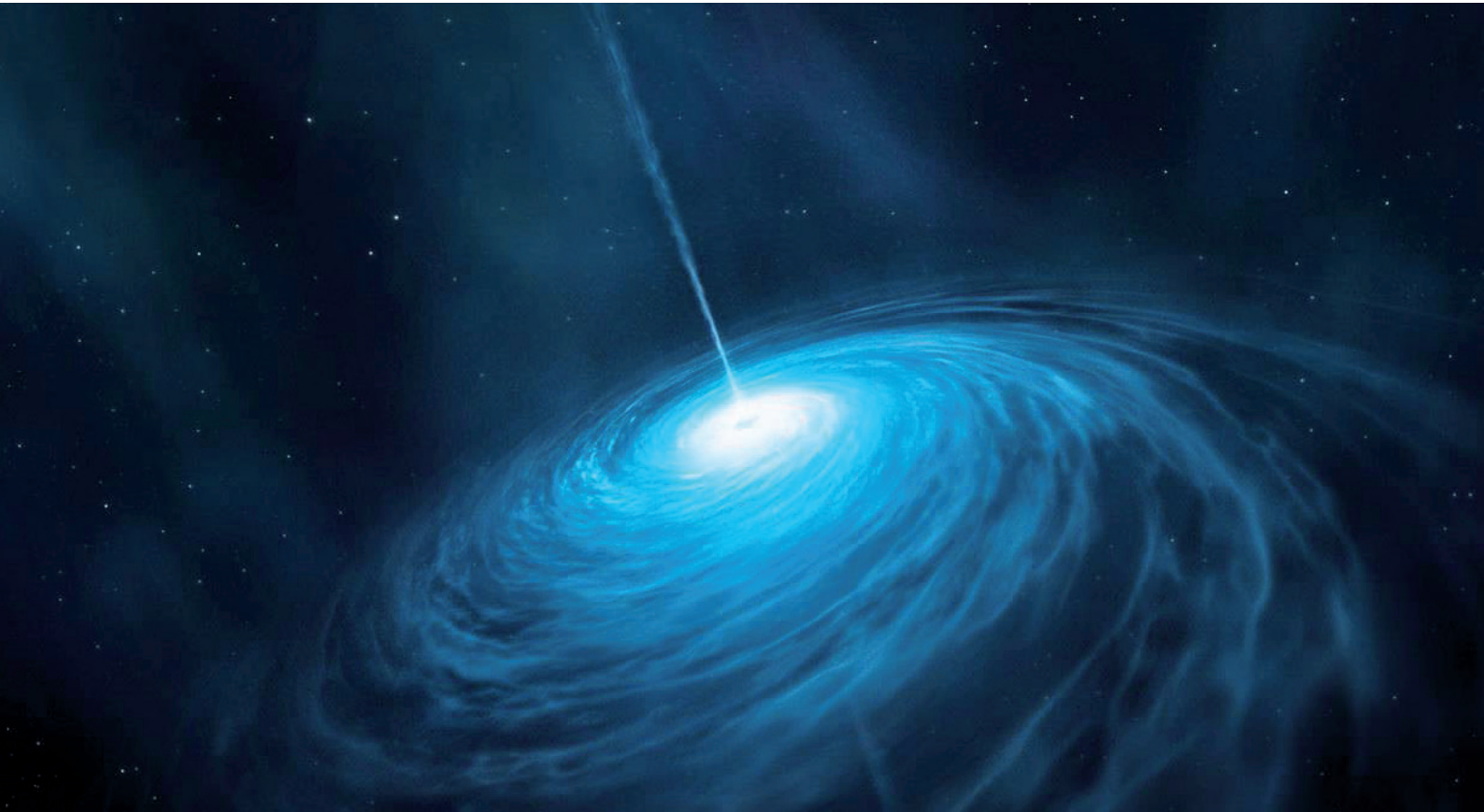
En este sentido, la elección de la voz narradora no resulta muy apropiada. La historia está relata-

Esta novela de Planells constituye un ejemplo de una ciencia ficción literaria española aún en ciernes, desligada ya de la mera aventura predominante en los bolsilibros, pero de crítica superficial y planteamiento tópico

da muchos años después por un testigo, la guardia de seguridad Rommy Schultz, quien incluso narra con detalle numerosas escenas a las que no había asistido. Al final de la obra se excusa declarando: «No tenía el don de la ubicuidad, y no podía estar en todas partes y saber lo que se producía a cada momento. Pero hasta donde he podido ir reconstruyendo mis recuerdos, esto es lo que aconteció en Atenea» (262). Sin embargo, la limitación que ofrece focalizar la historia en un único personaje queda vagamente solventada por parte de Planells, quien acaba recurriendo a una voz narradora tradicional para incluir la otredad, la perspectiva del conflicto que tienen los kittjittis.

El corazón de Atenea es, pues, una novela irregular que contrasta con el otro gran texto de Planells, *El enfrentamiento*, publicado antes, pero escrito después de *El corazón de Atenea*. Esta novela de Planells constituye un ejemplo de una ciencia ficción literaria española aún en ciernes, desligada ya de la mera aventura predominante en los bolsilibros, pero de crítica superficial y planteamiento tópico. No obstante su falta de originalidad, puede ser disfrutada como un compendio de diferentes motivos habituales en la ciencia ficción y ser entendida como parte de un proceso de maduración literaria de su autor, quien ofrecería, en los años noventa, lo mejor de su producción. ●

Hablando de literatura con Juan Jacinto Muñoz Rengel



Por Mariano Martín Rodríguez

Tras Le Guin, Watson y Montero, grandes figuras representativas de escritores de diferentes grupos de edad en orden decreciente, había llegado el momento de hablar de literatura con un autor de entre los nacidos en las décadas de 1960 y 1970, un grupo con características similares en muchos casos, tanto por su escritura como por su destino literario, especialmente en España, aunque lo afirmado como hipótesis aquí bien puede valer para otras literaturas. En ellos (y ellas), la distinción neta anterior entre ficción especulativa y general ha dejado de tener pertinencia, pues alternan, y combinan modalidades de una y otra sin necesidad de apologías, sin complejos. En cambio, se puede distinguir claramente sus prácticas a menudo divergentes en la narrativa extensa, más ligada a consideraciones comerciales, y en la breve, cuyo carácter cuantitativamente menos popular le ha solido librar de la presión comercial hacia la nivelación estética y ha animado a numerosos es-

critores de este grupo a cuidar más la escritura en estas ficciones, que también suelen ser intelectualmente más difíciles.

En cuanto a su lugar en la institución literaria, pocas veces en la historia de la literatura se habrá producido tal desajuste entre la calidad de unas obras y el estatuto marginal de sus autores en la institución literaria, como si se hubiera interrumpido el paso de testigos generacionales tras el triunfo completo de los postmodernistas nacidos en la generación de 1950, un triunfo a veces merecido y otras no tanto, pero que, en cualquier caso, se ha saldado con una desatención manifiesta hacia lo que vino después. En la ciencia ficción, solo habría que comparar la recepción radicalmente diferente, al menos en la institución literaria (el mundo académico y los órganos críticos orientados hacia el gran público no especializado), entre las novelas de William Gibson y los relatos de Ted Chiang, tomados ambos como líderes de la generación postmoderna y



Hablando de literatura con Juan Jacinto Muñoz Rengel

de la siguiente (que podríamos tal vez denominar metamoderna). A la inflación de elogios al primero se contraponen el silencio crítico institucional que ha rodeado al segundo hasta hace poco. La diferencia también se explica tal vez por sus géneros: la hegemonía de la novela y el injusto menosprecio hacia el cuento (cosa que, visto el panorama actual, debería ser al revés, desde el punto de vista de la exigencia estética) favorecieron al primero y perjudicaron al segundo. Son estas algunas de las cuestiones abordadas en la conversación mantenida en lo alto de una terraza de una cafetería madrileña en un soleado día de octubre, con Juan Jacinto Muñoz Rengel, cuya obra breve fue recibida entre los aficionados a la literatura especulativa con el entusiasmo que merecen los maestros del género, comparable quizás a Ted Chiang, aunque el español es más prolífico y, además, ha intentado llevar su rigor en el manejo de lo fantástico y lo especulativo también a la novela. Personalmente, la lectura de su libro de relatos De mecánica y alquimia me convenció de la existencia y el valor de la narrativa breve especulativa de este grupo generacional en España, pese a mis reticencias de arqueólogo literario frente a la literatura reciente. La lectura de los cuentos de otros escritores de la misma hornada (Vicente Luis Mora, Pablo Martín Sánchez, etc.) no ha hecho sino reafirmarme en la convicción de que este está siendo (o ha sido) un período fasto en España para la fantasía especulativa breve, de la buena ficción de ideas hecha por escritores con la cabeza bien amueblada, como aquí demostrará una vez más Muñoz Rengel.

MMR. Vamos a echarnos al agua. Voy a hacerte una pregunta directa para empezar. ¿Qué te parece la literatura y, concretamente, la narrativa de los autores españoles *institucionalizados*, de la generación que algunos llaman de la transición y que se debería llamar más bien el grupo de *El País*, porque casi todos han sido promovidos por ese periódico? Como se sabe, son los escritores que reciben premios oficiales, pero, a diferencia de otras generaciones españolas, ellos no parecen apoyar demasiado a los autores más jóvenes. ¿Cuál es tu opinión al respecto?

JJMR. Básicamente, llevo pensando más o menos una década lo que tú afirmas. Esa generación ha actuado como un tapón. Pero hasta ahora, después de tantos años diciéndolo, cuando es ya algo bastante compartido, incluso en las redes sociales, no se ha empezado a señalar públicamente que esa generación ha sido poco generosa. Incluso Javier Marías ha escrito un artículo respondiendo a esa acusación; por primera vez, este y otros se daban por enterados, tras tanto tiempo pareciendo estar por encima del bien y del mal. Parecía que no solo no leían a los jóvenes, sino que tampoco escuchaban esas voces en la prensa y los medios que reclamaban para ellos un poco más de atención. El clamor es ahora tal que hasta Marías se ha visto compelido a contestar, un poco extrañado, que hay sitio para todos y que la literatura no es una competición entre escritores. Aunque parece todo muy lógico y algún autor de mi generación le daba la razón, lo cierto es que no daba respuesta al problema planteado, que es el de la generosidad. Los escritores nacidos en las dos décadas siguientes a la de Marías (quizá una generación también todavía emergente, que no ha podido *llegar*) han sido ignorados por ellos; no los mencionan entre sus lecturas, ni los recomiendan, ni tampoco han *adoptado* a nadie, a ningún autor que hubieran descubierto y defendido, aunque fuera a uno solo. Se han quedado con sus columnas, con su poder editorial; cuando Almudena Grandes saca un libro, por ejemplo, igual que Javier Marías, la noticia aparece en todas partes. Copan los medios, pero tienen muy pocas palabras para los demás. Eso no ha sido así siempre, porque José María Merino o Luis Mateo Díez, que son de una generación anterior, son ambos muy generosos con autores de mi edad. ¿Cómo es posible que sus mayores nos lean y promuevan a nosotros, y ellos no?



Hablando de literatura con Juan Jacinto Muñoz Rengel

MMR. Tal vez porque Merino y Mateo Díez están seguros de la calidad de su obra, que es tan evidente que no necesitan tapar a los demás para sentirse grandes figuras.

JJMR. Esa es una posible explicación, y quizá sea la más sensata. También hay quien, como Enrique Vila-Matas, lo ha leído todo y ha apoyado a los jóvenes, pese a haberse codeado mucho con el grupo de *El País*. Sin embargo, según ha declarado en entrevistas, él sí está completamente convencido de que lo que hace es algo distinto, y lo distinto debe defender su originalidad por sí mismo. Cuando tienes miedo de que otros tengan la misma idea que tú y haces por ocultarlos, es porque no estás sabiendo configurar una obra con una voz y un imaginario propios. Otra posible explicación para esta falta de generosidad es la propia institucionalización. Cuando ocupas los mejores puestos en la cultura y literatura oficiales de un país (cabeceras de periódicos, principales jurados, premios nacionales, etc.), ves todo eso como un feudo propio, del que extraes buenas rentas y al que no estás dispuesto a renunciar.

MMR. Pero la tarta es grande...

JJMR. Y la avaricia, también.

MMR. Centrándonos ahora en lo que más nos interesa, que es la ficción especulativa, también diría que esta ha sido bastante poco cultivada por la generación, digamos, en el poder literario en España. Las únicas excepciones que se me ocurren son Rosa Montero y Elia Barceló, grandes escritoras ambas y ambas en una situación un poco extraña dentro de su generación. La primera, pese a su fama, no ha recibido el mismo reconocimiento oficial que otros escritores coetáneos suyos¹. Veo ahí quizás un prejuicio contra la literatura especulativa entre los críticos de la transición y de *El País*.

JJMR. Los prejuicios existen, pero no me atrevería a afirmar con rotundidad que la peor recepción oficial de Montero y Barceló está relacionada solo con el género literario. Basta recordar que José María Merino ha recibido premios y es miembro de la Real Academia, escribiendo ficción fantástica e incluso ciencia ficción. También cabe mencionar el Premio Nacional de Narrativa y el de la Crítica de Cristina Fernández Cubas.

MMR. Montero se refería más en concreto al prejuicio contra la ciencia ficción, porque lo fantástico está mejor aceptado.

JJMR. Es verdad que los prejuicios están aún más arraigados en el caso de la ciencia ficción. Por ejemplo, a la hora de colocar libros en las librerías o de incluir un libro en una colección editorial o en otra. Es más difícil aparecer en una colección general de un sello de prestigio literario si la obra es de ciencia ficción. Prejuicios los hay, pero está por ver qué factores son los que más pesan. Así, la distinta recepción de esas tres escritoras depende de diversas variables, no solo de la calidad. Por ejemplo, a Elia Barceló, como antes ocurrió con Medardo Fraile, sin duda le perjudica el hecho de no residir en España.

MMR. Me refería a los prejuicios en la institución literaria, pero no entre los escritores, al menos entre los nacidos después de 1960, en los cuales la importancia de lo especulativo es considerable, sobre todo en la narrativa breve. A estos los he llamado en varios sitios los «nietos de Borges». ¿Crees que la influencia de este ha contribuido a acabar con prejuicios muy arraigados contra la ciencia ficción, por ejemplo, o contra la fantasía especulativa, más en general, también en tu propio caso?

JJMR. La presencia de Borges ha sido importantísima, pero no ha sido la única. Hay una serie de nombres incuestionables que hicieron que la literatura española se abriera por fin a lo que la hispanoamericana se había abierto antes. Está Borges, pero está también Cortázar. El primero es un autor fantástico y especulativo, pero también erudito y literariamente difícil. Cortázar añade la soltura. Reinventa los géneros, sorprende con ficciones breves que funcionan como microrrelatos antes de que estos se pusieran de moda, y demuestra que puede hacer literatura como por arte de magia de cualquier cosa... A esta influencia del *boom* en nuestra generación hay que sumar el hecho de que pudiéramos acceder con mucha mayor facilidad a traducciones, por ejemplo, de Lovecraft, de Poe, etc. Antes existían, pero no tenían la difusión de ahora, con traducciones de calidad y publicadas en editoriales pujantes.

MMR. De hecho, Lovecraft y otros autores considerados antes de *fandom* son ahora clásicos de la literatura general.

JJMR. Gracias a ellos nos dimos cuenta de que se podía hacer otro tipo de literatura. Antes predominaba una literatura realista que aún tenía la resaca de la posguerra, muy apegada al compromiso social. Había que demostrar que se era un escritor serio, que no se hacían «tonterías» fabulosas. Nuestra generación ya no es tan solemne. Aun así,

1. La conversación con Juan Jacinto Muñoz Rengel tuvo lugar unos días antes de que se concediera a Rosa Montero el Premio Nacional de las Letras.



Hablando de literatura con Juan Jacinto Muñoz Rengel

siempre hay corrientes. También hoy hay autores, digamos sociales, que miran un poco por encima del hombro a los cultivadores de lo fantástico. No obstante, esa división va a ser poco a poco más difícil de percibir, ya que muchos escritores se acercan a lo fantástico desde el realismo, mientras que los habituados a los géneros de la imaginación estudian qué se puede hacer con técnicas más miméticas. Además, quienes tienen menos prejuicios hoy son los lectores, que consumen de todo. La crítica literaria parece haberse quedado rezagada.

MMR. No la académica, pues los estudios sobre lo fantástico y sobre la ciencia ficción misma están experimentando un auge.

JJMR. Me refería a la crítica literaria, por ejemplo, a la de los suplementos de libros en la prensa, donde los prejuicios subsisten...

MMR. Y que es precisamente el tipo de tribunas muy dominado por la generación de *El País*...

JJMR. Ahí hay mucho desconocimiento. Lo que es muy grave tratándose de gente dedicada profesionalmente a la crítica literaria. Y, más arriba, está la crítica que concede los premios nacionales, aún con más prejuicios. En cambio, los editores están cada vez más abiertos y hoy en día se puede publicar un libro de cualquier género que tenga la suficiente calidad. Hay excepciones. En Anagrama difícilmente podemos encontrar un texto de la imaginación más arriesgada, quizá para conservar un marchamo de *seriedad*. Todavía hay escritores que publican en estas editoriales «serias» que desdeñan a los que lo hacen en otras más abiertas, como Páginas de Espuma, o directamente de género, como Fantasy o Minotauro. Y es bastante dudoso que ese supuesto prestigio de lo serio esté siempre justificado, a la vista de la calidad de algunas cosas que se han publicado... Y a la inversa: editoriales que no disfrutaban de la misma reputación han sacado a la luz verdaderas maravillas.

«Los editores están cada vez más abiertos y hoy en día se puede publicar un libro de cualquier género que tenga la suficiente calidad»

MMR. Existe seguramente un desajuste entre lo que se aprecia *a priori* y la realidad literaria. Por ejemplo, las editoriales suelen ser más reacias a publicar relatos, pese a que suelen tener mayor calidad que muchas de las novelas que se promocionan activamente. De hecho, a menudo tengo la impresión de que autores de relatos muy atrevidos literariamente, por sus ideas o su experimentalismo, resultan mucho más convencionales al escribir novelas. ¿Cuál es tu visión personal como escritor de ambos géneros?

JJMR. Coincido contigo en que la calidad del relato es excelente y que esto viene siendo así desde hace ya bastantes años en España, hasta el punto que no sé si es posible encontrar un nivel similar en otros países. Como es normal, esto lo hemos reivindicado hasta la saciedad en el mundillo del cuento, pero ha dado igual desde el punto de vista de las (grandes) editoriales, sobre todo porque al gran público no le acaba de interesar. Muchos lectores desean sumergirse en la novela, para evadirse, y no entienden el cambio de registro constante del libro de cuentos ni les agradan unas exigencias técnicas para las que quizá el lector masivo no está preparado. Aunque tal vez ni siquiera tendríamos que aspirar a llegar a este lector, porque habríamos de rebajar la calidad de la narración breve. Sin embargo, no estoy del todo de acuerdo con tu afirmación. Hay sin duda magníficos escritores de cuentos que



Hablando de literatura con Juan Jacinto Muñoz Rengel

rebajan la calidad estética de sus novelas, porque quieren vender o porque la editorial los obliga a ello. Pero creo que esto solo explicaría una parte de la cuestión. Sinceramente creo que hay muchos que no saben escribir novelas al mismo nivel de exigencia que lo hacen con los cuentos. No se trata de solo una exigencia estética, no me refiero únicamente al estilo. Las estructuras cambian y no todo el mundo es capaz de sostener el pulso narrativo, los arcos de tensión que se crean en estructuras más extensas, que resultan más difíciles de apreciar en su conjunto. Un cuento se puede releer de un tirón para poder distanciarte y tomar conciencia de él, como un pintor que da un paso atrás y ve su cuadro por entero. En una novela, tras tantos años invertidos y tantos borradores desechados, es muy difícil tener el mismo control de lo que se hace. Y se puede perder a veces el tono del narrador, la intensidad de lo que se cuenta, y no reparar en ello y perder al lector por el camino. Hay mil sitios por donde se puede romper una novela. El novelista puede mantener una prosa de calidad semejante a la del cuento durante muchas páginas, pero la literatura no es solo poner una palabra detrás de otra. También es crear interacciones, proporcionar carnalidad y evolución a los personajes, jugar con distintas imágenes y simbologías, expresar significados que van en diferentes direcciones..., frente al carácter más unívoco del cuento. Este se construye en torno a una gran metáfora, a un gran símbolo u objeto cargado de significado, y de ahí su esfericidad; y por mucho que esta pueda romperse, alterando ese mecanismo perfecto, el resultado casi siempre permanece bajo el control del autor. En la novela es mucho mayor el riesgo de verse desbordado. De hecho, muchos escritores actuales, y no me considero una excepción, no están probablemente a la altura de las exigencias de una novela. Son raros aquellos de los que se pueda decir que son buenos *en todas* sus novelas. Y aunque el cuento también es exigente, igual que sus lectores, hay más autores que se especializan en este género y consiguen dominarlo.

MMR. Sobre todo en la España actual. Ni siquiera en Hispanoamérica, donde hubo una gran escuela de fantasía especulativa (Borges no fue ni mucho menos el único), parece haber una escuela equivalente entre los jóvenes, a juzgar por mis conocimientos, limitados, al respecto. Parece como si la herencia de Borges se hubiera cobrado en España en este momento.

JJMR. Quizá lo que ha ocurrido es que teníamos hambre de eso, tras tantos años de realismo. No

obstante, los factores que determinan una tradición literaria son tan diversos que es difícil aventurar causas, ni siquiera con el paso del tiempo. Aun así, podría ser una cuestión de sinergias. Basta con que varios escritores escriban de una determinada manera para que a su vez sean leídos y emulados por sus coetáneos.

«Creo que hay muchos que no saben escribir novelas al mismo nivel de exigencia que lo hacen con los cuentos.

No se trata de solo una exigencia estética, no me refiero únicamente al estilo. Las estructuras cambian y no todo el mundo es capaz de sostener el pulso narrativo, los arcos de tensión que se crean en estructuras más extensas»

MMR. Posiblemente. A este respecto, recuerdo que el mundillo de la ciencia ficción en España, *fandom* incluido, estuvo muy abierto a la literatura general en la primera década de este nuevo milenio. Entonces hubo una especie de resurrección de la *New Wave*, como manera de escribir ciencia ficción con una escritura equiparable a la literatura general, y prestando mucho más atención a lo filosófico, a lo especulativo propiamente dicho. En este contexto, la lectura de tu *De mecánica y alquimia* fue como una revelación, ya que era el tipo de literatura que se estaba buscando, hecha por alguien de fuera de la ciencia ficción, con una calidad muy elevada, y de ahí que tu nombre ya sea incluso mítico dentro de ese género en España. ¿Cuál es tu propia visión del fenómeno? ¿Cómo ves tu propia obra en relación con la ciencia ficción y su público?



Hablando de literatura con Juan Jacinto Muñoz Rengel

JJMR. No provengo de ese mundo y, por eso, no puedo sentir más que gratitud. De repente, me encontré con un público que no esperaba, con algunos premios y, sobre todo, con nuevos lectores, que es a lo que siempre aspiramos. Por mi parte, estaba entre dos aguas. Por un lado, el lector común me podía mirar raro, pero por otro también yo me sentía un poco ajeno a ese mundillo de la ciencia ficción. Esto no me impide alegrarme de verme aceptado por un grupo de personas que demuestra verdadera pasión por leer. Otra cosa es que mis conversaciones con miembros del *fandom* se agoten rápidamente, porque hay muchos autores que no he leído. También estoy entre dos aguas en cuanto a mis lecturas. He leído, como ellos, a Borges y Cortázar, a Lem, Le Guin, Vonnegut y demás, pero otros nombres me son completamente desconocidos, pese a que no dudo de su interés. Entre los de mi generación, era casi obligatorio leer a los clásicos de la distopía (Orwell, Bradbury, Huxley, etc.), que también marcaron nuestro rumbo, pero no alcanzamos mucho más allá. Al mismo tiempo que leíamos a otros autores que nada tenían que ver con la ciencia ficción, como Salinger o Cheever, como Philip Roth o Don DeLillo y otros posmodernos. Mis lecturas eran híbridas.

MMR. No eres, desde luego, el único que ha escrito muy buenos relatos especulativos y de ciencia ficción sin estar dentro del *fandom*.

JJMR. Limitarte a ese mundo tiene el peligro de que acabes tratando solo una serie de temas y de subgéneros que ya están muy trabajados. La endogamia acorta la mirada. *88 Mill Lane*, mi libro anterior a *De mecánica y alquimia*, es quizá bastante más borgesiano. Nació no solo de la lectura de Borges, sino también de conversaciones conmigo mismo, de mi propio ensimismamiento. Mis estudios universitarios fueron en Filosofía, y recuerdo la carrera entera concibiendo y escribiendo unos ciento cincuenta relatos, muchos de los cuales no se publicaron nunca, basados en ideas filosóficas.

MMR. Esos relatos ¿existen?

JJMR. Sí, pero no van a ver la luz. *88 Mill Lane* reúne aquellos pocos de los que estaba verdaderamente satisfecho.

MMR. Por favor, nos destruyas los otros, aunque tengamos que esperar a la edición crítica de tus obras completas para leerlos... (*JJMR se ríe.*)

JJMR. Solo podrían tener interés académico, no para un lector.

MMR. Los académicos también son lectores...

JJMR. Solo para un estudio, pero no para lectores que buscan placer en la lectura, porque son el

resultado de un proceso de ensayo y error. Como dije, mi manera de aprender a escribir fue autodidacta y muy lenta. Más allá de la influencia directa de Borges, ya era un planteamiento borgesiano que yo, un estudiante de filosofía, estuviera intentando dar una forma narrativa a mis ideas, pero sin pretensiones explicativas ni de construir una teoría o tesis sobre algo. Improvisaba. Simplemente, trataba de crear personajes y conflictos de ficción, pero bajo los que subyaciera una idea filosófica. Es esto lo que he querido mantener también años después, cuando me he ido desprendiendo de aquella influencia. La idea de poder estar leyendo un libro de Kant o de Hegel y escribir a la vez ficción, una historia.

MMR. En tu ficción hay muchas ideas, pero no es por ello solemne. Introduces mucho humor en tu tratamiento de las paradojas de la filosofía. Creo que este elemento pudo facilitar el éxito de tu obra, que es muy rigurosa, pero nada pedante. ¿Eres consciente de ello?

«Como dije, mi manera de aprender a escribir fue autodidacta y muy lenta. Más allá de la influencia directa de Borges, ya era un planteamiento borgesiano que yo, un estudiante de filosofía, estuviera intentando dar una forma narrativa a mis ideas»



Hablando de literatura con Juan Jacinto Muñoz Rengel

JJMR. Cuando era adolescente y leía a los hispanoamericanos del boom, me preguntaba cuál era la diferencia entre un García Márquez, que gustaba más al gran público, y un Borges, que me interesaba mucho más a mí. Entonces me di cuenta de que Borges era muy duro, por su solemnidad aparente, para el lector de a pie. Lo que tenía en mayor medida García Márquez eran emociones, personajes carnales. Las pasiones en la obra de Borges son conceptuales.

MMR. La filosofía también es una pasión.

JJMR. Lo que yo quería era doblegar esa intelectualidad de Borges. Y para eso necesitaba dar a mis historias cierta espontaneidad y naturalidad, un tono más coloquial e informal, cercano, con un lenguaje cuidado, pero a la vez más flexible y modulable, no tan concentrado. En mi última novela, *El gran imaginador*, así lo he intentado. En su base hay muchas ideas filosóficas y también mucha metalingüística (Cervantes, Lovecraft, Umberto Eco); pero, al mismo tiempo, el juego que propongo en el primer plano de lectura es puramente lúdico, incluyendo mucha aventura, algo nuevo en mí. Esto está dirigido a ese lector que tan solo desea quedarse en ese nivel. Aunque luego introduzco muchos otros niveles más complejos. Ahora, *a posteriori*, me pregunto si con todas esas capas no habré expulsado finalmente también al lector de a pie. O, al revés, al otro, sobre todo al refractario a lo fantástico. Quizá a este lo pierdo en un episodio de la novela en el que tienen lugar una invasión alienígena en el Estambul del siglo XVI.

«Lo que yo quería era doblegar esa intelectualidad de Borges. Y para eso necesitaba dar a mis historias cierta espontaneidad y naturalidad, un tono más coloquial e informal»

«Borges era muy duro, por su solemnidad aparente, para el lector de a pie. Lo que tenía en mayor medida García Márquez eran emociones, personajes carnales. Las pasiones en la obra de Borges son conceptuales»

MMR. Oigo esto y corro a comprar la novela.

JJMR. Pero otros lectores quedan descolgados ahí, según me han confesado. Mi duda ahora es si de verdad era posible aunar a todo tipo de lectores. O si en cualquier caso tenemos que seguir quitándole solemnidad a la literatura, que es algo importante hasta cierto punto, pero que no debe de serlo tanto, cuando no estamos todo el día en la televisión. En realidad, no importamos a casi nadie. E incluso si fuera importante realmente, tampoco nos lo debemos creer tanto. Hay que bajar de la tarima a la calle.

MMR. Entre tus relatos con más humor, recuerdo «London Gardens», donde también acometes, en el segundo texto marciano, una reescritura lúdica del universo de la ciencia ficción *pulp* de los años treinta, que has dicho no conocer...

JJMR. Es accidental, pura coincidencia. Hoy las influencias llegan desde muchos sitios y algunas son subconscientes. De pequeño, viste *La dimensión desconocida* y series de aventuras galácticas. Has visto cine toda tu vida y has leído todo lo que ha caído en tus manos. Otras veces, la influencia te llega por una lectura indirecta; no has leído el original, sino a alguien que sí se lo ha leído. Incluso te puede llegar a través de reseñas de libros que tampoco has leído. Además, hay mucha gente que está a punto de escribir lo mismo, a la vez, sin conocerse, porque estaban pensando en las mismas cosas, al disponer en su contexto de los elementos suficientes para pensarlas, que antes faltaban.



Hablando de literatura con Juan Jacinto Muñoz Rengel

MMR. La originalidad es una superstición. «London Gardens» también me recordó el ensayo ficticio de Le Guin «“The Author of the Acacia Seeds” and Other Extracts from the *Journal of the Association of Therolinguistics*», que versa sobre el lenguaje y la literatura de insectos y plantas.

JJMR. No lo conocía. Cuando ideé «London Gardens», pensaba en nuestros genes, en los cuales está toda la información sobre cómo vamos a ser física y psicológicamente, pero también las trazas de un virus que padeció la humanidad hace milenios. Ahora mismo se está investigando cómo introducir en los genes un mensaje destinado al futuro, como el mejor procedimiento para que el mensaje se transmita, se conserve y pueda ser leído alguna vez. Un mensaje en nuestro ADN subsistiría más tiempo que en los libros o los soportes electrónicos. De alguna forma, esta idea ya estaba en Borges (y de ahí mi guiño final de la rosa), que en sus poemas considera que las rayas del tigre o los pétalos de la rosa suponen la posibilidad de un código.

MMR. A mí me hizo pensar en la existencia de la literatura como algo tan natural, tan nuestro que estaríamos genéticamente programados para escribir.

JJMR. Lo que creo que es absolutamente genético en nosotros es la ficción, que nos es tan consustancial como la mentira. Utilizamos ambas en todos los ámbitos de la vida. La ciencia se basa en ficciones, que son las hipótesis. Cada paradigma científico es una conjetura que se mantiene durante un tiempo. Si nos ceñimos a la política, vemos cómo también funciona con ficciones y engaños. En general, nuestro conocimiento de nosotros mismos es el relato que nos contamos de nuestra propia vida. En la Historia, solo el relato te permite comprender el episodio histórico, que en sí mismo no es sino una sucesión de hechos puntuales que transcurrieron en un presente que solo es inteligible mediante una narratividad que le da forma, y que cambia según la política y los tiempos.

MMR. Entiendo tu actividad ficcional, pero, ¿has escrito también ensayos de filosofía?

JJMR. Sí. Ahora precisamente estoy ocupado en uno, el primero, que no se ha publicado todavía. He escrito artículos aparecidos en revistas académicas, pero es la primera vez que escribo un libro con una intención filosófica, aunque con herramientas literarias. Es filosofía, pero uso, por ejemplo, un narrador.

MMR. Entonces la vas a presentar con medios ficcionales.

«Lo que creo que es absolutamente genético en nosotros es la ficción, que nos es tan consustancial como la mentira»



Hablando de literatura con Juan Jacinto Muñoz Rengel

«El ser humano es el que mejor lo hace de todos, es quien mejor miente y especula. La literatura surge de ahí como un accidente, igual que la religión y el arte»

JJMR. No puede ser de otra forma, porque la inteligencia consiste en hacer ficción. La ficción está en todos los seres vivos, no solo en el ser humano. Un animal que se camufla está mintiendo. Uno que se hace el muerto también trata de engañar. Sin embargo, el ser humano es el que mejor lo hace de todos, es quien mejor miente y especula. La literatura surge de ahí como un accidente, igual que la religión y el arte. En un mundo más complejo, el nivel de sofisticación de las mentiras importa. Somos seres ficcionales.

MMR. Esta idea, ¿subyace a tu propia creación?

JJRM. Ahora sí de forma más consciente. Sobre todo tras estas entrevistas que me hacéis y que me obligan a pensar sobre lo que hago, aunque sea una reflexión *a posteriori*. Tomar conciencia de lo que escribes puede llegar a ser paralizante. Me ha pasado, en especial, con una obra tan compleja como mi última novela. Pero en esos casos hay que respirar hondo y pensar que hay que poner simplemente una piedra sobre otra, como tantas otras veces, hasta llegar a la conclusión.

MMR. En relación con esto, ¿cómo ves tu obra actual y también tu obra futura?

JJMR. Veo mi obra como un intento de fundir géneros y de descubrir posibilidades nuevas a través de esa fusión. Siempre he pensado que la imaginación consiste en combinar de forma novedosa; no en crear desde la nada. A partir de ahí, existen varios géneros que me interesan más y entonces empiezo a hibridarlos, viendo cómo funciona una cosa dentro de otra. ¿Qué ocurre si sitúas en un contexto cómico algo que, en principio, es muy serio, por ejemplo, si aúnas el terror y el humor? ¿Cómo mutar un género, cambiando su tono? ¿Cómo combinar dos o tres géneros? Esto ya se ha hecho y funciona, si se consigue la dosis exacta. Es lo que me ha venido interesando en los últimos tiempos. En *El asesino hipocondriaco* busco una estructura de novela negra, pero para deslizarla dentro de una estructura mayor que es la de la parodia, y, a su vez, volviéndola a hacer lo mismo con esta última y volcándola dentro de la estructura de la metaliteratura, todo ello con mucho humor y reivindicando a Cervantes. De ahí sale un resultado que luego no saben cómo clasificar en las librerías. En *El sueño del otro*, elimino por completo el humor e introduzco una hipótesis fantástica muy propia del cuento, pero llevándola a la extensión de la novela, precisamente para ver cómo esa idea y los personajes resisten, con mecanismos realistas e incluso elementos de denuncia social, la tensión de trescientas páginas hasta llegar al final. En *El*

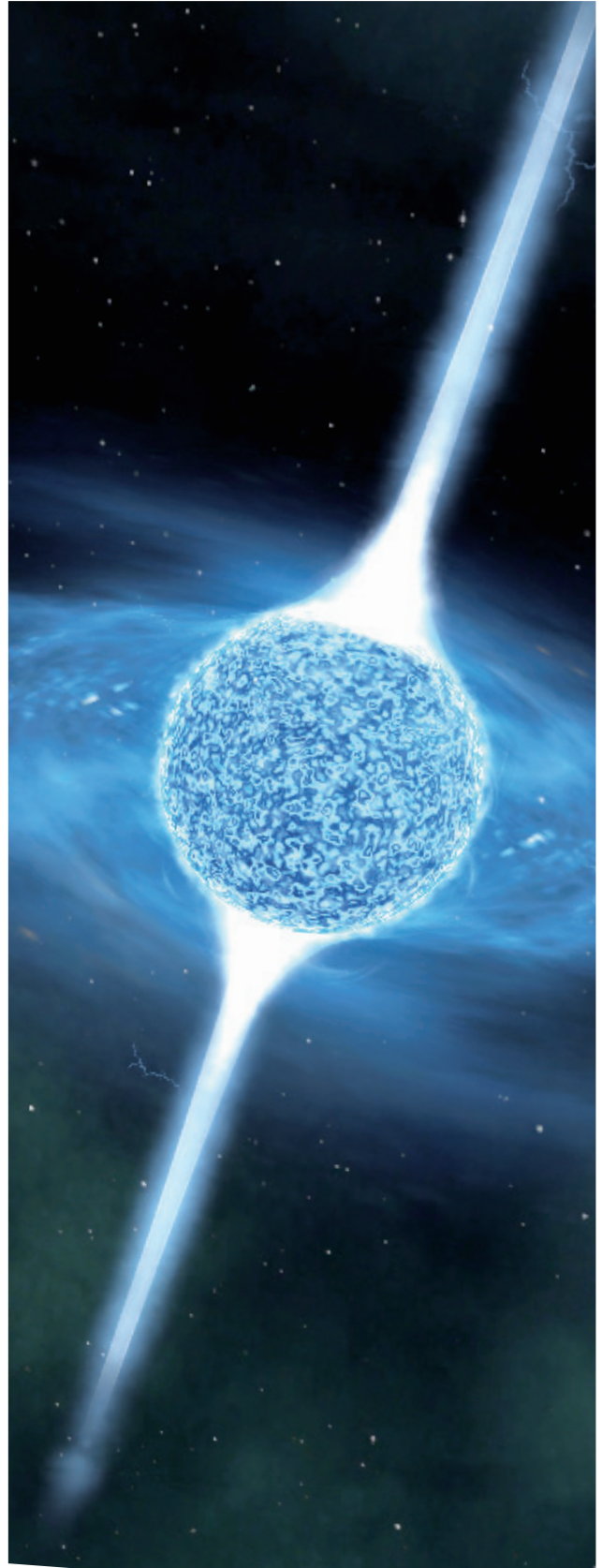
Hablando de literatura con Juan Jacinto Muñoz Rengel

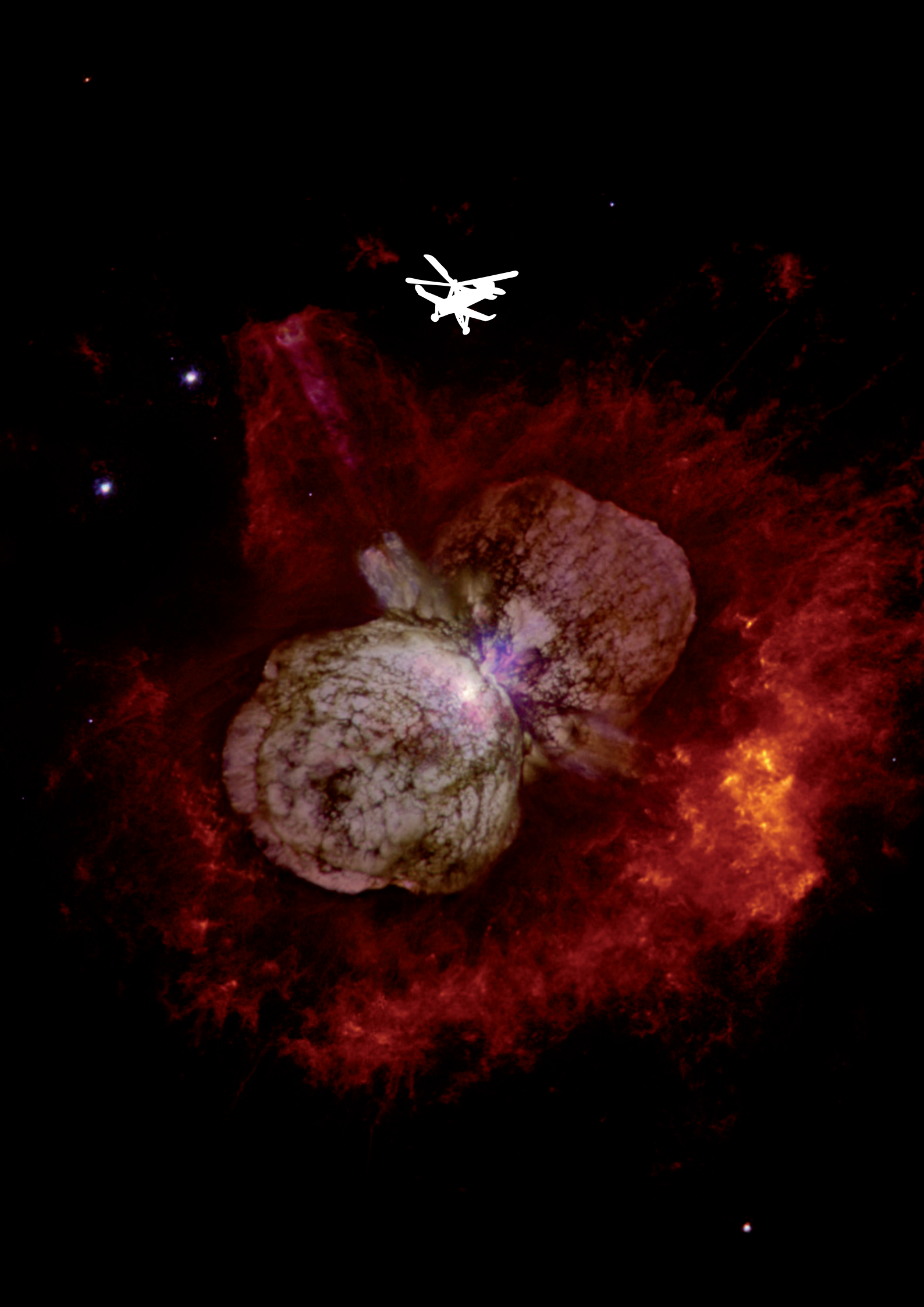
gran imaginador lo fundo todo, pues recupero mis cuentos, con las ideas metafísicas de *88 Mill Lane*, el fondo histórico de *De mecánica y alquimia*, el retrofuturismo de «London Gardens», o las criaturas imposibles de *El libro de los pequeños milagros*, y lo integro todo en lo que habría aprendido escribiendo cada una de mis novelas.

MMR. Parece un resumen de tu obra. Entonces, ¿qué viene ahora?

JJMR. Lo que viene ha de ser totalmente distinto. No me quiero fijar límites. Siempre me he movido por el principio de aspirar a hacer algo nuevo cada vez; pero al terminar una serie de libros que considerabas novedosos, te das cuenta de que también has dibujado un retrato, una obra de conjunto. Ahora, tengo que romper con eso. En mi cabeza tengo abiertas cuatro posibles novelas cortas, con menos de doscientas páginas cada una. Tiene que ser algo distinto pero menos complejo que la última novela, en la que trabajé catorce años. También me apetecería escribir algo de cincuenta a cien páginas, pero hay que ser realistas. ¿Dónde se podría colocar eso? ¿Es esa distancia publicable? No hay muchos ejemplos de novela ultra corta que se hayan convertido en *long-sellers*, aunque existen, y eso es en lo que al final acaban pensando los editores. Por otro lado, *El asesino hipocondríaco*, que no es precisamente una novela-mamotreto, es mi libro más vendido y traducido. En cambio, de lo que apenas hay ejemplos es de colecciones de relatos que se hayan vendido mucho, ni siquiera a la larga. Y, si te digo la verdad, nada de esto debería preocuparnos. ●

Esperemos que sus libros de cuentos sí acaben siendo long-sellers, como sin duda lo merecen.





Normas de publicación



1. Los trabajos enviados deberán estar escritos en español o en inglés.

2. Se aceptarán dos tipos de trabajos:

- *Reflexiones*: Artículos académicos originales con bibliografía, para la sección de «Reflexiones».
- *Miscelánea*: textos breves de especial relevancia para los estudios sobre ciencia ficción basados en reflexiones personales de tipo ensayístico no académico. En esta sección se incluyen las reseñas de libros recientes o más antiguos.
- *Obras*: En esta sección se incluyen las reseñas de libros recientes o más antiguos.
- *Recuperados*: traducciones de textos ficticios o ensayísticos relacionados con la ficción especulativa traducidos de cualquier lengua al inglés o al español (salvo del inglés al español). Los textos originales deberán ser obra de autores fallecidos antes de 1945 y/o serán de dominio público. Serán textos completos (cuentos, poemas, ensayos, obras dramáticas breves, etc.) de una extensión máxima de 10 000 palabras en su traducción. No se admitirán fragmentos de textos extensos (por ejemplo, capítulos o pasajes de novelas, etc.). A la traducción precederá una nota introductoria (1 000 palabras como máximo) sobre el autor y la obra originales, incluida información sobre la fuente de la traducción (fecha, publicación, etc.).

3. Los trabajos se enviarán en formato Microsoft Word (.doc o .docx), mediante envío directo por email a uno de los tres coeditores.

4. Los trabajos enviados deberán ser inéditos y no se podrán someter a la consideración de otras revistas mientras se encuentren en proceso de evaluación

en *Hélice*. Excepcionalmente, *Hélice* podría aceptar publicar la traducción al español o al inglés de un texto ya publicado en otras lenguas o que se haya publicado en un libro agotado o imposible de encontrar fuera del país de edición, en todos los casos con indicación de la fuente original y previa autorización documentada de la publicación o editorial originales, así como del autor en su caso.

5. Todos los trabajos deberán ir acompañados de un documento aparte especificando:

- Título, en castellano y en inglés.
- Nombre del autor(es) o autora(s).
- Filiación institucional: universidad o centro, departamento, ciudad y país, o simplemente «investigador(a) independiente».
- Dirección de correo electrónico. En el caso de artículos de autoría múltiple, se deberá especificar la persona que mantendrá la correspondencia con la revista.

6. El texto de los artículos de la sección de «Reflexiones» irá precedido de un resumen (200 palabras como máximo) y un máximo de 7-8 palabras clave, tanto en inglés como en castellano.

7. El texto de los artículos deberá enviarse anonimizado, sin citas, agradecimientos, referencias y demás alusiones que pudieran permitir directa o indirectamente la identificación del autor/a.

8. Los artículos de las secciones de «Reflexiones» tendrán una extensión máxima de 10.000 palabras, incluyendo el resumen, las notas y la bibliografía. Los textos de las secciones *Miscelánea* y *Obras* tendrán una extensión máxima de 5.000 palabras.



9. El formato del texto deberá respetar las siguientes normas:

- Tipo y tamaño de letra: Times New Roman 12, salvo las notas de pie de página, que deberán ir en tamaño 11.
- Texto a 1 espacio y medio y justificado, salvo las notas de pie de página y las obras citadas, que deberán ir a 1 espacio.
- Las notas irán numeradas consecutivamente al pie de la página correspondiente y no al final del texto. Se recomienda reducir su uso al máximo y que ese uso sea explicativo y nunca de citación bibliográfica.
- Las llamadas de nota se colocarán antes de los signos de puntuación en los trabajos en español y después de dichos signos en los trabajos en inglés.

10. Las citas deberán respetar las siguientes normas:

- Las citas aparecerán en el cuerpo del texto y se evitará utilizar notas al pie cuya única función sea bibliográfica.
- Se citará entre paréntesis, incluyendo el apellido del autor/a, el año y la página o páginas citadas; por ejemplo, (Ruthven, 1990: 145).
- Cuando en dos obras del mismo autor coincida el año se distinguirán con letras minúsculas tras el año; por ejemplo, (Teelock, 2005a: 42).
- Si los autores son dos, se citarán los dos apellidos unidos por «y» (en español) y «&» (en inglés): (Maillard & Pujol, 2007); cuando los autores sean más de dos, se citará el apellido del primer autor seguido de «et al.» (Sundaram, Vivan *et al.*, 1972), aunque en la referencia de la bibliografía final se indicarán los nombres y apellidos de todos los autores.
- Las citas literales irán entrecomilladas (comillas españolas [«»] en los textos en español y comillas inglesas [“”] en los textos en esta lengua) y seguidas de la correspondiente referencia entre paréntesis, que incluirá obligatoriamente las páginas citadas; si sobrepasan las cuatro líneas o las 50 palabras, se transcribirán separadamente del texto principal, sin entrecomillar, con mayor sangría a la izquierda (1 cm) y menor tamaño de letra (11).

11. La lista completa de referencias bibliográficas se situará al final del texto, bajo el epígrafe «Obras Citadas». Las referencias se redactarán según las siguientes normas:

- Se incluirán todas las referencias a la bibliografía secundaria que hayan sido citada, así como

de los textos de bibliografía primaria comentados o con texto citado. Estas referencias figurarán en la lista final.

- El orden será alfabético según el apellido del autor/a. En caso de varias referencias de un mismo autor/a, se ordenarán cronológicamente según el año. Primero se incluirán las referencias del autor/a en solitario, en segundo lugar las obras compiladas por el autor/a, y en tercer lugar las del autor/a con otros coautores/as.

12. El formato de las referencias respetará las normas siguientes:

Libros: apellido(s) del autor/a, nombre(s) del autor/a (no iniciales), año entre paréntesis, título en cursiva, lugar de publicación y editorial, según los ejemplos siguientes:

- Calvo Carilla, José Luis (2008). *El sueño sostenible: Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid: Marcial Pons Historia.
- Díez, Julián, y Fernando Ángel Moreno (eds.) (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- James, Edward & Farah Mendlesohn (eds.) (2003). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Moylan, Tom (1986). *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen.

Capítulos de libros: apellido(s) del autor/a, nombre(s) del autor/a (no iniciales), año entre paréntesis, título del capítulo o sección entrecomillado («» o “”, según la lengua del trabajo), autor/a del libro, título del libro en cursiva, lugar de publicación, editorial y las páginas. Por ejemplo:

- Ginway, M. Elizabeth (2011). “Teaching Latin American Science Fiction and Fantasy in English”, Andy Sawyer & Peter Wright (eds.), *Teaching Science Fiction*. Houndmills (Basingstoke, Hampshire): Palgrave Macmillan, 179-201.
- Peregrina, Mikel (2014). «Rasgos de la novela negra en el ciberpunk a través de La sonrisa del gato, de Rodolfo Martínez», A. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds.), *La (re)invención del género negro*. Santiago de Compostela: Andavira, 151-158.

Artículos de revista: apellido del autor/a, nombre completo del autor/a (no iniciales), año entre paréntesis, título del artículo entrecomillado, título



de la revista en cursiva, volumen, número y páginas, según el ejemplo siguiente:

- López-Pellisa, Teresa (2017). «Las dramaturgas españolas y lo distópico: Teatro y ciencia ficción en el siglo XX», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 42.2: 47-79.
- Yeates, Robert (Winter 2017). “Urban Decay and Sexual Outlaws in the *Blade Runner* Universe”, *Science Fiction Studies*, 44.1: 65-83.

Ediciones originales: cuando el año de la edición original no coincida con el de la edición que se está citando, se citarán ambas fechas en la referencia. Por ejemplo:

- Bradbury, Ray (1953, 2012). *Fahrenheit 451*. New York: Simon & Schuster.
- Araquistáin, Luis (1923, 2011). *El archipiélago maravilloso*. Colmenar Viejo: La biblioteca del laberinto.

Los artículos de internet: se cita igual que los artículos en papel, añadiendo la dirección URL y la fecha de acceso. Por ejemplo:

- Jakubowski, Max (25 March 2011). “Science Fiction Noir”, *Mulholland Books*. <http://www.mulhollandbooks.com/2011/03/25/science-fiction-noir/> (Acceso: 6 de agosto de 2017).
- Martín Rodríguez, Mariano (2015). «Un manuscrito de savi o de boig» y el género de la visión cósmica», *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, II.4: 63-74. http://www.revistahelice.com/revista/Helice_4_vol_II.pdf (Acceso: 6 de agosto de 2017).

Las obras audiovisuales, juegos incluidos, se referenciarán de acuerdo con las normas de la MLA.

Aviso de derechos de autor/a

Los autores deben aceptar los términos siguientes:

Los autores conservan los derechos de autor.

Los textos publicados en *Hélice* quedan sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia Internacional Creative Commons tipo Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. Se puede distribuir o comunicar públicamente al artículo, y se puede citar (siempre que reconozca los créditos de las obras (autoría, nombre de la revista, institución editora) de la manera especificada por los autores o por la revista), pero no se pueden hacer obras derivadas ni usarlo comercialmente, derecho que retiene solo el autor.

Los autores pueden establecer acuerdos adicionales para la distribución no exclusiva de la versión de la obra publicada en la revista (por ejemplo, situarlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro), con un reconocimiento de su publicación inicial en *Hélice*.

Se permite y se anima a los autores a difundir sus trabajos electrónicamente (por ejemplo, en repositorios institucionales o en su propio sitio web) antes y durante el proceso de envío, ya que puede dar lugar a intercambios productivos, así como a una citación más temprana y mayor de los trabajos publicados (Véase [The Effect of Open Access](#)).

Declaración de confidencialidad

Los nombres y direcciones de correo electrónico publicados en *Hélice* solo se utilizarán para los fines expresamente establecidos y no se comunicarán a nadie ni tendrán ningún otro uso.

Dirección de envío

Los trabajos se enviarán por correo electrónico a los editores de la revista, a quienes se podrán hacer asimismo preguntas y consultas al respecto:

Sara Martín Alegre (sara.martin@uab.cat)

Mariano Martín Rodríguez (martioa@hotmail.com)

Mikel Peregrina (peretorian@gmail.com)

Author guidelines



1. Manuscripts should be written in Spanish or English.
2. The journal accepts several types of contribution:
 - *Reflexiones (reflections)*: original academic articles with bibliography.
 - *Miscelánea (miscellanea)*: this includes brief texts relevant for science fiction studies based on personal reflections with non-academic essay form.
 - *Obras (works)*: this section includes reviews of recent or older books.
 - *Recuperados (retrieved works)*: translations of essays or fictional texts related to speculative fiction translated from any language into English or Spanish (except from English into Spanish). The original texts must be the work of authors deceased before 1945 and / or in the public domain. They should be complete texts (stories, poems, essays, short dramatic works, etc.) of a maximum length of 10,000 words in their translated version. Fragments of longer texts (for example, chapters or fragments of novels, etc.) will not be accepted. The translation shall be preceded by an introductory note (maximum 1,000 words) on the original author and work, including information on the origin of the source text (date, publication, etc.) for the translation.
3. Manuscripts should be sent in Microsoft Word (.doc or .docx) format directly by email to one of the co-editors (see below).
4. Manuscripts cannot have been previously published and should not be under consideration in any other journal while they are being considered for publication in *Hélice*. As an exception, *Hélice* can accept Spanish or English translations of any text published in another language, in an out-of-print book or in any publication impossible to find outside the relevant country, provided the original source is referenced and with documented consent by the original publication or publishing house, as well by the author when applicable.
5. All texts shall be preceded by a cover sheet in which authors will specify the following information:
 - Title, in both Spanish and English.
 - Complete name/s of the author/s.
 - Institutional affiliation: university or centre, department, city and country, or simply “independent scholar.”
 - E-mail address. All correspondence will be sent to this address. If the manuscript is co-authored, a second contact address should be specified.
6. The text of the papers in the section *Reflexiones* should be preceded by an abstract of no more than 200 words, and 7-8 keywords. The abstract and the keywords should be provided both in Spanish and English.
7. The text of articles should be sent in an anonymized version: the author/s will suppress (under the



label of *anonymized*) any quotes, acknowledgements, references and allusions that may facilitate their identification either directly or indirectly.

8. Articles will have a maximum length of 10,000 words, including bibliography, abstract and notes. Texts sent to the *Miscelánea y Obras* sections shall not exceed 5,000 words.

9. The text format should conform to the following rules:

- Font type and size: Times New Roman 12, except footnotes, which shall be in Times New Roman 11.
- The text should be justified and 1.5 spaced, except footnotes and works cited, which shall be single-spaced.
- Footnotes should be numbered consecutively and situated at the bottom of the corresponding page, not at the end of the manuscript. They should be used sparingly for clarifying and explanatory purposes, and not for bibliographical reference.

10. In-text citations should respect the following rules:

- Citations should appear in the main text; the use of footnotes only for bibliographic reference must be avoided.
- Citations should be bracketed, including author's surname, year of publication, and the page or pages quoted; for example (Ruthven, 1990: 145).
- When an author has two different works published the same year, they will be distinguished with small letters after the year; for example, (Teelock, 2005a: 42).
- When there are two authors, the citation will include their surnames separated by "y" (in Spanish) or "&" (in English): (Maillard & Pujol, 2007); when there are more than two authors, cite only the first author's surname followed by "et al." (Sundaram, Vivan et al., 1972), though the complete reference in the bibliographical list should include all the authors' names and surnames.
- Literal quotations should be in inverted commas («» in Spanish and "" in English) and followed by the corresponding citation within brackets; this citation must include necessarily the page numbers. When literal quotations exceed four lines or 50 words, they shall be separated from

the main text, without inverted commas, with bigger indentation and smaller font size (11).

11. The complete list of bibliographical references will be placed at the end of the paper, under the heading "Works Cited". The reference list will respect the following rules:

- All the secondary works quoted in the text should be referenced in the final list, as well as the primary works commented or quoted between inverted commas.
- They must be in alphabetical order according to the authors' surnames. When several references have the same author, they should be ordered chronologically by year. The references of an author alone should be listed in the first place, then the works edited by that author, and, finally, co-authored works.

12. The format of the references should respect the following norms:

Books: author's surname(s), author's name(s) in full, year of publication between brackets, title in italics, city of publication, and publisher, as follows:

Calvo Carilla, José Luis (2008). *El sueño sostenible: Estudios sobre la utopía literaria en España*. Madrid: Marcial Pons Historia.

Díez, Julián, y Fernando Ángel Moreno (eds.) (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.

James, Edward & Farah Mendlesohn (eds.) (2003). *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Moylan, Tom (1986). *Demand the Impossible: Science Fiction and the Utopian Imagination*. New York: Methuen.

Book chapters: author's surname, author's name in full, year of publication between brackets, title of the chapter or section in inverted commas, name of the author of the book, title of the book in italics, city of publication, and publisher, as follows:

Ginway, M. Elizabeth (2011). "Teaching Latin American Science Fiction and Fantasy in English", Andy Sawyer & Peter Wright (eds.), *Teaching Science Fiction*. Houndmills (Basingstoke, Hampshire): Palgrave Macmillan, 179-201.

Peregrina, Mikel (2014). «Rasgos de la novela negra en el ciberpunk a través de *La sonrisa del*



gato, de Rodolfo Martínez», A. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (eds.), *La (re)invención del género negro*. Santiago de Compostela: Andavira, 151-158.

Journal articles: author's surname(s), author's name in full, year of publication between brackets, title of the article in inverted commas, journal's name in italics, volume, issue or number between brackets, and pages (initial and final), as follows:

López-Pellisa, Teresa (2017). «Las dramaturgas españolas y lo distópico: Teatro y ciencia ficción en el siglo XX», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 42.2: 47-79.

Yeates, Robert (Winter 2017). «Urban Decay and Sexual Outlaws in the Blade Runner Universe», *Science Fiction Studies*, 44.1: 65-83.

Original editions: when the year of the original edition is different from that of the quoted one, both dates shall be included, as follows:

Bradbury, Ray (1953, 2012). *Fahrenheit 451*. New York: Simon & Schuster.

Araquistáin, Luis (1923, 2011). *El archipiélago maravilloso*. Colmenar Viejo: La biblioteca del laberinto.

Internet articles: internet articles should be cited in the same way as print articles with the addition of the URL and the date accessed, as follows:

Jakubowski, Max (25 March 2011). «Science Fiction Noir», Mullholland Books. <http://www.mulhollandbooks.com/2011/03/25/science-fiction-noir/> (Access 6 August 2017).

Martín Rodríguez, Mariano (2015). «Un manuscrito de savi o de boig» y el género de la visión cósmica», *Hélice: Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, II.4: 63-74. http://www.revistahelice.com/revista/Helice_4_vol_II.pdf (Acceso: 6 de agosto de 2017).

Audiovisual works, including games, will be referenced according to the MLA norms.

Copyright Notice

Authors who publish with this journal agree to the following terms:

- a. Authors retain copyright.
- b. The texts published in Hélice are – unless indicated otherwise – covered by the an International Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>. You may copy, distribute, transmit and adapt the work, provided you attribute it (authorship, journal name, publisher). However, derived works are forbidden, as well any commercial use of the work, the copyright of which is retained by the author.
- c. Authors are able to enter into separate, additional contractual arrangements for the non-exclusive distribution of the journal's published version of the work (e.g., post it to an institutional repository or publish it in a book), with an acknowledgement of its initial publication in Hélice.
- d. Authors are permitted and encouraged to post their work online (e.g., in institutional repositories or on their website) prior to and during the submission process, as it can lead to productive exchanges, as well as earlier and greater citation of published work (see [The Effect of Open Access](#)).

Privacy Statement

The names and email addresses posted in Hélice will only be used for the purposes expressly stated and will not be made available to any other person or for any other use.

Submission Addresses

Papers will shall sent by email to the editors of the journal, who will also answer any questions and queries about it:

Sara Martín Alegre (Sara.Martin@uab.cat)

Mariano Martín Rodríguez (martioa@hotmail.com)

Mikel Peregrina (peretorian@gmail.com)