



Universidad de Valladolid

Grado en Español: Lengua y Literatura

TRABAJO DE FIN DE GRADO

PRIMERA CONVOCATORIA JULIO 2021

**DISTOPÍA CONTEMPORÁNEA Y FEMINISMO:
ANÁLISIS DE ESTEREOTIPOS Y
REPRESENTACIONES SOCIALES**

Lidia FERNANZ MARTÍN

TUTOR ACADÉMICO: Teresa GÓMEZ TRUEBA

Resumen

En este estudio se analizan las diferencias y la evolución en la construcción y tratamiento de los personajes femeninos en la novela de ciencia ficción distópica contemporánea, con respecto al canon tradicional que representan las distopías hegemónicas como *Un mundo feliz* (1932) o *1984* (1949). Se analiza, desde el punto de vista literario, la incidencia y repercusión del movimiento feminista en este género y la posible existencia o no de una “distopía feminista” en cuanto al cambio que supone en relación a las tendencias anteriores.

Abstract

This is a study that analyses the differences and evolution in the construction and treatment of female characters in contemporary dystopian science fiction novels related to the traditional canon represented by hegemonic dystopias such as *Brave New World* (1932) or *1984* (1949). From a literary point of view, the incidence and repercussion of the feminist movement in this genre is studied, as well as the possible existence or not of a "feminist dystopia" in terms of the change it represents in relation to previous trends.

Palabras clave

Ciencia ficción, distopía, feminismo, novela distópica, análisis comparatista, literatura española, personajes femeninos.

Science fiction, dystopia, feminism, dystopian novel, comparative analysis, Spanish literature, female characters.

AGRADECIMIENTOS

“¿Crees que los actores no son importantes? ¿Qué me dices de los artistas, papá? ¿Y de los músicos? Por esa regla de tres nos podrías echar a todos en el mismo saco roto, ¿eh? ¿De verdad quieres vivir en un mundo sin color? ¿Sin música? ¿Sin entretenimiento? ¿No te das cuenta de que si eso ocurriera la raza humana fenecería? Todas las culturas de la tierra tienen arte. Hasta... la... última. Sin ello, los humanos seríamos un montón de psicópatas primitivos cuyas únicas compulsiones serían comer, follar y matar.”

Leisa Rayven, Maldito Romeo (2015)

Es difícil, llegado este punto, recordar todas las personas que me han apoyado durante el transcurso de este trabajo. Puede incluso resultar un poco absurdo sentir tanto orgullo por un simple trabajo de fin de estudios. Sin embargo, cuando le dedicas tanto empeño, esfuerzo, dedicación, tiempo, ilusión y pasión a algo, una se merece recordar el camino recorrido.

Gracias, en primer lugar y de todo corazón, a mi tutora, Teresa, no solo por saber entenderme a nivel académico sino por el apoyo a nivel humano y personal que he recibido por su parte.

Estos meses en los que el mundo se rompía a pedazos también han sido difíciles a nivel personal, por lo que agradezco a mi madre Isabel, mi heroína favorita, y a mi pareja Alejandro, las personas más cercanas a mí, el apoyo, las interminables llamadas y los abrazos.

A mi equipo de la biblioteca, que me ha motivado a seguir leyendo, subrayando y tecleando cuando la motivación brillaba por su ausencia. A Paulo, por sus consejos, su experiencia y su ayuda. A mi psicóloga, por hacer de este trabajo materia de terapia y por su ayuda incondicional en estos meses tan raros. A Raquel García por ser como es y por estar ahí cuando se necesita una amiga y a Patricia Mielgo por sus consejos para sobrevivir al fin del mundo.

Y, sobre todo, quiero darme las gracias a mí misma. Porque este no ha sido un camino fácil. Por haber superado los obstáculos y problemas que han ido surgiendo. Por hacer un trabajo sobre el fin del mundo en medio del fin del mundo y por haber sobrevivido para contarlo.

Gracias.

Índice

Introducción	5
Capítulo 1: Marco teórico: ciencia ficción, distopía y feminismo	7
1.1. La ciencia ficción	7
1.2. La distopía	11
1.3. Distopía y feminismo	14
Capítulo 2: Precedentes: algunos clásicos de la distopía feminista en la novela.....	17
2.1. Distopías escritas por hombres	17
2.2. Distopías escritas por mujeres	22
2.1.1. Distopías antes de Atwood.....	22
2.1.2. Margaret Atwood y <i>El cuento de la criada</i> (1985)	25
Capítulo 3: La distopía feminista en la narrativa española del siglo XXI	27
3.1. Novelas distópicas escritas por mujeres en la España del siglo XXI.....	28
3.1.1. <i>Consecuencias naturales</i> (1994) de Elia Barceló.....	28
3.1.2. <i>El informe Monteverde</i> (2005) de Lola Robles	30
3.1.3. <i>Lágrimas en la lluvia</i> (2011) de Rosa Montero	31
3.1.4. <i>Por si se va la luz</i> (2013) de Lara Moreno	32
3.2. Novelas distópicas escritas por hombres en la España del siglo XXI.....	35
3.2.1. <i>Alba Cromm</i> (2010) de Vicente Luis Mora.....	35
3.2.2. <i>Dos mil noventa y seis</i> (2017) Ginés Sánchez.....	37
3.3. Análisis comparatista.....	38
Capítulo 4: Estereotipos femeninos en la nueva distopía contemporánea del siglo XXI	39
4.1. Estereotipos femeninos en la nueva distopía contemporánea	39
4.2. Evolución de los estereotipos femeninos	41
Conclusiones finales	44
Bibliografía	46
Bibliografía primaria.....	46
Bibliografía secundaria	46

Introducción

El presente estudio analiza las diferencias y la evolución en la construcción, presentación y tratamiento de los personajes femeninos en la novela de ciencia ficción distópica contemporánea en lengua castellana, así como la incidencia y repercusión del movimiento feminista en este género y la posible existencia o no de una “distopía feminista”.

En primer lugar, se ofrece un marco teórico que pone en contexto el género de la ciencia ficción y el tema del que trata el trabajo: la distopía. También se establece un marco histórico, social e ideológico del desarrollo del feminismo y su relación con la literatura.

A continuación, se analizan las obras consideradas como canónicas, aquellas obras que asientan la distopía a nivel mundial y que marcan la tradición del género. Se hace una distinción entre obras de este tipo desarrolladas durante el siglo XX escritas por hombres y por mujeres.

El tercer punto de este estudio se centra en analizar el grupo de obras seleccionado como pequeña muestra de la distopía contemporánea española. Las obras seleccionadas, entre las que hay autoras y autores para poder ser lo más objetivo posible en el análisis, son *Consecuencias naturales* (1994) de Elia Barceló, *El informe Monteverde* (2005) de Lola Robles, *Lágrimas en la lluvia* (2011) de Rosa Montero, *Por si se va la luz* (2013) de Lara Moreno, *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora y *Dos mil noventa y seis* (2017) Ginés Sánchez.

Seguidamente, se recoge el análisis realizado en la lectura de las obras para teorizar respecto a los estereotipos más marcados que afectan a los personajes femeninos de las obras actuales y se comparan con aquellos que se veían en la tradicional distopía escrita por autores, que es la que más ha llegado al imaginario popular.

Se finaliza este estudio con unas conclusiones generales respecto al análisis llevado a cabo, recogiendo las ideas que se habían ido desarrollando y aunándolas en una teoría final.

Capítulo 1: Marco teórico: ciencia ficción, distopía y feminismo

La distopía es considerada como un tema recurrente o incluso un subgénero de la ciencia ficción. Es, por lo tanto, necesario tener en cuenta unas nociones básicas acerca de este género literario para poder comprender no sólo el surgimiento sino también la evolución en la producción de las distopías.

1.1. La ciencia ficción

La ciencia ficción es un género literario derivado de la literatura de ficción, la literatura fantástica y la de terror, que principalmente ocupa el terreno de lo novelesco y que se desarrolla a mediados del siglo XIX en el marco de la Revolución Industrial y el auge del positivismo, teniendo su momento de mayor esplendor e interés recientes en las décadas finales del siglo pasado. La ciencia ficción trata temas muy variados, tales como el futuro de los avances científicos, el posthumanismo, las sociedades futuras –y sus “antisociedades”, en las cuales se centrará este estudio-, los viajes espaciales y el contacto con civilizaciones alienígenas, así como la relación entre las máquinas y los humanos y los viajes en el tiempo. Sobre la ciencia ficción se puede afirmar que el propio nombre que ha recibido el género es una incorrección en sí misma, originada por una mala traducción del inglés *science fiction*. Sería, según defienden dichos estudiosos, más correcto hablar de un género de ficción científica en tanto que podríamos entender este género como el resultado de la suma de los avances científicos y la creación literaria. Es decir, en el caso de la ciencia ficción es de vital importancia el papel de ciencias como física, química, sociología y biología. Pese a este debate sobre la nomenclatura y a los argumentos que se puedan aportar a favor o en contra de una u otra opción, a lo largo de este estudio se hablará de ciencia ficción y no de ficción científica por ser el primero el nombre acuñado popularmente y aceptado académicamente pese a lo ya dicho.

Dice la estudiosa Teresa López-Pellisa (2018: 9-10) que este género se considera como inaugurado con *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) de Mary Shelley, aunque, como explica Javier Memba en su estudio, “algunos autores sostienen que los orígenes de la ciencia

ficción pueden remontarse hasta *La Odisea*¹” (Memba, 2007: 13). Sin embargo, parece que sería en 1926 cuando el término *science fiction* se haría popularmente conocido, siendo acuñado por Hugo Gernsback², que hizo referencia a las creaciones de Verne, Wells y Poe, definiéndolo como una mezcla entre lo romántico y los hechos científicos unidos a una visión profética. A pesar de ello, hay pruebas de que ya se hablaba del término a mediados del siglo XIX, lo que significa que ya entonces había un volumen suficiente de producción –en Inglaterra, Francia y EEUU, principalmente– de este género como para merecer ser nombrado. De hecho, Ferreras defiende que “el origen de la ciencia ficción se remonta al año 2000 antes de Cristo” (Ferreras, 1972: 22) ya que existen textos de esa época que encajan con lo que ahora conocemos, tales como el *Gilgamés* o, más reciente, la obra de Tomás Moro.

En cuanto a la definición del género, resulta algo complicado encontrar una única enunciación, si bien es cierto que, en general, hay cierto consenso. La profesora López-Pellisa menciona que para el estudioso David Roas la ciencia ficción es el conjunto “de acontecimientos extraordinarios que tienen una explicación racional basada en la ciencia y la tecnología, sin que se genere ninguna amenaza intra- o extratextual. Esta posibilidad deja de lado cualquier resolución en la que la magia tenga cabida” (2018: 11). Michael Butor lo define como un conjunto de “relatos en los que se habla de viajes interplanetarios” (cit. Fernández, 2017: 20) y Lester del Rey habla de “un intento de tratar las posibilidades alternativas de forma racional, logrando que sean entretenidas” (Cit. Fernández, 2017: 21). Hay quienes consideran también que la ciencia ficción es una rama de la fantasía que, identificada por el hecho de facilitar la suspensión voluntaria de la incredulidad, utiliza una atmósfera de verosimilitud científica, debido a la especulación imaginativa en las ciencias físicas, el espacio, el tiempo, las ciencias sociales y la filosofía.

En definitiva, hay un factor claramente imprescindible a la hora de definir la ciencia ficción y es la especulación verosímil. Resulta asumible, por tanto, pensar que la ciencia ficción engloba todo aquel relato que, siendo ficticio y especulativo –en tanto a que responde a alguna pregunta del tipo “¿*Qué pasaría si...*?”–, es plausible. Es decir, la diferencia entre la fantasía y la ciencia ficción es clara: en la ciencia ficción el autor cree posibles los hechos que describe

¹ Este estudioso define la obra homérica como “un viaje imaginario y pleno de prodigios” (Memba, 2007: 13).

² Pese a ser este estudioso el primero en definir este género, más de setenta y cinco años antes ya había hablado de él el inglés Wilson en 1851.

pese a no ser realizables en el presente de la creación, mientras que en lo fantástico esto no es así.

Así pues, dentro de ese conjunto de hechos que pueden llegar a ser realizables y que han de ser verosímiles hay una gran variedad de posibilidades narrativas que encaminan la novela de ciencia ficción hacia uno u otro subgénero³. El primero que puede enlistarse es el viaje espacial o *space opera*, término acuñado por Wilson Tucker en 1941, referente a aquellas historias de aventuras más o menos exóticas que son puro entretenimiento con argumentos sencillos y personajes planos que se desenvuelven en una acción trepidante con escenarios grandiosos. Mientras que el tema del viaje espacial se ha tomado como ligero y como mero entretenimiento al menos en sus inicios⁴, el viaje en el tiempo, por su parte, ha recibido mayor atención y peso desde el principio en cuanto que ha sido el hilo conductor de los autores para plasmar reflexiones profundas y filosóficas. Resulta imposible no destacar en este punto la obra de Wells *La máquina del tiempo* (1895) y *El fin de la eternidad* (1955) de Asimov.

El contacto con civilizaciones alienígenas es otro de los temas más recurrentes en la literatura de ciencia ficción, en parte, probablemente, porque es un subgénero en el que se pueden incluir una gran cantidad de temas tales como la ecología, la filosofía, la economía, la política y la lingüística⁵, gracias al recurso tan interesante que ofrece la creación de esa civilización desconocida. Por el contrario, el tema de las inteligencias artificiales no tuvo tanto éxito en sus orígenes, siendo introducido en 1921 por el ruso Karel Čapek en la obra teatral *R.U.R.* Sin embargo, el verdadero auge de las inteligencias artificiales no llegaría hasta 1942 cuando Asimov entró en la escena literaria con sus leyes de la robótica.

Por su parte, la llamada *hard science* o especulación científica también tiene su espacio en esta clasificación de los temas recurrentes dentro del género. En este caso se desprecian las ciencias sociales en beneficio de ciencias como la física o la química en la creación. Este tema permite hacer un seguimiento de los avances científicos sobre todo en torno a los años cuarenta y cincuenta. En contraposición a esta, la *soft science* o ciencia ficción blanda tuvo su auge en los años sesenta, poniendo el foco de su atención en las ciencias sociales.

³ Esta clasificación corresponde a lo indicado por Luis E. Íñigo Fernández (Fernández, 2017: 27-36)

⁴ Por supuesto, hay excepciones y así, por ejemplo, autores como Stanislaw Lem hicieron que el tratamiento de los viajes espaciales cobrase cierto prestigio.

⁵ Ejemplos como *El informe Monteverde* (2005) de Lola Robles, objeto de análisis de este estudio, son una clara muestra del uso del tema del viaje espacial como excusa para tratar la lingüística y la relación entre el lenguaje y la sociedad.

Otro de los temas que ocupa una cantidad de páginas más que razonable dentro del género y que es, además, en el que se basa este estudio, es el de las sociedades alternativas. Aunque la utopía como tal sea teóricamente anterior al nacimiento del género, fue asumida como uno de los temas más adecuados para la experimentación filosófica bien en su vertiente positiva como en su vertiente negativa, en las sociedades distópicas. Es más, podría decirse que es esta última, la distopía, el tema preferido del género. Cabe señalar que, pese a esa absorción de la temática por parte del género, las distopías pueden pertenecer o no al campo de la ciencia ficción. Esto significa que puede encontrarse ciencia ficción no distópica y distopía que no presente ningún rasgo propio de la ciencia ficción, como bien señala el teórico Fernando Ángel Moreno (Moreno, 2010) y (Moreno y Díez, 2014).

La distopía es, a su vez, un tema que, al haber sido tratado por tantos autores, ha llegado a evolucionar y hacer surgir otros subtemas, como son los casos de la literatura apocalíptica y posapocalíptica, que llenaron la década de los treinta de *mad doctors* y que, durante los años cuarenta y cincuenta, se centraron en la amenaza de los avances en el campo de la energía nuclear y en las invasiones alienígenas (cuestiones, evidentemente, hijas de los años en que se desarrollaba la Guerra Fría). A partir de ese momento y en adelante, este tipo de textos se centrarían más en preocupaciones como las pandemias provocadas por virus, un tema de rabiosa actualidad, por desgracia, o el agotamiento de los recursos. Resulta interesante este tipo de temas y subgéneros por las posibilidades que ofrecen no solo al creador, que se permite la libertad de indagar y presuponer cómo sería esa sociedad futura, dando cabida no solo a la rama de la sociología sino también a otras áreas del conocimiento como la filosofía o la psicología, sino también al lector de distopía, que accede a un universo paralelo donde poder imaginar y recrearse en las especulaciones que plantea el autor.

Otros temas que también han sido tratados en el género de ciencia ficción, aunque quizás con menor relevancia en la literatura, han sido el *ciberpunk*, que se apoya en una distopía dominada por una tecnología opresora unida a un capitalismo explotador, el *steampunk*, tema que se basa en una ucronía en la que en el siglo XIX se han desarrollado avances tecnológicos mayores de lo que correspondería y el tema de las naves generacionales (Moreno y Díez, 2014).

Tras esta somera explicación de los temas más influyentes del género de ciencia ficción, corresponde ahora centrarse en aquel que ocupa este estudio: las distopías.

1.2. La distopía

Ferreras (1972: 104-105) insiste en que el autor de ciencia ficción debe ser considerado como un autor romántico, especificando la diferencia entre este y aquellos creadores de novela histórica que centraban su punto de ruptura en el pasado. Define Ferreras a estos autores de ciencia ficción como “románticos con futuro” y especifica que se pueden dar dos variantes que resultan clave para el buen entendimiento de este estudio. Un novelista de ciencia ficción, como hemos dicho, no es un romántico con pasado como aquellos que en el siglo XIX llenaron páginas y páginas de desesperación y angustia por una historia vivida, como sí eran los cultivadores de la novela histórica. Un novelista de ciencia ficción, ese romántico con futuro, es aquel que o bien consigue suturar esa herida con el pasado mediante la creación de un universo capaz de solventar los problemas de la sociedad presente o bien abre aún más la herida presentando una sociedad inundada por los vicios humanos. En el primer caso, los autores habrán creado una utopía, algo deseable para la comunidad en donde las contradicciones reales de la sociedad no existen gracias al desfase temporal, mientras que en el segundo caso se hablará de *antiutopías* o, más comúnmente, de *distopías*, que son aquellas en las que esas contradicciones sociales mencionadas se han llevado al extremo, siendo fructíferas y dando como resultado desigualdades, aislamientos y discriminaciones varias.

Entendido este planteamiento sobre la actitud de los creadores de este tipo de ciencia ficción, cabe preguntarse qué es o en qué consisten más específicamente las utopías y las distopías.

La Real Academia Española (RAE) define “utopía” como “un plan, proyecto, doctrina o sistema deseables que parecen de muy difícil realización o como una representación imaginativa de una sociedad futura de características favorecedoras del bien humano” (Real Academia Española, s.f.). Esto quiere decir que no se mantiene su significado etimológico, que se refiere al no-lugar (u-topos), refiriéndose más bien a aquel lugar agradable, deseable por la mayoría al que se refería Tomás Moro en su obra, allá por el siglo XVI. Sin embargo, no es esta la vertiente que más cultivan los autores de este tipo de textos, que prefieren optar por una visión mucho más catastrófica y negativa: la distopía. Este término es definido por la RAE como “la representación ficticia de una sociedad futura de características negativas causantes de la alienación humana” (Real Academia Española, s.f.). Es decir, no se difiere de la utopía, sino que se opone a ella como dos puntos de vista de una misma realidad.

Resulta interesante en este punto mencionar la definición de Raymond Trousson (en Fernández, 2017: 58) por ser específica y completa:

[...] en el marco de un relato, figure descrita una comunidad organizada según ciertos principios políticos, económicos, morales, que restituyan la complejidad de la vida social ya se presente como ideal que realizar (utopía constructiva) o como previsión de un infierno (la antiutopía moderna) y se sitúe en un espacio real o imaginario o también en el tiempo o aparezca, por último, descrita al final de un viaje imaginario, verosímil o no.

Es importante entonces entender que utopía y distopía (antiutopía) no corresponden a dos tipos de textos distintos o a dos temas diferenciados, sino que son, ni más ni menos, las dos caras de una misma moneda: la elucubración y especulación sobre el futuro de la sociedad. Cuando en este futuro la sociedad ha conseguido salvar las distancias y eliminar las desigualdades e injusticias, se hablará de un texto utópico; cuando aquella sociedad imaginada haya llevado al extremo los vicios humanos y la estabilidad y bienestar de la comunidad estén al límite, se tratará de un texto distópico. En este último caso es en el que aquella ruptura romántica de la que hablaba este estudio (Ferrerías, 1972) se lleva a una visión catastrófica. Esta visión negativa del futuro ha sido claramente influenciada por la realidad que se vivía en cada momento, siendo evidentes los repuntes o afloramientos del género en momentos de crisis mundiales o cambios radicales o muy relevantes a nivel mundial, tales como la Revolución Industrial del siglo XIX, cuya repercusión en la literatura distópica se vio reforzada por el posterior surgimiento de corrientes ideológicas como el Positivismo y la Guerra Fría con la amenaza del ataque nuclear de mediados del siglo XX o, más recientemente, el ataque a las Torres Gemelas en el atentado a Estados Unidos el 11 de septiembre de 2001 y todo lo que ello significó (Salvador, 2015). De hecho, haciendo referencia a los sucesos más recientes, resulta cuanto menos curioso que, durante la última crisis económica que se vivió a nivel mundial en 2008, el único –o de los pocos– género que no solo mantuvo sus cifras de venta, sino que se impulsó y tomó la cabecera del panorama literario fuese la distopía juvenil. Este hecho tiene dos causas muy claras: los jóvenes, abrumados por una realidad tan desesperanzadora, prefirieron huir a Panem, a un Chicago posapocalíptico o cualquier otro de los mundos que planteaban estas novelas y, además, eran los usuarios que, de alguna forma, podían permitirse consumir literatura en tiempos de crisis por dos motivos: primeramente, los adultos que tenían, en la medida en que la crisis lo permitía, poder adquisitivo, preferían invertir en cultura para los jóvenes de las familias y, en segundo lugar, al no tener tantas responsabilidades económicas, podían permitirse consumir literatura. Este es un ejemplo más de cómo las circunstancias sociales afectan al mundo editorial y literario (Salvador, 2015).

Nous autres (1924) del ruso Eugenio Zamiatine parece ser la primera gran antiutopía. Este autor empleó la palabra escrita como arma política contra la Rusia de Lenin de la que había tenido que huir. No obstante, esto no significa que antes de 1924 no hubiese distopías; de hecho, la realidad muestra todo lo contrario, ya que son numerosos los títulos que se pueden englobar dentro de una u otra vertiente de la definición que mencionaba este estudio al definir el término. Desde la idea del paraíso perdido desarrollada en la antigua Persia y recogida en el Génesis, (Fernández, 2017: 19) pasando por la *República* de Platón, hasta la idea de sociedad dirigida por el logos que defendían los estoicos. Desde *La ciudad de Dios* (412-426) de Agustín de Hipona hasta *Utopía* (1516) de Tomás Moro, llegando a *La ciudad del Sol* (1602) de Tommaso Campanella, *Cristianópolis* (1619) de Valentín Andeae y *La nueva Atlántida* (1626) de Francis Bacon. En todos estos títulos se aprecian sociedades más o menos deseables o indeseables, los autores plantean futuros regidos por una serie de valores que, en su mayoría, diferían de los que imperaban en el momento de su escritura y, por tanto, todos los títulos mencionados son dignos de considerarse como, al menos, precursores de la utopía/distopía moderna (Moreno J. D., 2014).

Las distopías tradicionalmente entendidas como canónicas, aquellas obras como *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, *1984* (1949) de George Orwell o *Farhenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, son claros ejemplos de la corriente de producción que ha seguido este tipo de textos. Representan nuevas sociedades que, sin embargo, no son víctimas de monstruos antinaturales, sino que son un producto terroríficamente humano hecho por hombres, dirigido por hombres y destinado a hombres, en donde el papel de la mujer queda reducido al de máquina reproductora en los casos más esperanzadores, o relegado a la más absoluta invisibilidad en la mayor parte de los títulos. Es, de hecho, llamativo y causa de este estudio, el cambio, la evolución que han experimentado en el tratamiento este tipo de personajes, llegando incluso a hablarse de una supuesta nueva “distopía feminista”, cuya existencia real o no ocupa este estudio. Tradicionalmente, el héroe de la distopía, alguien en constante búsqueda de su yo, que rompe no solo con la sociedad que le aplasta, oprime y ahoga sino también consigo mismo en tanto a esa alienación en que se encuentra la sociedad distópica, ha sido siempre un personaje masculino. Alguien prototípicamente normativo, un hombre blanco, fuerte, que pese a dudar, es valiente y está lleno de coraje para enfrentarse a ese sistema que, en muchas ocasiones, acaba con su vida. Es también llamativo que a lo largo de las páginas que ocupa este estudio hasta ahora y teniendo en cuenta el número de títulos mencionados, no haya habido ni una sola autora. Esto es en parte comprensible, ya que la mujer ha sido ninguneada e invisibilizada de forma

sistemática en todos los ámbitos de la vida, el cultural y literario incluidos. Sin embargo, es a partir del siglo XIX cuando la mujer comienza lentamente a tener acceso a las imprentas y una oportunidad de dar a conocer su obra. ¿Por qué no toma ese peso y esa presencia en el campo de la ciencia ficción distópica también?

1.3. Literatura y feminismo

Para poder hablar del cambio en cuanto a presencia y visibilidad de la mujer y de su evolución en la literatura y, más concretamente, en el campo de lo distópico, es fundamental conocer algunas pinceladas de historia y más concretamente de feminismo.

El feminismo es una corriente que busca, según indica la Real Academia de la Lengua, el “principio de igualdad de derechos de la mujer y el hombre” (Real Academia Española, s.f.). En términos teóricos, el feminismo es la crítica de la versión androcéntrica del mundo, esto es, del mundo construido y desarrollado por y para el hombre solamente, que busca la igualdad promoviendo y defendiendo los derechos de la mujer. Si bien es cierto que como idea ha estado presente en todas las sociedades del mundo a lo largo de la historia, no será hasta el surgimiento de la Ilustración cuando se dieron ciertos atisbos de esta corriente ideológica de forma más llamativa, aunque no tomaría importancia real y peso hasta finales del siglo XVIII con la Revolución Francesa, cuando aparecieron los primeros clubes de mujeres, momento en el cual el movimiento feminista sería incluido dentro del racionalismo. En 1791 se publica la Declaración de los Derechos de la Mujer y la Ciudadana, iniciando el camino de esta corriente en ámbitos como la política o el desarrollo social.

En este sentido, es de vital importancia entender las diferentes olas feministas y reflexionar sobre la relación entre estas y la literatura pues, como bien es sabido, la literatura, como producto cultural, tiende en infinitas ocasiones a plasmar de forma más o menos fiel los cambios que experimenta la sociedad a lo largo de la historia. Se puede hablar con seguridad de tres olas de feminismo. La Primera Ola, situada durante el siglo XIX y principios del XX e iniciada principalmente en EEUU e Inglaterra buscó la igualdad en cuanto a derechos de propiedad y derechos políticos⁶. En este momento y con el surgimiento de la burguesía, la mujer comienza a tener un más fácil acceso a la literatura. Así, nace lo que se conocerá como *literatura*

⁶ Será el momento en que surjan las llamadas *suffragettes*, llamadas en español sufragistas, que defendían el derecho al voto de las mujeres, buscando esa igualdad democrática con respecto a los ciudadanos varones.

femenina, que no eran más que novelitas de poco peso que trataban temas que se consideraban de mujeres o para mujeres. En el campo de la producción, algunas autoras como Emilia Böhl de Faber tendrán que publicar bajo seudónimo (Fenán Caballer), mientras que otras, todavía escasas, como Emilia Pardo Bazán sí conseguían llegar al público utilizando su nombre.

Durante la Segunda Ola, sucedida entre 1960 y 1990 como producto de la Segunda Guerra Mundial, el movimiento se centró en las desigualdades no oficiales. Reflexionaron sobre temas como la sexualidad, la familia, los derechos de reproducción o el lugar de trabajo. Será en este marco histórico cuando aparezca uno de los grandes nombres del feminismo que no puede no ser mencionado en este estudio: la pensadora Simone de Beauvoir⁷. En el contexto de la literatura, autoras como Ana María Matute, Carmen Martín Gaité o Carmen Laforet tomarán peso y presencia en las imprentas. En este período en España ocurren varios hechos relevantes que afectan a las literatas. En primer lugar, la posguerra y el periodo de dictadura franquista que, mediante la ley de censura, afecta a la producción literaria, dificultando el acceso a la producción y difusión de los textos. En segundo lugar, una vez acabado este período de la historia española, sucederán la transición y la democracia, que coincidirán en el tiempo con el auge del fenómeno feminista, y la libertad en cuanto a la publicación vuelve, pudiendo considerarse que hay un boom de autoras en lengua castellana en diferentes géneros literarios.

En la Tercera Ola del feminismo, que se inicia en 1990 y se extiende hasta la actualidad, la corriente se diversifica y cabe puntualizar que centra su atención en la existencia de múltiples modelos de mujer y las interpretaciones de sexo y género resultan clave. Es un feminismo posestructuralista, compuesto de muchas piezas, tales como la reflexión sobre la teoría *queer*, el antirracismo, el ecofeminismo o la transexualidad. Se replantea el concepto de sexualidad femenina y las posturas respecto al trabajo sexual y la pornografía difieren en este momento de las que se dieron durante la Segunda Ola. Literariamente hablando puede decirse que comienza a darse un predominio de autoras en algunos campos literarios como la literatura infantil o la fantástica, resonando nombres como Gloria Fuertes, Laura Esquivel o Laura Gallego.

En definitiva, con el paso del tiempo y la evolución histórica que vive España, la figura de la autora va estando cada vez más presente y tomando más importancia en el panorama literario, llegándose, en algunos círculos teóricos, al punto de reflexionar sobre la posible

⁷ La autora de *El segundo sexo* (1949) reflexiona sobre lo que significa ser mujer, sobre qué es lo que “hace a una mujer”. Acabará concluyendo, en resumidas cuentas, que la mujer no nace, se hace, eslogan que será adoptado por el feminismo de la época.

existencia de una “literatura feminista”. La pregunta clave que debería plantearse a la hora de analizar este supuesto hecho es: ¿se diferencia en algo lo narrado por mujeres de lo narrado por hombres? ¿Es, en algún caso, posible y correcto hablar de literatura feminista o, más concretamente, de distopía feminista? Está claro que para ello se debe no solo conocer la historia social y literaria del país, sino también, como es evidente, analizar dicha literatura en contraposición a la producida por autores varones en el mismo periodo histórico-social. Es por ello por lo que, a continuación, se llevará a cabo un análisis comparativo más o menos sucinto del panorama literario en relación con el género de la distopía producido por hombres y mujeres durante la segunda mitad del siglo pasado para, después, analizar en profundidad la literatura producida durante las últimas décadas por ambos géneros y la posición en la que se deja a los personajes femeninos en estas narraciones.

Capítulo 2: Precedentes: algunos clásicos de la distopía feminista en la novela

A la hora de realizar un estudio como el presente resultaría un grave error centrar la atención solamente en las obras de estudio, aislándolas del contexto pasado que las precede y enmarca. Es por esto por lo que, antes de entrar a analizar las obras contemporáneas y sus implicaciones en cuanto a la llamada distopía feminista, es importante estudiar sus precedentes. Consecuentemente, el presente capítulo atenderá a las distopías más significativas producidas durante el siglo XX, escritas tanto por hombres como por mujeres, y a las posibles diferencias que estas puedan presentar entre sí, así como a las causas que puedan justificar dichas distinciones.

2.1. Distopías escritas por hombres

El siglo XX fue un periodo de cambios en el panorama literario, sobre todo de cara al acceso de la mujer al mundo de la creación literaria. No solo en España, sino en prácticamente todo el mundo, se vivirán durante este periodo una progresiva apertura de mente y, por tanto, de mayor facilidad para la mujer en este sentido y ello a pesar de momentos de oscura censura que dificultará la presencia de esta en el mundo de la literatura. En general y como es costumbre en la historia, destacan y son más conocidos los nombres y títulos de autores que los de las autoras. Así pues, en este punto no puede no mencionarse autores como Orwell, Bradbury o Huxley.

Al analizar las obras de forma cronológica, la primera de la que habría que hablar es *Un mundo feliz* (1932) del autor británico Aldous Huxley. Este escritor y filósofo que emigró a Estados Unidos, procedente de una familia de reconocidos intelectuales, se dedicó a la

producción de diversos textos tales como ensayos, novelas, poesías, guiones o relatos cortos. En su obra es crítico con las convenciones sociales, las normas y los roles y se interesa por el misticismo y la parapsicología. Una de sus grandes obras, *Un mundo feliz* (1932), publicada por primera vez en 1932, es una novela distópica que sitúa su argumento en un futuro en el que la tecnología reproductiva ha llegado a un punto de alto desarrollo, llegando a controlar el crecimiento de la población mediante este tipo de reproducción artificial combinado con la hipnopedia, que asegura la perfecta adaptación de cada sujeto a su casta, y el control de las emociones a través de drogas (en la novela lo denominan *soma*). Lo interesante de este libro es que, a primera vista, podría parecer una utopía en tanto que se ha conseguido llegar a una sociedad sin problemas sociales, donde no hay guerra y donde gracias al sistema de castas cada persona sabe cuál es su papel y desarrolla una función determinada como piezas de un perfecto engranaje. Lo paradójico de esto y lo que hace de la novela una distopía es que ese aparente bienestar se ha conseguido mediante la restricción y censura de muchas otras cosas, como la familia, el arte, el avance científico, la literatura e incluso el amor. Ahí radica la brillantez de esta obra que ocupa el puesto número cinco en la lista de las 100 mejores novelas de la *Modern Library* del siglo XX. El hecho de que en apariencia pueda parecer una sociedad ideal que, analizada en profundidad, resulta represiva, censora y cerrada es lo que hace de esta historia una distopía.

Respecto a la representación de la mujer en esta historia, se debe mencionar el papel que desempeñan dos personajes en concreto: Lenina⁸ Crowne y Linda, la madre de John el Salvaje. Por su parte, Lenina es una mujer productiva para el sistema del Mundo Feliz, ya que está completamente alienada y cumple a la perfección con su función: recurre a diario al *soma* para calmar sus emociones y procura relacionarse con todos los hombres que le es posible. Sin embargo, llegado el momento, no asume la realidad de los hechos y se muestra reacia a exteriorizar el conflicto emocional que le provocan sus sentimientos hacia John el Salvaje. Es, en definitiva, una mujer moldeada a gusto del sistema, absolutamente condicionada y completamente incapaz de tener libre pensamiento y voluntad. En cuanto a Linda, es una mujer abandonada literalmente por el sistema en una tierra desconocida como es la Reserva Salvaje. No solo es abandonada a su suerte en un paraje que no le es familiar, sino que además lo es estando embarazada de forma accidental por un fallo en el sistema de anticoncepción. Esto hace

⁸ El nombre de este personaje hace referencia a Lenin, el líder de la revolución socialista soviética. Huxley se muestra crítico al respecto, ya que también alude al fundador del materialismo histórico, Karl Marx, en el personaje de Bernard Marx.

que tenga que dar a luz como lo hacían las generaciones previas a la reproducción artificial y que su hijo crezca en la sociedad de la tribu en la que los acogen, los *zuñi*. Es una mujer que, como corresponde a su casta, es culta y que se preocupa de enseñar a su hijo a leer, descubriéndole las obras de Shakespeare. Sin embargo, no tiene apenas importancia en el discurso narrativo, recayendo esta sobre su hijo por ser el más diferente y el protagonista del choque de culturas. Así pues, mientras que Lenina era el prototipo de mujer maleable y sometida al sistema, Linda es la mujer olvidada por un sistema que la aparta por desviarse de la norma y que acaba siendo invisible y prácticamente olvidada.

La siguiente gran distopía de esta etapa es, sin lugar a dudas, *1984* (1949) del novelista, ensayista, periodista y crítico británico George Orwell, seudónimo utilizado por Eric Arthur Blair. Antes de analizar el por qué esta obra es importante para la historia de la literatura y el papel de la mujer en su argumento, es relevante puntualizar que Blair firmaba con seudónimo no para burlar el sistema de censura o, siquiera para poder acceder a la posibilidad de publicación, sino por la preocupación que le causaba el no incomodar a sus padres con sus obras. Esta es una diferencia importante con respecto a autoras que, como se explicará más adelante, utilizaban un nombre falso para poder, sencillamente, publicar.

La obra de este autor está marcada por su posición contraria al imperialismo británico y a favor del socialismo democrático y su contrariedad respecto a los totalitarismos nazi y estalinista. Esta postura se ve con gran claridad en *1984* (1949), novela en la que Orwell desarrolla una sociedad completamente vigilada por el Gran Hermano y controlada por la Policía del Pensamiento y distintos ministerios con funciones tan trágicas como la tortura o la reescritura de la historia. A este último organismo, el Ministerio de la Verdad, pertenece el protagonista, Winston Smith. Este hombre va siendo cada vez más consciente de la realidad en la que vive y pasa a tener una postura absolutamente contraria al régimen del Partido Único. Junto a una joven rebelde de la que se enamora, también desengañada del sistema político, cree unirse a la Hermandad, un grupo liderado por el “Enemigo del Pueblo” Emmanuel Goldstein, escritor de *El Libro* y traidor a la Revolución. Sin embargo, esa supuesta Hermandad está controlada por el mismo sistema de represión que articula la sociedad y Winston y Julia acaban siendo capturados por la Policía del Pensamiento y torturados en el Ministerio del Amor. Finalmente, los amantes se traicionan el uno al otro y Winston acaba siendo asesinado con un tiro por la espalda.

En cuanto a Julia, como personaje, es algo ambigua y contradictoria. Trabaja como mecánica en el Departamento de Novela del Ministerio de la Verdad, participa activamente en los Dos Minutos de Odio, viste como una ferviente defensora del partido y lleva siempre ceñida a la cintura la faja de la Liga Juvenil AntiSex. Sin embargo, es en realidad una mujer muy sexual que no duda en acostarse frecuentemente con miembros del partido, bien para satisfacerse o bien como acto de rebelión. Pese a esto, las causas que hacen que Julia se una a la Hermandad son ajenas, al menos en parte, a motivaciones políticas o ideológicas. Lo hace más con intención de seguir a Winston y seguir haciendo esa pequeña revolución “de andar por casa” que como un acto de rebelión firme. Así, cumple el prototipo de mujer que es rebelde pero solo para sus intereses y que, a través de sus actos, conduce al protagonista varón a un final trágico, ya que, llegado el momento, es la primera en traicionar a su supuesto amado.

Siguiendo con el orden cronológico, *La Tierra permanece* (1949) de George R. Stewart es la siguiente gran obra que merece atención en este estudio. Escrita por el historiador, novelista y profesor de la Universidad de California George Rippey Stewart, *La Tierra permanece* (1949) es una novela post-apocalíptica que ganó el primer premio de la *International Fantasy Award* en 1951. La novela desarrolla un pausado apocalipsis en el que la mayor parte de la población muere a causa de una plaga. En este contexto, Isherwood Williams se enamora de Emma, una mujer racializada con la que se casará y junto a la que procreará tras la debacle que acaba con la sociedad. A la pareja se unirán algunos personajes más que se van encontrando a lo largo de la historia y se formará la Tribu en la que crecerán los hijos de la pareja. Así, Stewart aborda los grandes temas de la sociedad: la religión, la mitología, la alimentación, las costumbres... En este sentido, vemos en la novela un prototipo muy claro de mujer que invade la literatura no solo de ciencia ficción, sino de cualquier género: la mujer como máquina reproductora y, en un sentido quizá un poco más positivo, la mujer como perpetuadora de la especie. Desde el propio nombre –Em significa “madre” en hebreo– se programa al personaje de Emma para ser una simple vía para un fin. Es la madre de los hijos de Ish y nada más que eso. En la historia no se le da mayor peso y relevancia narrativa, relegándola a un segundo o incluso tercer plano, prácticamente invisibilizada para la narración.

Farhenheit 451 (1953), de Ray Bradbury, es la siguiente gran distopía escrita por un varón que resulta interesante para este estudio. Bradbury, que además de esta, escribió otras novelas y cuentos de diferentes géneros, es conocido como un escritor clásico de la ciencia ficción por dos de sus obras: *Crónicas marcianas* (1950) y *Farhenheit 451* (1953). En esta última, Ray Bradbury, uno de los autores más identificados con la revista *pulp Planet Stories*,

construye una sociedad en la que los bomberos, lejos de apagar fuegos, los generan, quemando todos los libros que encuentran ya que estos están prohibidos. En este contexto, Guy Montag, el protagonista, un bombero cansado de su rol de censor, renuncia a su trabajo y acaba por unirse a un grupo de resistencia dedicado a memorizar las mejores obras literarias del mundo y a compartirlas. Esta novela tiene una carga ideológica muy relevante en cuanto a la similitud de la quema de libros que históricamente ha tenido lugar en diversos lugares como parte de diferentes sistemas de censura y de represión ideológica. En cuanto a los papeles femeninos de esta historia, es necesario hablar de dos, pese a que uno sea sensiblemente más relevante que otro. Por una parte, está la anciana que decide morir con sus libros a rendirse a la sociedad vacía. Este personaje se considera relevante para este estudio porque es su figura y su muerte la que hacen replantearse las cosas a Montag y a partir de entonces es cuando la acción realmente se desarrolla de forma activa. Representa el papel de mujer rebelde que, como la bíblica Lilith, no se somete ante la sociedad imperante y, sin embargo, apenas tiene peso real en el discurso narrativo. Por otra parte, está la esposa de Montag, Mildred Montag, que es de nuevo el prototipo de mujer alienada como lo era Lenina en *Un mundo feliz* (1932). Es una mujer completamente al servicio de ese vacío existencial que ha establecido la sociedad, que vive para su televisor de tres paredes y su radio caracol. Llega, en un momento, a intentar suicidarse, hecho del que después ni siquiera se acuerda. Será precisamente ella, la propia esposa de Montag, quien lo delate al encontrar los libros en su casa, representando de nuevo el papel de la mujer causante de la muerte del protagonista varón, de la “mujer estorbo” que vive alienada y solo busca problemas al héroe.

En el caso de la obra del escritor y guionista de fantasía, ciencia ficción y terror Richard Burton Matheson, *Soy leyenda* (1954), el estereotipo de mujer que se presenta es el mismo. En esta obra, el autor desarrolla una sociedad post-apocalíptica en la que un virus que provoca vampirismo ha asolado la Tierra y el doctor y militar Robert Neville, único superviviente de esa plaga, trata de entender el virus y desarrollar una vacuna para curar a los infectados y salvar a la humanidad. La vida de Neville es bastante monótona (repara la casa, recoge a los vampiros muertos que hay en su césped, revisa el sellado de sus ventanas, prepara armas y colgantes con ajo y mata vampiros) hasta que encuentra, andando por la calle a plena luz del día, a una supuesta superviviente: Ruth. Decide llevarla a su casa y la cuida, ya que está huyendo de los infectados que habían matado a su esposo. Aunque ambos personajes comparten historias y se van enamorando, Neville no termina de fiarse y decide hacerle un análisis de sangre a Ruth, descubriendo que está infectada. Finalmente, esta será la causante de la captura de Neville y

quien le explique que hay una nueva sociedad formada por los infectados en la que no hay espacio para él, donde él es el ser mitológico que mata a gente por la noche. Así, como se mencionaba al inicio del párrafo, Ruth representa la pérdida de Neville; una vez más se trata de la mujer al servicio de la nueva sociedad que impide al héroe llevar a cabo su propósito y hace que acabe muriendo.

Todas las obras mencionadas hasta ahora, todas publicadas durante la primera mitad del siglo XX y escritas por autores varones, como se puede haber visto, tienen en común una cosa: la mujer apenas tiene relevancia y, en los escasos momentos en que la tiene, es en un sentido negativo. Se encuentran, en general, tres arquetipos de mujer en estas historias: la mujer invisible, que no tiene ningún tipo de relevancia en la narración, la mujer-reproductora, cuya única función es la de perpetuar la especie, y la mujer-ruina, que trae consigo el mal e incluso la muerte del héroe, siempre varón. Así pues, podría concluirse con bastante acierto que, en general, en este momento histórico las distopías escritas por varones no dejan en muy buen lugar a los personajes femeninos, invisibilizándolos o reduciéndolos a meros objetos. Ese hecho tiene una razón evidente y es la clara influencia del sistema patriarcal que imperaba en la sociedad del momento y su influencia en todos los ámbitos de la vida y la cultura.

2.2. Distopías escritas por mujeres

Cuando se habla de distopías canónicas escritas por mujeres es imposible no pensar automáticamente en el nombre de Margaret Atwood, autora de *El cuento de la criada* (1985). Esto se debe probablemente al auge que ha tenido la obra en las últimas décadas y a la popularidad que ha ganado la historia en los últimos años gracias a la adaptación de la productora Hulu que se encuentra actualmente en la plataforma de *streaming* HBO. Sin embargo, Atwood no es ni mucho menos la primera autora en escribir una distopía en la que la mujer toma protagonismo ni, seguramente, la que mejor lo haya llevado a cabo.

2.1.1. Distopías antes de Atwood

Lejos de lo que el imaginario popular piensa y de lo que la historia ha querido hacer llegar⁹, hay una serie de autoras previas a Margaret Atwood que han producido novelas

⁹ Al menos a España, en donde apenas hay traducciones de las obras que se van a mencionar y, en algunos casos en los que sí las hay, son tan antiguas que resultan inencontrables.

distópicas en las que la mujer es la heroína de la historia y en las que las féminas tienen un papel mucho más relevante que el que tenían en las obras analizadas hasta ahora ya. Conforme avanza la historia de la literatura, es más habitual encontrar utopías y distopías (y, con ello, obras de este tipo influenciadas por el feminismo) ya que “no hay utopía convertida en movimiento social de masas que no se viralice” (Lara, 2020)

Aunque no pertenece al siglo XX como tal, *New Amazonia: a foretaste of the future* (1889), de la escritora feminista inglesa Elizabeth Burgoyne Corbett, es una de las obras que, siendo publicada por entregas en su inicio, pertenece a este género. En ella, Corbett analiza la posición de la mujer en la sociedad que se ha perpetrado en la historia.

Ya en el siglo XX, aparece *Herland* (1915), de la intelectual estadounidense Charlotte Perkins Gilman. Esta escritora, que fue entre 1890 y 1920 una gran activista por la defensa de los derechos civiles de las mujeres, lucha que se enmarca en la Primera Ola del feminismo, escribió la que se considera una de las obras precursoras de la ciencia-ficción feminista moderna. En esta obra, *Herland* (1915), que fue inicialmente publicada por entregas en la revista *The Forerunner*, la autora describe una utopía en la que la sociedad está compuesta en su totalidad por mujeres que se reproducen de forma asexual. El resultado es un mundo sin conflictos y libre de guerra. Sin embargo, esta civilización se altera con la visita de tres hombres que tendrán la oportunidad de conocer y acoger las costumbres que para ellos son nuevas. En este sentido, Gilman presenta una sociedad en la que la mujer ha adquirido un papel completamente principal, siendo quien ocupa todas las esferas de la vida y de la sociedad y demostrando que la femineidad puede cumplir en muchos aspectos de la vida un papel muy diferente al que cumplía en la sociedad en la que ella vivió. Sin embargo, teniendo en cuenta que el feminismo defiende la igualdad entre géneros, esta obra no podría catalogarse plenamente como feminista en tanto que su artificio literario se basa en la completa supresión de una de las partes de la ecuación, construyendo así una sociedad que no presenta esa igualdad al no dar lugar en ella a los hombres.

En 1926 se publica otra obra de gran interés para la crítica feminista; se trata de *Man's World*, de Charlotte Frankén Haldane. El argumento recrea la historia de una sociedad gobernada por una élite científica masculina cuyo máximo interés es la consecución del desarrollo y mejora de la raza blanca mediante criterios de carácter patriarcal, nacionalista y racista a través del uso de la eugenesia y la esterilización de aquellas mujeres que quieran dedicarse a determinadas profesiones. En esta obra la autora reivindica la fertilidad y la

maternidad y hace una feroz crítica hacia los totalitarismos incipientes y la idea de conservación de la raza, centrandose especialmente su crítica en la figura del hombre blanco adinerado y poderoso que se ve con derecho a reformular el mundo a su gusto.

Katharine Burdekin escribe en 1939 quizá una de las novelas más interesantes que se analizarán en este punto: *Swastika Night* (1939). Burdekin tuvo que publicar el libro bajo el seudónimo de Murray Constantine por razones obvias. En esta obra, Burdekin hace las veces de pitonisa y especula, en un momento en el que el nacionalismo alemán apenas salía en las portadas extranjeras, sobre una segunda guerra mundial ganada por dos potencias: la Alemania nazi y el Imperio de Japón. En ella, Burdekin hace un mordaz análisis anatómico de la guerra, el sexismo y el poder, siendo uno de los títulos de cabecera de este campo en el periodo de entreguerras.

Además de las ya mencionadas, hay una autora que destaca por encima de las demás en cuanto a relevancia histórica y repercusión literaria: Úrsula K. Le Guin. Esta autora de novela, relato corto, cuento infantil y poesía, crítica literaria y traductora estadounidense es reconocida, sobre todo, por sus obras de ciencia ficción y de literatura fantástica ambientadas en el mundo de Terramar, además de la serie de la federación Ekumen. Destaca por subvertir ciertos clichés de la ciencia ficción, incluyendo en sus historias protagonistas de piel oscura y utilizando recursos estructurales y estilísticos poco habituales. Sus obras hablan de temas sociales y políticos tales como el género, la sexualidad y la mayoría de edad. Ha recibido numerosos premios por su creación literaria y ha sido reconocida como una escritora de ciencia ficción con gran influencia en el campo. Se han referido a ella como “la presidenta de la ciencia ficción estadounidense” y ha sido nombrada por algunos autores como la escritora estadounidense más importante de su generación. Dentro de la gran obra de la autora hay tres obras que destacan: *La mano izquierda de la oscuridad* (1969) –de especial interés para este estudio–, *El nombre del mundo es el bosque* (1972) y *Los desposeídos* (1974).

La mano izquierda de la oscuridad (1969) constituye, en palabras de Rabkin y Scholes, “un extraordinario monumento de perspectiva imaginaria mantenida en todo momento” (Rabkin y Scholes, 1982: 147) y es una novela muy controvertida que habla del género y la sexualidad a través de los ojos de un terrestre que llega al planeta Invierno, una colonia en la que los habitantes han evolucionado hasta ser hermafroditas capaces de cambiar de sexo. En este planeta los habitantes son andróginos, biológicamente humanos bisexuales, sexualmente neutros, que durante una semana al mes son machos o hembras en función de la influencia

feromonal del compañero sexual. Así, *Le Guin* destruye de base los roles de “padre” y “madre”, ya que un individuo puede ser padre de uno de los hijos de la pareja y haber dado a luz a otro de ellos. De esta forma, *Le Guin* explora las posibilidades de una sociedad sin relaciones de dominación sexual y sin roles de género marcados al ser este algo fluctuante y no fijado, considerando las relaciones tan amplias como las de un sistema político que abarca diferentes galaxias (Rabkin y Scholes, 1982: 147). Esta obra es innovadora y es, probablemente, una de las fuentes de las que bebe *Consecuencias naturales* (1994) de Elia Barceló.

Para finalizar con esta lista de autoras de distopías influenciadas por el feminismo previas a Margaret Atwood, cabe destacar también a la escritora, académica y feminista radical estadounidense Joanna Russ, autora de diferentes obras de ciencia ficción, fantasía y crítica literaria feminista. Esta autora se dio a conocer a finales de los años sesenta por su novela *Picnic en el paraíso* (1968), en un momento en el que, pese a que la literatura de ciencia ficción era predominantemente producida por hombres y escrita para un público mayormente masculino, las mujeres comenzaban a introducirse en el campo. Entre sus títulos destaca *El hombre hembra* (1975), una novela en la que cuatro mujeres que habitan en mundos paralelos encuentran puntos de vista distintos sobre los roles de género al cruzar sus mundos entre sí. De esta forma, entran en conflicto con las nociones preexistentes sobre la feminidad y finalmente acaban por reevaluar su vida, dando forma a sus ideas sobre el verdadero significado de ser mujer. Se puede observar en esta obra también la importancia que cobraron en esta época, fruto del desarrollo y evolución del feminismo, los conceptos de género y sexo y sus implicaciones sociales. Así, más que obras feministas como tal, sería más acertado entender estos títulos como novelas hijas del feminismo, como consecuencias lógicas y directas de una ideología incipiente que cobró fuerza en su lucha y que, evidentemente, impregnó los aspectos culturales de la sociedad en que se desarrolló.

2.1.2. Margaret Atwood y *El cuento de la criada* (1985)

Margaret Eleanor Atwood, la novelista, poeta, crítica literaria, activista política y profesora canadiense, conocida por sus numerosas publicaciones relacionadas con el movimiento feminista de la segunda mitad del siglo XX, es la autora de una de las distopías de carácter feminista más conocidas y nombradas de la última década: *El cuento de la criada* (1985). Graduada en filología inglesa y con titulaciones también en francés y filosofía, Margaret Atwood explora en su literatura las relaciones entre Canadá y los Estados Unidos de América y Europa, la identidad canadiense, los mitos sociales sobre la feminidad y los asuntos

relacionados con el cuerpo de la mujer en el arte, las relaciones de mujeres entre sí y con los hombres y la explotación social y económica de la mujer, entre otros temas. Estos motivos, puede afirmarse sin lugar a equivocación, se cristalizan a la perfección en una de las obras consideradas como el culmen de la distopía feminista post-apocalíptica de los últimos tiempos. *El cuento de la criada* (1985), de la que la autora, en vista de la fama y reconocimiento que había adquirido, escribió una secuela titulada *Los testamentos* (2019), sitúa la narración en un futuro Estados Unidos en el que un totalitarismo de carácter religioso ha triunfado tras el colapso de la sociedad por diversos motivos, la infertilidad generalizada entre otros. Así, las mujeres fértiles son esclavizadas y tratadas como meros artefactos reproductivos. Las criadas, una vez son enseñadas a comportarse, se asignan a parejas de la élite de Gilead para servirles y darles un hijo fruto de la violación sistemática por parte del comandante, que es el hombre de la casa a la que hayan sido enviadas. Tal es la pérdida de identidad de estas víctimas de un sistema fuertemente arraigado al Antiguo Testamento, que son renombradas, obligadas a borrar su propio nombre para pasar a ser denominadas como una propiedad del comandante. En este contexto, Atwood presenta a la protagonista: Defred (es decir, propiedad de Fred, su comandante). Defred es una mujer fértil que es capturada cuando trata de cruzar, junto con su pareja y su hijo, la frontera con Canadá, país al que trata de emigrar toda aquella mujer que no quiera sufrir la negación a tener propiedad, autonomía económica, independencia, posibilidad de cultivación cultural, autonomía personal y acabar esclavizada. A partir de su captura, Defred ofrece al lector una descarnada narración sobre cómo la mujer ha pasado a significar la nada en una sociedad que mercantiliza los vientres fértiles y utiliza a las mujeres en distintos ámbitos en función de sus capacidades. En Gilead las mujeres pueden ser “esposas”, las mujeres de los comandantes y, quizá, la posición más respetable y cuyo sufrimiento es menos visible, “criadas”, sirvientas del comandante tratadas como vientres de alquiler que son asesinadas si se rebelan o no logran concebir en el plazo de seis años, “Martas”, las cocineras y sirvientas del hogar, y “tías”, las educadoras de las criadas y encargadas de supervisar las concepciones. Si una mujer perteneciente a cualquiera de estos grupos no cumple adecuadamente con su rol, trata de escapar o lleva a cabo cualquier tipo de conducta social, sexual –la homosexualidad está prohibida y penada con la muerte– o de cualquier índole que no le esté estipulada, es castigada, mutilada e incluso asesinada.

Atwood trata así las diferencias en los roles de género entre hombres –destinados a gobernar y dirigir la nueva nación– y mujeres –dedicadas al cuidado de la casa, el esposo y la familia y a la procreación–, así como la sexualidad, la opresión patriarcal generalizada hacia las

mujeres y el trato que estas reciben por parte de una sociedad que las invisibiliza. Hace también hincapié en las problemáticas que genera la implementación de los rigurosos mecanismos que dicta el cristianismo en el Antiguo Testamento –mediante la ceremonia basada en el pasaje de Raquel, Bilhá y Jacob– y refleja la situación de la mujer en este tipo de sociedades, a modo también de crítica hacia aquellas que han tenido en mayor o menor medida alguno de los rasgos mencionados.

La obra ofrece una crítica feroz pero también muy evidente y, en muchos aspectos, carente de originalidad, en tanto que, si bien Defred trata de huir en ciertos momentos, lo hace, según la adaptación audiovisual¹⁰, desde una posición bastante pasiva y poco reivindicativa. Es un personaje que, pese a tratar de luchar en algunas ocasiones contra un sistema que fomenta la sistemática violación mensual de las criadas, se abandona a la desidia y la apatía existencial en muchas situaciones clave, lo que humaniza al personaje, alejándolo un poco del ideal de la heroína distópica. Es, por tanto, una obra que, si bien se enmarca claramente dentro de la corriente feminista, no puede considerarse ni mucho menos la mejor ni la que más fielmente represente dicha lucha.

Capítulo 3: La distopía feminista en la narrativa española del siglo XXI

La ciencia ficción en España, como otros tantos géneros ajenos al paradigma de la literatura mimética y realista, no ha gozado de la misma fama o repercusión que tuvo en otros países y literaturas. Pero ello no quita para que haya habido también entre nosotros notables y tempranos cultivadores del género, ya desde el siglo XIX y a lo largo de todo el siglo XX.

Según Julián Díez, el punto más álgido del género en España se produce en los años 90 (cit. López-Pellisa T., 2018: 155). Añade este autor que probablemente la mayoría de las mejores obras de ciencia ficción española fuesen publicadas a lo largo de esta década, así como también los más brillantes cuentos y relatos de ficción especulativa. Para la difusión de estos

¹⁰ Esto no ocurre así en el texto original de Atwood; sin embargo, en la adaptación a serie la protagonista resulta ser un personaje más endeble de lo que su creadora construyó, como resultado, seguramente, de las tensiones entre página y pantalla de las que habla la estudiosa Martín Alegre (Cortijo, 2009)

últimos, es de vital importancia la aparición de los “*fanzines* o las revistas especializadas semiprofesionales herederas de la tradición anglosajona” (López-Pellisa, 2018: 155), donde se publicaron la mayoría, por no decir la totalidad de los relatos. Hay, de hecho, una gran tentencia a la creación de antologías que ayuda a dar a conocer la diversidad del género nacional. López-Pellisa asegura que es también “de gran importancia para la toma de impulso del género autóctono durante los años noventa la fundación en 1991 de la Asociación Española de Fantasía y Ciencia Ficción (AEFCF)” (López-Pellisa, 2018: 157) que acabaría por convertirse en 2004 en la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror (AEFCFT). Así, puede decirse que existe una Generación Hispacón, que toma su nombre del Congreso Nacional de Fantasía y Ciencia Ficción, que publica en torno a estos años, y un grupo de autores posteriores caracterizados por la ruptura generacional con los anteriores (Hidalga, 2002). A este primer grupo pertenece una de las autoras a continuación analizadas, Elia Barceló, mientras que las demás autoras estudiadas en este trabajo se enmarcan ya en ese segundo grupo de autores que no pueden llamarse generación como tal, pues tratan temas muy diversos. Según afirma López-Pellisa “los autores españoles han cultivado la ciencia ficción en todos sus géneros” (López-Pellisa, 2018: 160) y esto se muestra claramente en el presente trabajo pues, como a continuación se explicará, cada una de las obras estudiadas se puede enmarcar dentro de una corriente distinta de la ciencia ficción distópica.

3.1. Novelas distópicas escritas por mujeres en la España del siglo XXI

Las obras seleccionadas para llevar a cabo este estudio han sido seis de las consideradas como grandes representantes de la literatura de ciencia ficción distópica de España: *Consecuencias naturales* (1994) de Elia Barceló, *El informe Monteverde* (2005) de Lola Robles, *Lágrimas en la lluvia* (2011) de Rosa Montero, *Por si se va la luz* (2013) de Lara Moreno, *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora y *Dos mil noventa y seis* (2017) Ginés Sánchez.

3.1.1. *Consecuencias naturales* (1994) de Elia Barceló

Formada en filología hispánica y anglosajona, Elia Barceló (1957) es uno de los nombres femeninos que más destaca en la generación Hispacón española. Es considerada como “la

escritora de ciencia ficción de mayor relevancia” (López-Pellisa T., 2018: 169) en castellano. Si bien en su momento de publicación esta no fue una obra bien acogida por cuestiones que tienen que ver con la atribución del género a un público masculino, López-Pellisa destaca *Consecuencias naturales* (1994) dentro de la obra de esta autora “por ilustrar el uso de la ciencia ficción humorística entre los autores españoles y por servir de ejemplo del impacto que las escritoras han tenido en un género históricamente destinado a un público masculino” (2018: 169).

Según López-Pellisa, esta obra tiene como función “criticar la situación presente desde el prisma del futuro y las relaciones estereotipadas entre los géneros” (2018: 169). La historia se ubica en la Tierra del siglo XXIII, en una sociedad en la que se ha alcanzado la igualdad entre hombres y mujeres a nivel legal y las premisas feministas han afectado incluso al ámbito lingüístico, mostrando enrevesados desdoblamientos que afectan a todas las categorías gramaticales¹¹. López-Pellisa (2018: 170) resume el argumento de esta obra como “un hombre machista terrestre tiene relaciones con una extraterrestre xhroll que lo deja embarazado” y, si bien en esencia esa es la trama, también es cierto que resulta un tanto frívolo resumir la obra de tal forma. Además del interés que despiertan los personajes femeninos de los cuales se hablará más adelante, la obra de Barceló es rompedora en el tratamiento de tabúes sobre el género y la orientación sexual y en la presentación de los tópicos patriarcales que se invierten para ridiculizar las premisas machistas. Sin embargo, apunta López-Pellisa (2018: 170) con gran acierto que “también confunde la identidad genérica y la sexual con la intención de desnaturalizar ambos conceptos”. A fin de cuentas, no hay que olvidar que se trata de una obra de los noventa, momento en el que las reflexiones sobre género, sexo y orientación sexual aún no habían llegado al imaginario colectivo con la forma y fuerza que lo han hecho ahora. Dejando esto de lado, la obra es mucho más que una historia sobre un señor machista escarmentado. Trata temas tan actuales y relevantes como la maternidad forzada, la asignación de la identidad de género y la representación corporal de este o el descubrimiento de la orientación sexual propia.

Los personajes femeninos de *Consecuencias naturales* (1994) son difíciles de delimitar debido a la diferencia de asignación genérica de los xhroll, por ello sólo se analizará a la que

¹¹ Esta presentación del lenguaje inclusivo como materia incluso regulada legalmente puede suponer o bien una crítica mordaz a los incipientes intentos de modificación del lenguaje o bien una muestra del posible futuro al respecto.

para este estudio se considera la protagonista de la historia: la capitana Charlie Fonseca. Es cierto que los protagonistas de la historia son Nicodemo Andrade, el prototipo de macho patriarcal que queda embarazado tras fingir tomar medidas anticonceptivas durante una experiencia sexual que roza la violación, y Ankkhaia, la xhroll con la que Nico se propone ser el primer humano en tener relaciones sexuales con extraterrestres y que le deja embarazado. Sin embargo, todo lo que el lector sabe es gracias al personaje de la capitana. Es ella quien lleva el peso discursivo y quien interpreta la realidad de la narración, por lo que, a efectos narratológicos, es la protagonista del discurso. La capitana Charlie Fonseca, que además tiene un nombre del todo andrógino, representa el prototipo tradicionalmente asignado a los papeles masculinos de protector del elemento débil. En este caso, es de esta inversión de donde surge la parodia: el elemento débil es el macho de pelo en pecho que llora por las hormonas del embarazo y es protegido del mundo hostil que atenta contra su sensibilidad por el personaje fuerte que es la capitana, una mujer enviada para vigilar el bienestar de Nico y averiguar información sobre la civilización desconocida a la que viajan. Es una mujer empoderada que cree que esa igualdad conseguida –al menos sobre el papel– en la Tierra también puede permear en el planeta Xhroll y que además es quien aporta la idea que soluciona el problema de fertilidad de los individuos de Xhroll.

En definitiva, Elia Barceló lleva a cabo en esta novela una inversión de los roles narrativos que, además de servir como hilo conductor para el interés paródico, también supone un cambio con respecto a las tradicionales y más conocidas obras de este género escritas por hombres.

3.1.2. *El informe Monteverde* (2005) de Lola Robles

Lola Robles es una escritora española que destaca por su activismo social y que está especializada en el género de la ciencia ficción. Formada en filología hispánica, irrumpe en el panorama español con su obra *La rosa de las nieblas* (1999) y, si bien esta es una obra de alto nivel, la que le hace ser incluida en este estudio es otra también muy notable e interesante desde el punto de vista lingüístico: *El informe Monteverde* (2005).

En *El informe Monteverde* (2005) se puede apreciar la formación de la autora ya que trata temas complejos relacionados con el estudio de la lingüística y, aunque se presenta en un formato prácticamente divulgativo, resulta interesante asomarse al estudio lingüístico, y más cuando la lengua analizada no existe en el plano real. La obra es, como reza el título, un informe. Intercala pasajes de tres documentos distintos: el propio informe que hizo Rachel Monteverde

para la Sociedad para el Estudio de las Lenguas Interestelares, el cuaderno personal de esta y fragmentos de la entrevista que le hacen a la protagonista de la historia. En sí, el argumento no tiene gran trascendencia vital o moral. La obra habla de la evolución de la terrícola Rachel Monteverde, que como lingüista es enviada al planeta Aanuk para estudiar las lenguas de sus habitantes, que se dividen en dos grupos distintos: los aanukiens, sencillos y nómadas, y los fihda, ciegos y religiosos. Este libro es interesante, no desde el punto de vista del universo social como ocurría en *Consecuencias naturales* (1994), sino desde el punto de vista lingüístico. Cómo afecta al lenguaje la realidad de cada cultura es el eje principal de la historia, pudiendo extrapolar esto fuera de la ficción y reflexionar sobre el cada vez más popular “lenguaje inclusivo”.

El personaje principal de esta historia y que va a analizar este estudio es, sin lugar a dudas, Rachel Monteverde, una mujer instruida, independiente, culta y con una curiosidad vital arrolladora. La autora construye un personaje que, si bien a veces puede resultar un tanto plano en materia personal, es inquieto e intuitivo desde el punto de vista profesional. Hace de su profesión su pasión y dedica su vida a ello, descubriendo un mundo que la enamora y en el que decide quedarse. Es un arquetipo nunca visto en la ciencia ficción distópica tradicional (al menos en aquella producida por varones). Representa el tipo de personaje inquieto, que inicia su viaje motivado por el conocimiento y la adquisición de sabiduría para, en este caso, dar a conocer al mundo el lenguaje poco conocido del planeta Aanuk.

Lola Robles sabe construir una historia en la que la heroína, que no se da por vencida en su empresa, es una mujer actuante y bien desarrollada. La ligereza y maestría con la que construye el texto hace que sea más que merecida la fama de Robles dentro del género.

3.1.3. *Lágrimas en la lluvia* (2011) de Rosa Montero

Rosa Montero, periodista y escritora española, es una de las más reconocidas figuras de la literatura nacional que durante la transición, y al igual que otros autores coetáneos, cultivó géneros que habían sido descartados y desprestigiados por la élite intelectual del momento. Aunque generalmente su obra no se catalogue como ciencia ficción, algunos de los títulos de Rosa Montero pertenecen, sin duda, a este género. *Lágrimas en la lluvia* (2011) es uno de estos títulos.

Tomando como claro referente la obra cinematográfica *Blade Runner*, basada en la novela *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (1968) de Philip K. Dick, uno de los indiscutibles

clásicos del género y ejemplo del estilo *tech noir* (Santos, 2019: 157), Montero ambienta la obra en el mismo imaginario futurista que ya comenzó a cultivar con su obra *Temblor* (1990). *Lágrimas en la lluvia* (2011) sitúa la acción en los Estados Unidos de la Tierra, en el Madrid de 2109 y habla de la memoria y la identidad, del amor y la necesidad de afecto, del miedo a la muerte y de la corrupción ignorante que lleva a la segregación de grupos. La distopía escrita por Montero, que tiene claros tintes de *thriller*, presenta a la detective Bruna Husky, una tecnohumana contratada para investigar las extrañas muertes de otros *repes* (otro de los nombres con los que se hace referencia a los tecnohumanos) que suceden cuando estos enloquecen y se inmolan. A la par que Bruna lleva a cabo su investigación, al lector se le ofrece también una serie de textos en los que se puede ver que alguien intenta modificar el archivo central de documentación para cambiar la historia de la humanidad. Además, a través de estos textos se puede conocer un poco más sobre la historia de la Tierra, que ha avanzado en materia científica y social, creando a los tecnohumanos, robots pensados en principio para servir a los humanos y que han conseguido ser iguales a estos en derechos.

Respecto a los personajes femeninos que presenta Rosa Montero, cabe destacar a la protagonista, Bruna Husky, que es un personaje muy curioso e interesante. Representa un papel que prototípicamente estaba ocupado por figuras masculinas, como es el del detective, y desempeña su labor con maestría y una agudeza asombrosa. El pavor asombroso a la muerte y la desaparición existencial que esta conlleva dotan de una humanidad increíble a la que, en realidad, es un robot, haciendo de Bruna un personaje completamente redondo y muy humano, paradojas aparte. En esta obra, el peso de la narración lo lleva Bruna, quien va descubriendo el entramado que se ha construido en torno a las muertes de los *repes* y el fin último de esta conspiración para perjudicar a todo un grupo social. Bruna es una mujer que lucha contra su propio destino y evoluciona conforme lo hace el caso. La construcción cuidadosa de un personaje muy sólido discursivamente hablando y la narración rápida y sencilla, sumadas al desconcertante inicio de la novela, demuestran la maestría de la autora en materia de escritura.

3.1.4. *Por si se va la luz* (2013) de Lara Moreno

Lara Moreno, autora sevillana, es un claro ejemplo de la tendencia existente en la ciencia ficción, de la cual hablaba este estudio, a las antologías y publicaciones en grupo. Sus cuentos y relatos han sido seleccionados y publicados en varias antologías, tales como *Siglo XXI. Los nuevos nombres del cuento español actual* (Menoscuarto, 2010), *Antología del microrrelato español. El cuarto género narrativo* (Cátedra, 2012) y *Hombres (y algunas mujeres)* (Zenda,

2019). Su *opera prima* publicada por Lumen, *Por si se va la luz* (2013), es otra de las obras que analiza este estudio debido a su originalidad en la presentación del universo distópico. En este caso, la distopía es apenas un telón de fondo de la escena neorruralista que toma la delantera y protagoniza la acción de principio a fin.

Por si se va la luz (2013) es, como ya se ha dicho, una historia con muchos tintes de la corriente neorruralista que invade actualmente la literatura española. No sitúa la acción en un tiempo y espacio determinados, pero el lector puede imaginar un futuro en el que sabe, por los escasos detalles que la autora ofrece al respecto, que la sociedad ha colapsado social y medioambientalmente hablando. En este contexto, Martín y Nadia se mudan, enviados por “La Organización”, a un pueblo prácticamente deshabitado en el que solo hay, en el momento de la llegada del matrimonio, tres personas más: Enrique, el dueño del bar, Damián, un anciano agricultor, y Elena, una ganadera de avanzada edad también. Conforme avanza la historia llegarán al pueblo también una pareja de rusas, Ivana y Zhenia, madre e hijas supuestamente, con sus respectivas historias vitales.

Bien es cierto que la narración seca, dura y “sucida” de esta obra coral choca con respecto al tipo de escritura al que está acostumbrado el público en el género de ciencia ficción y que el lenguaje poéticamente áspero dota de mayor interés a la novela. Sin embargo, también hay que decir que esta novela, en materia de feminismo, carece por completo de cualquier equidad entre personajes. El lector puede llegar a creer que se trata de una crítica velada al sistema actual hecha desde un futuro incierto, sin embargo, lo que parece transmitir la historia no es tanto una crítica social de carácter ideológico, rasgo que parece de obligada presencia en la literatura de los últimos tiempos como si de un sello de calidad se tratase, sino una fiel representación de la más pura humanidad posapocalíptica. Lara Moreno construye una antiheroína distópica muy interesante. No es, como otras protagonistas, una mujer incandescente, fuerte y luchadora con infinitud de recursos, que no se agota ni se rinde. Lejos de ese arquetipo, Nadia es una mujer abúlica, deprimida, con problemas adaptativos, invadida por la bruma del apabullante cambio que ha sufrido su vida. Es, probablemente, el personaje más humano y creíble analizado en este estudio, llegando incluso a poder molestar al lector debido a la más que probable identificación con un personaje en apariencia débil y quebradizo. Siguiendo con esa representación humanizante de los individuos, los personajes femeninos de esta obra de Lara Moreno no pueden ajustarse más a las preceptivas patriarcales a las que acostumbraba la novela de ciencia ficción distópica de los varones del siglo pasado. Esta idea viene sustentada por el tipo de narrador que utiliza Lara Moreno para transmitir la historia. Hay dos tipos de narradores: uno

en primera persona que va dando la palabra a tres personajes por turnos y otro, omnisciente, que se centra en el resto de personajes. La cuestión es que cuando son los personajes los que se dirigen directamente al lector, este oye la voz de Enrique, el dueño del bar, Martín, el urbanita recién llegado, y Nadia, una mujer débil y abúlica resignada a sobrevivir en esa nueva realidad de la forma más pasiva posible. Es decir, la única voz femenina que escucha el lector es la que se rinde a la realidad y no lucha por vivir, sino que se limita a existir en el plano que le ha tocado.

En general, en esta novela los personajes femeninos (Elena, Nadia, Ivana y Zhenia) se presentan como construcciones bastante heteropatriarcales y sesgadas por un machismo rancio. Nadia, como ya se ha dicho, representa ese prototipo de mujer pasiva, que necesita del cuidado y la protección de la comunidad –recuerda en cierto modo al personaje de Nicodemo Andrade de *Consecuencias naturales* (1994)– y, en especial, de su esposo, quien acaba por serle infiel. El único momento en el que Nadia pasa a la acción, si acaso puede siquiera considerarse como tal, es cuando cuida del anciano Damián y en las escenas de sexo –descarnadas, humanas y sin filtros románticos– con Martín. Este, como ya se ha dicho, es infiel a su esposa con Ivana, una mujer rusa que aparece en el pueblo con Zhenia, una niña de nueve años que está a su cargo pero que no es su hija. En este caso, Ivana se libra ligeramente del peso del patriarcado en tanto que se presenta como un personaje que huye de un sistema que la oprimía y que vive libremente su sexualidad, acostándose con los hombres que puede y quiere. Sin embargo, poco más se sabe de ella a parte de su procedencia, de cómo conoció a Zhenia y de que tiene sexo ocasional con Martín y Enrique, lo cual tampoco rema a favor de las ideas feministas. En cuanto al último personaje femenino de la novela, es otro de los prototípicamente canónicos. Podría llamarse “la bruja rural”, ya que Elena, una mujer de avanzada edad, además de ganadera y amante de los animales, especialmente de los cerdos, es también quien ejerce de curandera en el pueblo. Amiga de hierbas y remedios, es lo más parecido a un médico y encarna ese prototipo de anciana de la comunidad que conoce los secretos de las plantas y que, de haber vivido en otro tiempo, quizá hubiese sido incluso acusada de brujería por el uso de sus remedios.

En definitiva, Lara Moreno construye una novela con una serie de personajes femeninos que para nada representan la corriente de liberación y empoderamiento que se venía estudiando en este análisis y que, por el contrario, son un meridiano reflejo del estado actual de la cuestión de la igualdad social. Nadia, la que podría considerarse, pese a ser una obra coral, la protagonista femenina en tanto que es la única mujer a la que se le da voz de forma directa, es una mujer débil, sobrepasada por las circunstancias, que se rinde y se queda en la cama la mitad

de la novela y que pasa el resto del tiempo ejerciendo de cuidadora del anciano Damián y teniendo sexo con un marido que dejará de serle infiel en el momento en que Nadia se quede embarazada, hecho que ocurre al final de la historia. Podría perfectamente ser entendida como un personaje ingrátido basado en alguno de los modelos de Jameson (Jameson, 2009) que “fundamentan principales conceptos –como los de identidad, pertenencia, comunidad– y las normas éticas propios de la existencia moderna” (Casamayor-Cisneros, 2013: 266). Es una mujer que se encuentra en esa situación por seguir a su esposo, que no se adapta a la realidad neorrural en la que se ve envuelta y que, aunque sí siente cierta atracción casi platónica por Enrique, resulta una ensoñación platónica producto, seguramente, de su estado de nula adaptación a la aplastante realidad que la ha atropellado. En definitiva, la protagonista de Lara Moreno puede percibirse como un personaje plano, infantilizado y abúlico que no lucha por su supervivencia ni física ni mentalmente, sin embargo, lejos de esta descripción, Nadia resulta ser el personaje más humano y realista de la obra. Un personaje que muestra sus debilidades, que no lucha contra una realidad que se sabe incapaz de cambiar; redonda y creíble, su construcción acaba por resultar brillante.

3.2. Novelas distópicas escritas por hombres en la España del siglo XXI

3.2.1. *Alba Cromm* (2010) de Vicente Luis Mora

Escritor, poeta, aforista, ensayista, crítico literario, licenciado en Derecho y doctor en Filosofía y Letras, Vicente Luis Mora es un renombrado autor que colabora con numerosas revistas como *Ínsula* o *El invisible anillo* y cuyas obras han sido incluidas en varias antologías. El título que ocupa el estudio actual es *Alba Cromm* (2010) una de sus hasta ahora seis novelas publicada por el sello Seix Barral.

Alba Cromm (2010) presenta un futuro en el que la distopía se encuentra de nuevo como un difuso telón de fondo y cuya acción podría ser, tristemente, situada en la actualidad sin mayor trastoque de la trama. La novela transcurre durante unos pocos meses de la vida de la policía especializada en delitos tecnológicos Alba Cromm, quien se encuentra persiguiendo a un peligroso hacker pederasta llamado *Nemo*. *Alba Cromm* (2010) pretende presentar una obra en un formato poco convencional, con claros rasgos cervantinos ya que pretende parodiar las nuevas formas de narración nacidas en las últimas décadas, tales como las revistas masculinas

–pensadas para *supermachos* viriles, ricos y conquistadores, herederos de la tradición caballeresca del Amadís de Gaula– y femeninas –pensadas para ese prototipo de supermujer sin arrugas, ejecutiva, buena amante y madre que recogería y traería a la actualidad futura el prototipo de princesa medieval y figuras idealizadas como Dulcinea–. Así, Mora construye la novela como si fuese una revista para hombres con unos dejes machistas bastante rancios y conservadores. El autor es efectivo en su empeño y transmite ese halo reaccionario más propio de las décadas del machismo franquista que de un supuesto futuro en el que la sociedad ha evolucionado. Así, se habla en los artículos de la revista del regreso de la mujer al lugar que le corresponde, haciendo referencia a la cocina, y tratando la sociedad con bastante condescendencia a aquellas que se encuentran en posición de igualdad con respecto a los hombres.

La revista de tendencias para hombres *Upman* en que se convierte esta obra ofrece por su décimo aniversario un homenaje a Lesmer, un magnate de las cibercomunicaciones que bien podría entenderse como el Bill Gates, el Elon Musk o el Mark Zuckerberg de ese momento. Como excusa para no ser tan evidentes en su intención, hacen un monográfico sobre la subcomisaria de la policía Alba Cromm, cuya relación con la figura del magnate viene dada por la posible resolución de un enrevesado encriptado llamado *Nautilus*, creado por el multimillonario, dentro del marco del caso policial. Así, se van intercalando fragmentos de distintos tipos de textos, a saber: artículos de *Upman*, transcripciones de las grabaciones de las diferentes entrevistas de Alba con el periodista y fragmentos del blog personal de Alba.

Por lo que el lector puede conocer de la protagonista de esta novela, Alba Cromm es una mujer en un mundo de hombres. Es fuerte, pero también está profundamente traumatizada por su pasado y oculta ese dolor, dejándolo salir por la pequeña ventana de su blog personal que nadie conoce ni le atribuye. El autor, si bien la describe como una mujer independiente, también hace cierto hincapié en sus atributos más femeninos, rasgo que no se aprecia en la escritura de las autoras hasta ahora analizadas. Se encuentra de nuevo un papel femenino en un rol tradicionalmente asociado a lo masculino como es el policial o detectivesco, circunstancia que ya se estudiaba en *Lágrimas en la lluvia* (2011) de Rosa Montero. Podría decirse, por tanto, que Alba Cromm es el personaje femenino que más se acerca a esa figura otrora masculina que se presenta ante la sociedad como astuta, infranqueable y sin debilidades pero que oculta su sufrimiento y sus traumas para no perder credibilidad o fuerza. Es, sin duda, un personaje redondo y muy coherente que suma gran calidad a una obra de por sí bien construida.

3.2.2. *Dos mil noventa y seis* (2017) Ginés Sánchez

El murciano licenciado en Derecho Ginés Sánchez es uno de los autores más reconocidos dentro del género contemporáneo en español, siendo elegido Nuevo Talento FNAC y galardonado con el IX Premio Tusquets Editores de Novela. Es el autor, entre otros títulos, de *Dos mil noventa y seis* (2017).

Dos mil noventa y seis (2017) sitúa la acción en un futuro distópico año 2056 en el que los servicios sociales han colapsado y la crisis climática ha llegado a tal gravedad que se ha agotado el agua del planeta. La población trata de huir hacia el norte, donde, según dice, aún hay agua. El resto del mundo se convierte, con el paso de los años, en un continuo de desierto y ciudades en ruinas. La novela se divide en cinco partes, cada una de ellas relativas a un año, abarcando un periodo de siete décadas, de extensión muy desigual, siendo la parte central la más extensa y la que da nombre al libro. *Dos mil noventa y seis* (2017) es una despiadada historia de supervivencia a través de las generaciones en un mundo posapocalíptico. Es en la parte tres, titulada “Dos mil noventa y seis”, donde se desarrollan los hechos principales de la narración y donde se presentan a los dos personajes que protagonizan la novela en su práctica totalidad. Enis y Andera, dos niños que son presentados en la parte dos del libro, son ya mayores en esta tercera sección y viajan hacia el norte en busca de agua, topándose con la tribu del poderoso Taner, un hombre que esclaviza a las personas de los pequeños asentamientos que han sobrevivido en torno a las escasas fuentes de agua tales como pozos o ríos. Aunque este bien podría ser el argumento general de la historia, hay algunos detalles importantes que es necesario señalar para entender el papel de Andera en la historia.

Enis y Andera, pese a conocerse cuando son niños, pronto se acercan sentimentalmente. Pese a la negativa de Andera a tener relaciones sexuales, Enis la fuerza y, fruto de esa escena, Andera se queda embarazada. Ayudado por una anciana que se encuentran por el camino, Enis hace creer a Andera que el niño muere en el parto para que así ella no tenga ningún impedimento es seguir viajando en dirección al tan deseado norte. En ese momento, con Andera medio ciega por un problema en los ojos y creyendo haber perdido a su hijo, los hombres de Taner la secuestran y la llevan a la ciudad para convertirla en esclava, como harán más adelante con Enis también. En las partes sucesivas del libro el lector puede comprobar que el hijo de la pareja, no solo no muere, sino que llega a cruzarse con su madre en una ocasión, consiguiendo el autor entrelazar magistralmente ambas narrativas –la de la pareja y la del hijo que había crecido con

la anciana— en una única novela que, pese al posible fragmentarismo inicial, tiene completo sentido y unidad temporal.

En cuanto al papel de la mujer en esta obra, resulta lamentable y triste ver una Andera a completa merced de las circunstancias. Como niña, ve el secuestro y asesinato de sus familiares. Una vez que es acogida por Enis, se limita en su papel a ser una pobre desvalida cuidada por el niño, una pobre embarazada cuidada por el hombre y una pobre esclava obligada a complacer a Taner. Es decir, el papel de Andera en esta historia es absolutamente pasivo. Es una mujer a merced de los hombres que la rodean, a la que engañan para abandonar a su hijo, a la que esclavizan para contentar y satisfacer los deseos de otros hombres, a la que tienen que rescatar porque ni siquiera se atreve a fugarse cuando tiene la oportunidad. Es un personaje que, si bien está construido sólidamente, es débil de carácter y sigue la estela de personajes femeninos pasivos y necesitados de protección de la distopía más tradicional.

3.3. Análisis comparatista

Para finalizar este tercer capítulo es necesario poner en común el análisis de las obras para concluir si hay diferencias y en qué sentidos se manifiestan estas en la construcción de distopías por hombres y por mujeres.

En primer lugar, hay que especificar que claramente hay diferencias en la escritura de varones y de mujeres y, por ende, en la presentación de personajes femeninos. Mientras que las autoras presentan a sus personajes femeninos remarcando sus cualidades intelectuales, los autores hablan en primer lugar de las cualidades físicas de las mujeres de sus obras. Así, se conoce a Andera de *Dos mil noventa y seis* (2017) como “la niña de los ojos transparentes” y de Alba Cromm conocemos el interés sexual del periodista hacia ella.

En segundo lugar, es más que evidente que el ser autora no hace automáticamente a tu obra feminista, como es el caso de la autora de *Por si se va la luz* (2013), Lara Moreno. Como se verá en las conclusiones finales de este estudio, una obra jamás podrá ser considerada en sí misma como machista o feminista, siendo más correcto hablar de novelas influenciadas por una u otra corriente o con tendencias a una u otra ideología. Sí es cierto, por otra parte, que hay una clara tendencia hacia presentaciones más feministas en el caso de las obras de las autoras que en el de los autores, pero no es para nada algo totalitario o imperante.

Para finalizar este tercer capítulo, es necesario especificar que, como se ha podido ver en el análisis detallado de cada obra, no hay en la actualidad una única tipología de novela distópica que marque la producción contemporánea. De hecho, es característico el hibridismo cada vez mayor en la distopía, al menos en el caso de la adulta en castellano. Así, se han analizado distopías caracterizadas como *thriller*, otras con aspectos puramente neorrurales, otras centradas en los viajes espaciales y el contacto con alienígenas y otras con una trama puramente posapocalíptica. Es, en definitiva, un conglomerado de todas las tipologías distópicas posibles que hace difícil establecer o agrupar a los autores generacionalmente o por proximidad temática, siendo la actual una generación de autores que rompen con la generación anterior y renuevan el género.

Capítulo 4: estereotipos femeninos en la nueva distopía contemporánea del siglo XXI

Para esta parte del estudio, se centrará la atención en las obras contemporáneas hasta ahora estudiadas se complementará la clasificación con información extraída de la historia feminista de la literatura española de la profesora Zavala (Zavala, 1993). Al ser la ciencia ficción un género arraigado a la literatura femenina¹² (López-Pellisa T., 2019a: 10) –no en vano se debe recordar que el género se considera inaugurado con la obra de Mary Shelley–, es de lógica evidente que a lo largo de la historia de la literatura se han instaurado y establecido algunos estereotipos que, con la nueva literatura contemporánea, se han visto cambiados o, cuanto menos, sometidos a cierta evolución por influencia de aquellos que vive la sociedad en la que se inserta la literatura.

4.1. Estereotipos femeninos en la nueva distopía contemporánea

¹² Pese a lo que se menciona, hay que puntualizar que la normalización del género en España, tanto en su vertiente femenina y feminista como en el panorama general, no se producirá hasta los años ochenta y noventa del siglo pasado (López-Pellisa T., 2019b: 10)

Una vez analizadas las obras canónicas del siglo XX, tanto de autores como de autoras, y estudiadas las obras de escritores y escritoras de la contemporaneidad, el siguiente paso a seguir en el análisis de las distopías es teorizar respecto a la práctica para extraer ciertas conclusiones o tipologías. A continuación, se ofrece una serie de estereotipos que afectan a los personajes femeninos de la novela distópica actual, muchos de ellos extrapolables a la literatura en general.

- a) *La protectora*. Este estereotipo, encarnado, por ejemplo, en el personaje de Charlie Fonseca de *Consecuencias naturales* (1994), es un papel adquirido por los personajes femeninos en la época contemporánea que tradicionalmente ocupaba una figura masculina. Es esa figura fuerte y decidida cuya misión es la de salvaguardar el bienestar de uno o varios elementos de la narración. Charlie Fonseca no busca cuidarse a sí misma, sino que es enviada para cuidar de Nico y para tratar de resguardar de los xhroll la información sobre la Tierra. Es un estereotipo propio de una mujer actuante, activa y decidida que debe presentar características como la fuerza, la personalidad o la capacidad de decisión necesarias para socorrer a otros.
- b) *La justiciera*. Bien podría denominarse *la detective*, ya que es la profesión que ocupan en este estudio los personajes analizados. Tanto Buna Husky como Alba Cromm son dos mujeres que no solo se han introducido en un mundo tradicionalmente de hombres, sino que además lo han hecho ocupando el puesto de mayor visibilidad y relevancia narrativa. Se trata del estereotipo de mujer sagaz y astuta, con una curiosidad e intuición altamente desarrolladas que trabaja para conseguir el bien general, luchando contra el crimen o resolviendo misterios.
- c) *La traidora*. Este es uno de los estereotipos que más se acerca a la tradición canónica en tanto que supone el papel que estropea o trata de estropear el final de la historia. Podría incluirse en él a la tecnohumana publicitaria de *Lágrimas en la lluvia* (2011), que trata de inmolarse y hacer que Bruna Husky fracase. Es la más cercana, como ya se ha dicho, a ese estereotipo de mujer destructora que traía consigo la pérdida del héroe protagonista.
- d) *La pasiva*. El estereotipo que no ha evolucionado absolutamente nada con respecto a las obras más tradicionales es este, el de la mujer inactiva que deja que su vida sea guiada por otros. Se veía en *La Tierra permanece* (1949) y se ve también en *Por si se va la luz* (2013) en el personaje de Nadia, de la que ya se ha desarrollado un análisis minucioso.

- e) *La cuidadora*. El personaje de Nadia representa también este sexto estereotipo. Se trata de personajes cuya razón de existir, cuya misión vital, es la de cuidar de los demás. Podría, por tanto, confundirse con *la protectora*, pero la diferencia es clara: mientras que el de *la protectora* es un personaje activo, en movimiento, y que utiliza cualquier medio para proteger —es decir, existe una amenaza hacia el objeto protegido— incluida la fuerza, *la cuidadora* resulta absolutamente inmóvil, asegurándose que niños y ancianos, principalmente, se encuentren en unas condiciones lo más óptimas posibles. Este personaje no lucha contra una amenaza real, sino que se limita a mantener el bienestar de otras personas.
- f) *La repobladora*. La mujer como máquina reproductora o como perpetuadora de la especie es otro de los estereotipos heredados de la tradición literaria. Esa visión de la mujer como herramienta para la construcción de una nueva nación que ya se veía en la literatura naturalista hispanoamericana de principios del siglo pasado es la que recoge la novela distópica para su objetivo final: la reconstrucción de un mundo que ha colapsado. Las mujeres de la obra *La Tierra permanece* (1949), así como Andera, de *Dos mil noventa y seis* (2017) o Nadia de *Por si se va la luz* (2013) son el claro ejemplo de este estereotipo: mujeres cuya única función narrativa es la de procrear, la de traer nuevos individuos al mundo y repoblar la Tierra para evitar la extinción de la especie. En principio podría parecer un estereotipo digno de respeto y admiración en tanto que son las supuestas salvadoras de la humanidad, pero la cuestión es que aquellas que encajan en este estereotipo son tratadas como meros objetos, como máquinas reproductivas.
- g) *La intelectual*. Al igual que *la justiciera*, el de *la intelectual* es un estereotipo tradicionalmente ocupado por varones, que se presuponían no solo más fuertes, sino también más inteligentes, al más puro estilo renacentista. Sin embargo, parece que en la novela distópica actual este rol ha sido ocupado por personajes femeninos como Rachel Monteverde, una capacitada lingüista enviada por las instituciones a un planeta para analizar la lengua y dar a conocer la cultura de sus habitantes. Se trata de esa mujer inteligente no en cuestiones vitales, que probablemente como consecuencia también lo sea, sino en materia de estudio. Es una erudita en su campo y una figura reputada en el área al que se dedica.

4.2. Evolución de los estereotipos femeninos

Además de analizar los estereotipos actuales desarrollados en la novela distópica, es necesario ponerlos en común para poder hacer visible el contraste evolutivo con respecto al pasado literario del género.

Podría concluirse que en la novela distópica actual se dan dos corrientes generales que agrupan en una u otra los estereotipos analizados en el punto anterior. Por una parte, estaría el grupo de las mujeres empoderadas y por el otro, el de las pasivas.

Las mujeres empoderadas serían todas aquellas que demuestran su valía mediante una u otra capacidad física, psíquica o intelectual, aquellas que se introducen y hacen suyos los roles tradicionalmente masculinos de fuerza, valor, valentía, astucia o ingenio. Son las disidentes en las que se puede ver una clara evolución en la construcción de las novelas respecto a la tradición más machista que relegaba a las mujeres a un rincón de la narración o que, directamente, no las tenía en cuenta.

Las mujeres pasivas, por otra parte, son aquellas mujeres que heredan los estereotipos de estas novelas canónicas y tradicionales escritas por varones en las que la mujer o bien es un estorbo que trae consigo la fatalidad o bien es la nada más absoluta y no se la tiene en cuenta.

En definitiva, puede considerarse que en la distopía contemporánea, al menos en el panorama literario peninsular, hay dos tendencias marcadas en cuanto a la construcción y presentación de los personajes femeninos. Por una parte, se encuentra una tendencia reaccionaria, tradicional y conservadora que mantiene los estereotipos femeninos de debilidad, inseguridad e invisibilidad que se veía en obras como *Un mundo feliz* (1932), *Farhenheit 451* (1953) o *Soy Leyenda* (1954). Por otra parte, se considera como otra tendencia marcada y en proceso de establecimiento en la literatura el de la presentación de personajes femeninos completamente independientes, en puestos y roles que tradicionalmente no se habrían asignado a su género y que se muestran como fuertes y válidas.

La cuestión que habría que aclarar ahora es: ¿son las novelas influidas por esa segunda tendencia obras feministas? La respuesta, como se desarrollará en las conclusiones finales de este estudio es que claramente no, no puede catalogarse con etiquetas ideológicas un producto que es puramente literario.

Conclusiones finales

Una vez finalizado este estudio, cabe exponer las conclusiones finales que se extraen del análisis llevado a cabo.

Por una parte, resulta una obviedad decirlo, pero es necesario para entender la evolución explicitar que los autores varones que escribían distopías durante el siglo XX construían sistemáticamente héroes prototípicamente masculinos, dando un peso nulo a los personajes femeninos y estableciendo como canónico el estereotipo de hombre viril que salva el mundo o se opone al sistema opresor que acaba matándole.

En este sentido, cabría pensar que las obras escritas durante el mismo periodo de tiempo por autoras son absolutamente contrarias a esta discriminación y que, por tanto, sus tramas son completamente feministas. Si bien es cierto que hay una tendencia marcada a la presentación de mujeres empoderadas como consecuencia de las diferentes olas feministas presentes en todos los niveles de la sociedad, no es menos verdad que esto no hace que todas las obras muestren equidad entre géneros, ya que algunas de las autoras, como ocurre en el caso de *Herland* (1915) de Charlotte Perkins Gilman, optan por la supresión de los personajes masculinos. Esto en parte puede ser comprensible como reacción a una tendencia machista muy marcada, pero de ninguna forma puede considerarse que este tipo de obras presentan rasgos feministas.

Centrando las conclusiones en la cuestión de la evolución literaria, es evidente que sí hay un cambio. En la actualidad hay una tendencia muy evidente, y con cada vez más seguidores y adeptos, consistente en la presentación de personajes femeninos en circunstancias, posiciones y contextos prototípicamente atribuidos a hombres. Si bien es cierto que en las obras analizadas es una tendencia vista solo en algunas autoras y no en autores, sería una locura asumir por ende que dicho cambio se ve solo en la literatura escrita por mujeres. Es cierto, y un análisis estilométrico lo corroboraría, que hay marcadas diferencias en la escritura de hombres y mujeres, sin embargo, al analizar la incidencia de una ideología en un producto cultural, la escritura queda relegada a un segundo plano en favor de las acciones discursivas planteadas. Así pues, vemos tendencias feministas tanto en uno como en otro género en la producción literaria española.

De hecho, se puede asumir a estas alturas del estudio que una obra no es feminista en sí misma; no lo eran las escritas por las autoras feministas del siglo XX y tampoco lo son las novelas actuales que presentan personajes femeninos o que están escritas por mujeres. Una novela puede, como se ha visto claramente en el estudio de las obras del siglo XX y se ha ratificado en el capítulo sobre las obras del siglo XXI, verse influenciada por las corrientes ideológicas imperantes en la sociedad en la que nace, pero no asumir como propia una ideología, ya que se estarían mezclando cuestiones literarias e ideológicas. Es este argumento el que desecha completamente cualquier posibilidad de considerar como válida una caracterización de las novelas distópicas en “feministas” o “machistas”, ya que solo puede asumirse como posible la influencia ideológica en la literatura, no la asunción de dicha ideología por un producto que es puramente cultural, no dotado de raciocinio propio al depender su contenido de quién lo produzca.

Para finalizar, cabe añadir que, aunque sí se ha dado un paso más que evidente hacia la igualdad en la presentación de personajes de uno y otro género, queda mucho camino por delante. Este es un camino que, como ya se ha explicado, no le incumbe a la literatura, que es un mero reflejo de los cambios que experimenta la sociedad, sino que depende de los individuos de la comunidad, que son quienes hacen que una u otra ideología, que unos u otros comportamientos, se asienten en la rutina o queden descartados de ella.

Bibliografía

Bibliografía primaria

Atwood, M. (2017). *El cuento de la criada*. Barcelona: Salamandra.

Barceló, E. (2019). *Consecuencias Naturales*. Madrid: Crononauta.

Bradbury, R. (2012). *Fahrenheit 451*. Barcelona: Debolsillo.

Huxley, A. (2005). *Un mundo feliz*. Barcelona: Debolsillo.

Matheson, R. (2016). *Soy leyenda*. Barcelona: Minotauro.

Montero, R. (2011). *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Seix Barral.

Mora, V. L. (2010). *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral.

Moreno, L. (2013). *Por si se va la luz*. Barcelona: Lumen.

Orwell, G. (2014). *1984*. Barcelona: Debolsillo.

Robles, L. (2018). *El informe Monteverde*. Sevilla: Crononauta.

Sánchez, G. (2017). *Dos mil noventa y seis*. Barcelona: Trusquets.

Stewart, G. R. (2004). *La Tierra permanece*. Barcelona: Minotauro.

Bibliografía secundaria

Abad Gutiérrez, R. (2019). *Cuando el futuro es pasado. El cuento de la criada, una distopía televisiva*.

Calvin, R. (2016). "Chapter One: Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology. Four modes". En R. Calvin, *Feminist Science Fiction and Feminist Epistemology*. New York: Palgrave Macmillan, págs. 11-44.

Casamayor-Cisneros, O. (2013). *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana.

Cordero Salguero, A. (2019). *Conceptos de utopía y distopía en Black Mirror: comparación del contexto con la Primavera Árabe*. TFG leído en la universidad de Valladolid.

Cortijo, A. L. (2009). *La ciencia ficción en los discursos culturales y medios de expresión contemporáneos*. Valencia: Facultat de Filologia, Traducció i Comunicació, Universitat de Valencia.

Domingo, A. (2008). *Descenso literario a los infiernos demográficos: distopía y población*. Barcelona: Anagrama.

Fernández, L. E. (2017). *Breve historia de la ciencia ficción*. Madrid: Nowtilus.

Ferreras, J. I. (1972). *La novela de ciencia ficción: interpretación de una novela marginal*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Hidalga, F. M. (2002). *La ciencia ficción española*. Madrid: Robel.

Jameson, F. (2009). *Arqueologías del futuro: el deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Tres Cantos: Akal.

Lara, R. (22 de marzo de 2020). "Literatura utópica feminista en tiempos de pandemia". Recuperado el abril de 2021, de *Mientras Tanto*: <http://www.mientrastanto.org/boletin-190/ensayo/literatura-utopica-feminista-en-tiempos-de-pandemia>

López-Pellisa, T. (2017). "Las dramaturgas españolas y lo distópico: teatro y ciencia ficción en el siglo XXI". *Anales de la literatura española contemporánea*, 2 (42), 335-367. Recuperado el 06 de mayo de 2021, de <https://www.jstor.org/stable/26636773>

López-Pellisa, T. (2018). *Historia de la ciencia ficción en la cultura española*. Madrid: Frankfurt am Main: Vervuert.

López-Pellisa, T. (2019). *Poshumanas y distópicas: antología de escritoras españolas de ciencia ficción*. León: Eolas.

Memba, J. (2007). *La edad de oro de la ciencia ficción: (1950-1968)*. Madrid: T&B.

Moreno, F. Á. (2010). *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.

Moreno, J. D. (2014). *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.

Otto, E. C. (2012). “Ecofeminist Theories of Liberation in the Science Fiction on Sally Miller Gearhart, Ursula K. Le Guin, and Joan Slonczewski”. En D. A. Vakoch, *Feminist Ecocriticism: Environment, Women, and Literature*. Plymouth: Lexington Books, págs. 13-38

Rabkin, R., y Scholes, E. (1982). *La ciencia ficción: historia, ciencia, perspectiva*. Madrid: Taurus.

Salgado, E. M. (2019). *Supernovas: Una historia feminista de la ciencia ficción audiovisual*. Madrid: Errata Naturae.

Salvador, L. (2015). *La pantalla distópica: pesadillas del sueño americano en el cine post 11-S*. Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.

Santos, A. (2019). *Tiempos de ninguna edad: distopía y cine*. Madrid: Cátedra.

Zavala, Iris M. (1993). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). Teoría feminista: discursos y diferencia: enfoques feministas de la literatura española* (Vol. 1, 2, 3, 4 y 5). Barcelona: Anthropos.