

ERÉNDIRA HERNÁNDEZ BALBUENA

LA
ESPE
LANZA
DISTÓ
PICA
EN TIEM
POS
OSCU
ROS

CRÍTICA Y
TEORÍA
LITERARIA
SOBRE
LA DISTOPÍA
FEMINISTA

CUADERNOS DEL POSGRADO EN CIENCIAS DEL LENGUAJE NÚM. 1
BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES "ALFONSO VÉLEZ PLIEGO"

La esperanza distópica en tiempos oscuros de Eréndira Hernández Balbuena constituye una contribución importante y necesaria: no sólo por la claridad y originalidad del marco metodológico, sino también por la ambición de delinear una teoría de la distopía feminista replicable y adaptable a futuras vías de investigación. Es una invitación a leer con atención, a escuchar las voces de las protagonistas de estas y otras historias, y a mantener abierta la esperanza, imaginando –incluso en la oscuridad de la distopía– futuros diferentes.

Raffaella Baccolini, Universidad de Bolonia.

La esperanza distópica en tiempos oscuros. Crítica y teoría literaria sobre la distopía feminista se deriva de la tesis doctoral de la autora, Eréndira Hernández Balbuena, la cual obtuvo el Premio a la Mejor Tesis del Posgrado en Ciencias del Lenguaje 2024 del Instituto de la Ciencias Sociales y Humanidades "Alfonso Vélaz Pliego" de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

LA ESPERANZA DISTÓPICA EN TIEM POS OS CU ROS



BUAP



ICSyH
"Alfonso Vélaz Pliego"



LA ESPERANZA DISTÓPICA EN TIEMPOS OSCUROS

CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIA
SOBRE LA DISTOPÍA FEMINISTA

LA ESPERANZA DISTÓPICA EN TIEMPOS OSCUROS

CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIA SOBRE LA DISTOPÍA FEMINISTA

Eréndira Hernández Balbuena



BUAP



ICSyH
"ALFONSO VÉLEZ PLIEGO"

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA
INSTITUTO DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES
"ALFONSO VÉLEZ PLIEGO"

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

MA. LILIA CEDILLO RAMÍREZ

Rectora

DAMIÁN HERNÁNDEZ MÉNDEZ

Secretario General

ROSALINDA MERINO CALDERÓN

Encargada de Despacho de la Vicerrectoría de Extensión y Difusión de la Cultura

MARY KRISS PARRA GÓRRIZ

Directora General de Publicaciones

GIUSEPPE LO BRUTTO

Director del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

“Alfonso Vélaz Pliego”

Texto ganador del Premio a la mejor tesis del Posgrado en Ciencias del Lenguaje 2024 del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego” de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Primera edición, 2025

D.R. © Eréndira Hernández Balbuena

D.R. © Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

4 Sur 104, Col. Centro Histórico, Puebla, Pue. C.P. 72000

Teléfono (222) 229 55 00

www.buap.mx

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades

“Alfonso Vélaz Pliego”

Av. Juan de Palafox y Mendoza 208, Centro Histórico

C.P. 72000, Puebla, Pue. Tel. (222) 229 55 00 Ext. 3131

www.icsyh.com

ISBN: 978-968-9744-27-6 (Obra completa)

ISBN: 978-968-9744-28-3 (Vol. 1))

Coordinación editorial: Margarita Muñoz Loyola.

Corrección y formación: Noé Blancas Blancas.

Diseño de forros: Julio Broca, “Reflejo temporal”.

Hecho en México

Made in Mexico

Reservados todos los derechos. Prohibida la reproducción total o parcial de esta obra, sea cual fuere el medio, sin la anuencia por escrito de los titulares de los derechos

Con admiración y gratitud infinita
a mi madre y a mi padre;
a mis maestras y maestros.

Es posible que no queden lugares seguros. Es posible que podamos crear uno nuevo con nuestra furia y nuestro amor, que otras mujeres ya estén ahí afuera haciendo el trabajo. Nos vamos a reunir con ellas. Ellas nos reconocerán, ya sin ser niñas, y extenderán los brazos hacia nosotras.

Dirán: ¿Por qué tardaron tanto?
The Water Cure, 2018.

La esperanza es lo único más fuerte que el miedo.
The Hunger Games, 2008.

ÍNDICE

PRÓLOGO.....	10
INTRODUCCIÓN	13
 CAPÍTULO 1. DISTOPÍAS Y DISTOPÍAS FEMINISTAS	21
1.1. Las distopías literarias.....	21
Las primeras obras distópicas.....	27
El auge antiutópico	30
1.1.1. Recorrido de las tramas	36
1.2. Las distopías feministas	47
1.2.1. Recorrido histórico. La base utópica feminista	51
La transformación utópica feminista: hacia la distopía feminista . . .	61
El esplendor de la distopía feminista.....	65
Las pesadillas contemporáneas	74
1.2.2. Cualidades de la ficción distópica feminista	85
Las protagonistas de las narraciones	86
La violencia reproductiva	88
La sexualidad subversiva.....	97
Resumen	103
 CAPÍTULO 2. AUTORIDAD NARRATIVA EN LAS DISTOPÍAS FEMINISTAS . . .	105
2.1. La autoridad en la voz narrativa	106
2.2. Las voces de las comunidades de mujeres	113
<i>Vox</i> : La voz del pasado en el presente.....	118
<i>Before She Sleeps</i> : la falsa comunidad narrativa	124
<i>The Water Cure</i> : la gran comunidad	131
Resumen	149
 CAPÍTULO 3. EL LENGUAJE DISTÓPICO FEMINISTA.....	157
3.1. Los lenguajes diversos.....	159
3.2. El debate de las voces	164

3.3. La interacción de voces	173
3.3.1. La heroína polifónica	178
3.4. El tiempo y el espacio en la distopía feminista	190
3.4.1. El cronotopo de la nación: la materialización de la distopía	196
El cronotopo del hogar	199
3.4.2. El cronotopo del campo abierto: los espacios subversivos	203
El cronotopo del camino	205
El cronotopo de las comunidades de mujeres	210
Resumen	212
 CAPÍTULO 4. EXTRAÑAMIENTO EN LA FICCIÓN DISTÓPICA FEMINISTA	215
4.1. Teoría de la ciencia ficción	216
4.1.1. Mundos extraños e innovaciones en la literatura de ciencia ficción	220
4.2. El novum distópico feminista	224
4.2.1. Extrapolación y especulación	228
4.2.2. Estructura narrativa	235
4.2.3. El novum social	241
Resumen	251
 COMENTARIOS FINALES	255
Cronología de la distopía feminista	265
Distopías de mujeres	265
 BIBLIOGRAFÍA	268

PRÓLOGO

El género utópico, que incluye tanto la utopía como la distopía, se configura históricamente como un espejo crítico de su tiempo: cada texto refleja de hecho las tensiones, los miedos y las aspiraciones del contexto sociopolítico en el que se produce, combinando una parte descriptiva –la construcción de mundos alternativos– con un componente crítico que actúa como cuestionamiento y contestación del presente. En particular, en los últimos años, es la distopía la que se ha consolidado como una forma narrativa privilegiada para la representación crítica del presente. A través de la construcción de mundos imaginarios caracterizados por la desigualdad y la opresión, las distopías han demostrado una alta capacidad para interrogar el presente a través de la ficción, revelando así las tensiones latentes de los contextos históricos, políticos y económicos en los que fueron concebidas, y las posibles derivas del futuro.

En línea con lo que sostienen los estudiosos del género distópico (Sargent, Baccolini, Cavalcanti, Moylan), el estudio de Eréndira Hernández Balbuena, *La esperanza distópica en tiempos oscuros*, demuestra cómo la distopía no es sólo una expresión literaria de malestar, sino una forma articulada de reflexión crítica sobre la realidad, a menudo capaz de anticipar derivas sociales, tecnológicas o ideológicas que, de otro modo, podrían correr el riesgo de permanecer invisibles. En este marco, las distopías feministas, en el centro de la investigación de Hernández Balbuena, se configuran como una variante particularmente significativa, no sólo porque colocan a las subjetividades femeninas en situaciones de subordinación y control en el centro de la representación literaria, sino también porque articulan una denuncia explícita de las estructuras patriarcales y los dispositivos biopolíticos que regulan la vida de las mujeres en los mundos narrados –y, por extensión, en las sociedades reales.

La elección de confiar a los personajes femeninos la resistencia a regímenes distópicos estructurados sobre la lógica de la dominación, el control y la normalización de los cuerpos y los comportamientos no es sólo una elección narrativa. Es también y sobre todo un dispositivo crítico que abre una importante tensión entre visión y capacidad de acción: por un lado, estas figuras encarnan la denuncia de estructuras opresivas que las quisieran marginales o

silenciadas; por otro lado, a través de su capacidad para imaginar y practicar formas alternativas de existencia y resistencia, introducen una posibilidad de esperanza y transformación radical, sugiriendo que la narrativa misma puede convertirse en un espacio para la reescritura de la realidad. En este sentido, la imaginación narrativa no actúa como un simple “vuelo de imaginación” o escapismo, sino como una herramienta política y cognitiva, capaz de deconstruir el orden social dominante e imaginar otros mundos, una operación que permite observar la propia realidad desde una nueva perspectiva.

Las obras analizadas en este volumen –*Vox* de Christina Dalcher, *Before She Sleeps* de Bina Shah y *The Water Cure* de Sophie Mackintosh– se inscriben plenamente en este camino: ofrecen narrativas en las que las instancias feministas se entrelazan con reflexiones sobre el poder, el lenguaje, el cuerpo, la reproducción, la tecnología y, por último, pero no menos importante, el medio ambiente. No se trata simplemente de novelas distópicas con protagonistas femeninas, sino de textos que tematizan consciente y críticamente la opresión de género, convirtiéndola en la pieza central misma de la narración. Además, su ambientación postapocalíptica no borra la memoria, sino que, por el contrario, saca a relucir las derivas del presente, destacando la continuidad entre pasado, presente y futuro en una perspectiva crítica.

Uno de los méritos del estudio de Hernández Balbuena es ofrecer un análisis profundo y metodológicamente riguroso de este corpus narrativo, haciendo uso de herramientas teóricas de diferentes campos disciplinares: desde los estudios narratológicos hasta la crítica literaria feminista, desde los debates relacionados con el género utópico hasta la teoría del cronotopo bajtiniano, hasta la noción de extrañamiento cognitivo desarrollada por Darko Suvin y posteriormente reelaborada por otros críticos de la ciencia ficción. Este enfoque multidisciplinar permite captar con claridad tanto la especificidad formal y estilística de las distopías feministas como su fuerza política y teórica.

Otro aspecto central de *La esperanza distópica en tiempos oscuros* radica en su contribución al panorama crítico en lengua española, todavía relativamente limitado en cuanto a los estudios sobre el género distópico en clave feminista. En este sentido, el libro se inscribe en una prometedora línea de investigación que podrá dar impulso a nuevos estudios y reinterpretaciones de obras a menudo excluidas del canon. A través de un mapeo histórico que abarca alrededor de setenta novelas inglesas, estadounidenses, mexicanas, argentinas y españolas desde el siglo XIX hasta nuestros días (reportadas en la cronología final, 1826-2020), la autora no sólo identifica las principales constantes temáticas y estilísticas del género, sino que también restituye la

capacidad transformadora: la de generar una conciencia crítica en el lector, promover una revisión de las estructuras de poder existentes y sugerir formas posibles alternativas de organización social.

Al esbozar la autoridad narrativa, el lenguaje distópico y su construcción, y el extrañamiento cognitivo en las novelas estudiadas, el análisis realizado en los cuatro capítulos del libro permite observar el presente desde una “perspectiva renovada” y ver cómo las distopías feministas emplean estrategias literarias innovadoras para cuestionar las narrativas hegemónicas, al tiempo que ofrecen nuevos horizontes de sentido y formas alternativas de representar el mundo. Las voces de los protagonistas, la pluralidad de puntos de vista, la hibridación de géneros y la subversión de los códigos lingüísticos se convierten así en dispositivos fundamentales para poner en tela de juicio las formas de normatividad y para reivindicar la legitimidad de otros discursos. La novela distópica feminista es, por tanto, una novela polifónica que tiene heroínas polifónicas en su interior. Las distopías feministas constituyen, por lo tanto, una “*práctica consciente de lucha feminista* que, a través de recursos estéticos, estilísticos y retóricos, tiene como objetivo evidenciar tanto los discursos como las prácticas sociales que moldean las relaciones dispares de género” (255, énfasis mío).

Por último, no hay que subestimar el impacto potencial de estas narrativas en el ámbito extraliterario. Como sugiere Hernández Balbuena, las distopías feministas no se limitan a representar mundos alternativos: intervienen en la realidad, influyen en la forma en que pensamos el presente y solicitan formas de activismo simbólico y material, movilizando a quien lee. En este sentido, la literatura no es sólo un espejo de la sociedad, sino también un agente transformador, capaz de desencadenar procesos de renegociación de sentido, poder y posibilidad.

La esperanza distópica en tiempos oscuros de Eréndira Hernández Balbuena constituye, por tanto, una contribución importante y necesaria: no sólo por la claridad y originalidad del marco metodológico, sino también por la ambición de delinear una teoría de la distopía feminista replicable y adaptable a futuras vías de investigación. Es una invitación a leer con atención, a escuchar las voces de las protagonistas de estas y otras historias, y a mantener abierta la esperanza, imaginando –incluso en la oscuridad de la distopía– futuros diferentes.

Raffaella Baccolini, Universidad de Bolonia, Campus de Forlì.

INTRODUCCIÓN

Las obras literarias distópicas, por lo general, poseen una alta referencialidad crítica hacia elementos propios de la realidad en la que los textos fueron creados (Sargent, 1994; Moylan, 2000; Baccolini 2003; Claeys, 2017); esto se lleva a cabo por medio de diversos recursos estilísticos, narrativos y retóricos. Las distopías, como sociedades desfavorables, han logrado, en un sinnúmero de ocasiones, hacer críticas mordaces a prácticas sociales que representan opresión, desigualdad y sufrimiento para algunos grupos. Por ello, una buena manera de caracterizarlas es a través de su capacidad para reflexionar sobre los males sociales gracias a la creación de mundos alternativos en los que “el espacio-tiempo histórico del autor puede ser re-presentado de una manera que ponga en primer plano la articulación de sus dimensiones económica, política y cultural” (Moylan, 2000: xii)¹.

Las obras literarias distópicas escritas por mujeres², por su parte, reflexionan sobre, además de lo descrito, otras prácticas relacionadas directamente con las mujeres. No parece ser una casualidad que en las últimas décadas haya una abundante publicación de este tipo de obras, en su mayoría, protagonizadas por mujeres que viven sometidas a condiciones sociales opresoras relacionadas con la tecnología y la política y, a su vez, son ellas mismas quienes oponen resistencia a tales condiciones. Las distopías escritas por mujeres no son de reciente creación. Según Morris y Kross (2009), en su listado de novelas distópicas, la primera de ellas es *The Last Man* (1826) de Mary Shelley, seguida de *Republic of the Future* (1887) de Anna Bowman

¹ De las citas que se encuentran en el cuerpo del texto y que originalmente fueron publicadas en algún idioma extranjero se ofrecen las traducciones al español realizadas por la autora.

² Se emplea el término *distopías escritas por mujeres* como una mera delimitación de las novelas distópicas que específicamente fueron escritas por autoras mujeres. Las teorías literarias anglosajonas feministas han propuesto el término *women's writing*, cuya traducción es *escritura de mujeres*, para reconocer la existencia de una escritura propiamente femenina; a ello no se hace referencia aquí.

Dodd, *Anthem* (1937) de Ayn Rand. Dichas obras clásicas se caracterizan por ser anti-utopías, es decir, por estar en contra de la perfección propia de la utopía, y desarrollarse en sociedades totalitarias en las que la tecnología es un elemento esencial para su existencia. Otras novelas, en la misma línea, fueron publicadas por escritoras de renombre: *Heroes and Villains* (1969) y *The Passion of New Eve* (1977) de Angela Carter, *The Left Hand of Darkness* (1969) de Ursula K. Le Guin, *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood y *Parable of the Sower* (1993) de Octavia E. Butler, por mencionar algunas. Dichas autoras usaron el género distópico como un lienzo para plasmar ideas sobre la identidad y los roles de género, así como sus limitaciones.

En años recientes la producción de obras distópicas escritas por mujeres, en su mayoría en idioma inglés, ha aumentado de manera considerable. Una nueva generación de escritoras se ha dedicado a la creación de literatura distópica. Entre obras se pueden mencionar: *An Excess Male* (2017), Maggie Shen King; *The Power* (2017), Naomi Alderman; *The Water Cure* (2018), Sophie Mackintosh; *Hazards of Time Travel* (2018), Joyce Carol Oates; *Vox* (2018), Cristina Dalcher; *Red Clocks* (2018), Leini Zumas; *Before She Sleeps* (2018), Bina Shah; *The Testaments* (2019), Margaret Atwood. Indudablemente, también existen obras en esta línea en otros idiomas, incluyendo el español, que de manera similar describen sociedades en extremo crueles: *2084. Después de la revolución* (2014), Elia Barceló; *WeKids* (2017), Laura Gallego; *Kentukis* (2018), Samanta Schweblin; *Mugre Rosa* (2020), Fernanda Trías, por mencionar sólo algunas.

Actualmente a estas obras la crítica literaria y periodística, así como los estudios utópicos³, las han nombrado *distopías feministas* debido a la denuncia que hacen acerca de la opresión hacia las mujeres en diversos ámbitos: “Este nuevo canon [...] refleja una preocupación cada vez mayor entre las autoras respecto a la vulnerabilidad de los derechos de las mujeres y el temor a que el progreso hacia la equidad entre los sexos se haya estancado o quizá incluso retrocedido” (Alter, 2018: párr. 6). Para referirse a dichos textos

³ Los investigadores cuyos estudios están dedicados al análisis de manifestaciones utópicas y distópicas se sitúan en el área de los estudios utópicos, un campo de estudio relativamente reciente. El término también alude a las investigaciones realizadas por dos destacadas sociedades de estudios centrada en la temática distópica y utópica y sus diversas implicaciones literarias, sociales y políticas: la *Utopian Studies Society* fundada en 1988 en Inglaterra y la *Society for Utopian Studies* (sus), fundada en 1975 en Estados Unidos.

también puede emplearse el término *distopía crítica feminista* (Baccolini, 1992), situado en la convergencia entre los estudios utópicos, el feminismo y la teoría literaria, el cual se usa para nombrar a un subgénero del utopismo literario que “se ha convertido en una forma importante de expresión de las esperanzas y miedos de las mujeres” (Cavalcanti, 2003: 28). Así, estas son una muestra de la relación entre el género distópico, el enfoque feminista y la crítica social. Es preciso remarcar que estas distopías, a pesar de ser consideradas feministas, no necesariamente tienen relación con el movimiento feminista y su ideología, lo cual no evita que algunas ideas plasmadas en ellas puedan ser adoptadas como pautas simpatizantes con el feminismo.

Indiscutiblemente, las distopías literarias no son producidas de modo ajeno a los antecedentes culturales, políticos y sociales en que surgieron; sus influencias variadas deben ser consideradas si es que se pretende estudiarlas, sobre todo, porque este tipo de literatura es conocida por ser fuertemente crítica, al distinguir tendencias sociales perniciosas, para alentar a los lectores a actuar antes de que sea demasiado tarde para revertir sus efectos. Debe subrayarse que las distopías feministas no sólo son manifestaciones distópicas, sino que específicamente fueron escritas por mujeres y, a su vez, son protagonizadas por mujeres cuya actuación es decisiva en los relatos, lo cual las dota de algunas particularidades temáticas, estructurales y críticas.

Las distopías feministas están generando una nueva contribución al discurso de las mujeres fuera de los textos. Es decir, si las obras literarias se enriquecen de su entorno próximo, pueden estar, a su vez, enriqueciendo el mismo espacio social en el que fueron creadas. Como ejemplo de ello se tienen las protestas de activistas a favor de la legalización del aborto y en contra de las políticas que lo restringen y penalizan que se realizaron en 2018, en Costa Rica, Argentina, Estados Unidos e Irlanda. En estas manifestaciones las mujeres decidieron portar como estandarte, como un irónico símbolo de protesta, el vestuario de la serie *The Handmaid's Tale*, basada en la novela del mismo nombre de Margaret Atwood. En palabras de Fiona Tolan (2007), el novelista es influenciado y tiene el poder de influir:

[...] El novelista absorbe influencias de su cultura, y estas influencias interactúan de una manera a la vez impredecible y generativa, por lo que la teoría pura que se absorbe sufre un proceso de contaminación y manipulación por parte de la novela. [...] esta teoría alterada es luego difundida por la novela, es decir, entra en la cultura popular y se convierte en parte de la conciencia pública, absorbida por los teóricos en observaciones a partir de las cuales formulan y desarrollan sus teorías (Tolan, 2007: 3).

El texto literario no es un receptor vacío de las interpretaciones teóricas, sino que se encuentra en relación dinámica con el discurso teórico, pues logra anticipar los posibles desarrollos realizados por el discurso académico. Los escritores de ficción son “instigadores de debate teórico” (Tolan, 2007), ya que los textos tienen múltiples influencias externas como las culturales, las políticas o las académicas, las cuales serán observadas teóricamente más adelante.

Es preciso que la literatura distópica escrita por mujeres sea atendida con las herramientas correspondientes, adaptadas y adaptables, para conocer de manera profunda sus mundos. El influjo que la sociedad ejerce sobre la novelista no sólo permite la creación de obras críticas de la sociedad, sino que la novela misma repercute en la consciencia de los lectores que se acercan a ella para, finalmente, regresar a la sociedad en forma de acción y/o actividad política. Sin lugar a duda, es necesario examinar a fondo las distopías literarias en cualquier época, pues no sólo relatan historias terribles acerca de sociedades futuras ficticias, sino que están logrando captar los deseos, los miedos y las frustraciones de la sociedad en que fueron creadas, como vehículos para romper regímenes autoritarios, disfuncionales o decadentes⁴. Quien tiene un acercamiento a obras de este tipo se ve alentado a ver desde otra perspectiva aquello que creía conocer tan bien. Las distopías y sus mensajes críticos, en cualquier época que se les lea, pueden ser consideradas como instigadoras del cambio, pues presentan visiones conscientes de un futuro que, quienes viven en el siglo XXI, perciben cada vez más cercano.

Si bien, existen diversas aproximaciones a la distopía realizadas en Estados Unidos, Inglaterra e Italia, es notable la escasez de teorizaciones e investigaciones académicas sobre este fenómeno en el mundo hispanohablante. Las escasas aproximaciones especializadas a las distopías literarias feministas en Latinoamérica sugieren un campo de estudio fértil para la investigación de sus discursos. Estudiar de modo minucioso este fenómeno literario, cuya producción se ha incrementado de manera considerable alrededor del mundo en las últimas décadas, y sus historias, en las que se relatan realidades tan

⁴ Para Saldías (2015), estudiar el fenómeno distópico literario es “una forma de estudiar la evolución de la cultura occidental a partir de múltiples representaciones pesadillescas. La deformación distópica no pretende ser evasión, sino una proyección si bien hiperbólica y grotesca, siempre plausible de un porvenir potencial basado en el presente contextual. Por esta razón es que cuando se lee una distopía se está siempre en presencia de una doble temporalidad: consciente del presente y cautelosa de su proyección futura” (Saldías, 2015: 9).

desfavorables como las que se viven en la actualidad y contra las cuales afortunadamente se siguen ideando diversas formas de resistencia, puede arrojar resultados valiosos para el conocimiento del género, su construcción, su desarrollo a través de las décadas y la influencia que tiene para lectoras y lectores.

Por consiguiente, en el presente libro se aborda el fenómeno distópico feminista con especial atención al desenvolvimiento del género a través de los siglos. Se mencionarán no solo las obras más representativas de la familia de categorías que conforman y contribuyen al género distópico, sino también las más inexploradas, tanto de la distopía, la utopía, la antiutopía y la distopía feminista. Las diferencias y similitudes temáticas arrojan algunas características comunes que serán señaladas para dar paso, en la segunda parte del libro, a una investigación realizada a través de una metodología multidisciplinaria delineada entre la convergencia de los estudios narratológicos, la crítica literaria feminista y la teoría de la ciencia ficción. Ésta fue diseñada con rigor crítico y teórico para que el estudio minucioso desarrollado arrojara resultados provechosos sobre la interacción de discursos y voces, así como su carga política, que suele manifestarse por medio de técnicas literarias innovadoras en las distopías feministas. De allí, el lenguaje será analizado como fuente de conflicto e instrumento de dominación, pero también de liberación por medio de manipulaciones lingüísticas y espaciales. Más adelante, la construcción de los mundos de las distopías feministas es puesta bajo la lupa, pues a pesar de su construcción esencialmente realista, hay un alto grado de extrañeza que no sólo provee entretenimiento, sino que permite la expresión de ideas y oposiciones filosóficas, políticas y sociales, y el cuestionamiento de convenciones y realidades.

La exploración será explicada y ejemplificada a través de tres novelas distópico feministas actuales: *Vox* (2018), *Before She Sleeps* (2018) y *The Water Cure* (2018). En *Vox* (2018), de la estadounidense Christina Dalcher, se relatan los sucesos de un país en el que las mujeres sólo tienen permitido pronunciar cien palabras diarias. Mientras que en *Before She Sleeps* (2018), de la pakistaní Bina Shah, se narra la historia de una tierra lejana en la que las mujeres se ven obligadas a parir el mayor número de veces posible para salvar a la especie humana de su extinción. Otro camino para ellas es acompañar a los hombres hasta en sus sueños. Por su parte, *The Water Cure* (2018), de la británica Sophie Mackintosh, es una historia en la que los hombres y sus emociones incontroladas son, y han sido, un peligro tóxico para las mujeres. El punto de encuentro entre estas obras es que son protagonizadas por mujeres que viven en mundos futuros colmados de horrores,

y son ellas quienes, desde sus propias realidades, conforman la resistencia. Las obras pertenecen al género distópico tan característicamente crítico, no obstante, sus particularidades en cuando la trama, estructura e ideología, las convierten en un género singular que centra la mirada en el sometimiento de cierto grupo específico, el de las mujeres. Las novelas estudiadas han sido escritas originalmente en idioma inglés en 2018 y se desarrollan en mundos futuros que resurgieron después de un apocalipsis en los cuales han sido instauradas nuevas formas de gobierno. En éstas se tocan algunos temas en común como el control natal, la eugenesia, la violencia de género, la exclusión social, las relaciones de poder, el uso desmedido de desarrollos tecnológicos y los problemas medioambientales.

Este libro tiene el objetivo de ofrecer comentarios y críticas sobre el fenómeno distópico, así como proponer una herramienta metodológica y, finalmente, teórica sobre la distopía feminista. La metodología desarrollada muestra una estrategia que permite conocer algunos de los componentes estructurales y temáticos más sobresalientes de la distopía feminista desde una perspectiva transversal. A través de ella, se posibilita una minuciosa definición del género por medio de la identificación metodológica de características comunes presentes en las narraciones propias del género, cuyos principios resultantes consiguen describir consecuencias teóricas aplicables a distopías feministas. Por lo tanto, la metodología desarrollada y la teoría de allí desprendida bien pueden ser replicadas o adaptadas en futuras investigaciones sobre la distopía feminista. Se busca llegar al público que desee conocer y profundizar sobre la literatura distópica y las motivaciones y particularidades históricas, estilísticas, estructurales y críticas del género.

La exploración realizada se incorpora al área de los estudios utópicos, aún no explotada en Latinoamérica; y al desarrollo de dicha área académica en México contribuye. Mientras en otros países como Italia, Inglaterra y Estados Unidos existen departamentos y posgrados en algunas universidades prestigiadas dedicados al estudio de las manifestaciones utópicas y distópicas, en México no se cuenta con algún organismo similar, tampoco con un amplio espectro de aportes críticos y teóricos sobre el fenómeno distópico. Aunque las aproximaciones periodísticas e informales se encuentran abundantemente en línea, no sucede lo mismo con la teoría crítica, por ello esta investigación se inserta en ese nicho para proveer algunas de las características, los rasgos, las motivaciones y la cronología de algunas distopías feministas, las cuales comparten varios elementos que pueden constituir una pauta para futuros análisis sobre la distopía feminista. La búsqueda de similitudes

compositivas entre el corpus⁵ propuesto y cualquier otra novela del género, sobre todo aquellas de la segunda y tercera década del siglo XXI podría arrojar resultados valiosos para la crítica y la teorización sobre el género.

El libro está compuesto por cuatro capítulos acordes al objetivo particular y la perspectiva teórica adoptada. En el Capítulo 1, “Las distopías feministas”, se realiza un recorrido histórico y temático de más de un centenar de novelas para abordar la tradición distópica literaria occidental desde el siglo XVIII hasta la actualidad como manifestación artística crítica ligada a los aconteceres históricos y sociales que la circundan. Más adelante se proporciona una definición certera para la distopía feminista y se explica su surgimiento, para dar paso a la examinación de sus temas recurrentes desde la década de los ochenta hasta el día de hoy. En la parte final del capítulo, se exploran los principales rasgos que definen al género: la diversidad de sus protagonistas y personajes; los varios tipos de violencia patriarcal ejercida contra las mujeres, donde destaca la violencia reproductiva; y uno de los modos de resistencia más característicos del género: la sexualidad.

En el Capítulo 2, “La autoridad narrativa en las distopías feministas”, se reconocen los modos de construcción de autoridad narrativa en los textos seleccionados, para conocer a qué tipo de narradores se ha acudido y el modo en que las voces de narradoras, protagonistas y personajes, como portadoras de autoridad narrativa, repercute en la construcción del relato según la narratología feminista (Lanser, 1992). El estudio de estructuras y estrategias narrativas apoyado en la contextualización, la adaptación y la teoría feminista, contribuirá a revelar la estructuración y los objetivos lingüísticos de los mundos distópicos escritos por mujeres que, a su vez, serán contrastados entre sí.

En el Capítulo 3, “Una perspectiva bajtiniana del lenguaje distópico feminista”, se identifican y problematizan los conceptos bajtinianos de heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo (Bajtín, 1981; 1986) en las narraciones, como un acercamiento detallado a los lenguajes propios de las distopías feministas. Se revela la diversidad y la construcción de los lenguajes, sus relaciones complementarias y contradictorias, y las maneras en las que funcionan. Asimismo, se examinan las características y las relaciones entre los recursos espaciotemporales y los momentos de crisis de la diégesis para elucidar los cronotopos característicos de las distopías feministas.

⁵ El término *corpus* es empleado para referir al conjunto de textos literarios que sirvieron como base de la investigación realizada.

Por último, en el Capítulo 4, “El extrañamiento cognitivo en las distopías feministas”, se identifica y analiza el origen y la actuación del extrañamiento cognitivo en el corpus para proponer su *novum* particular o factor de desviación y sus características según la teoría de la ciencia ficción (Suvin, 1979; Malmgren, 1991). Se estudian los modos en los que cada novela, por medio de su construcción, provoca que lo familiar parezca extraño posibilitando una perspectiva crítica.

La distribución de este libro responde a un proceso analítico en el que cada uno de los capítulos, con sus respectivas contribuciones, da cabida al capítulo subsecuente. Es decir, los aportes precedentes son empleados parcial o totalmente en la siguiente parte. De tal modo, puede observarse que los títulos y los subtítulos están relacionados con las teorías aplicadas y las adaptaciones realizadas a partir de ellas. Al inicio de cada capítulo se ofrece una introducción en que se realiza un preámbulo sobre su temática. Asimismo, a lo largo del texto, la lectora o el lector podrá encontrar rótulos que dan nombre a aclaraciones dentro de cada título o subtítulo. Éstos no se encuentran en el índice del texto debido a que su única función es facilitar la lectura. De manera particular, en los Capítulos 3 y 4, la lectora o el lector encontrará tablas y gráficos numerados en el cuerpo del texto que proveen información importante de forma sintética. En la parte final de cada capítulo se incorpora un resumen de los hallazgos tras el análisis realizado. Al final de volumen se encuentran las conclusiones que resumen puntualmente los hallazgos y propuestas. De inmediato, se incluye la Cronología de las distopías feministas.

CAPÍTULO 1. DISTOPÍAS Y DISTOPÍAS FEMINISTAS

A pesar de que la distopía ha tenido cambios evidentes en sus formas y tramas al pasar de los siglos, se ha mantenido ligada a los acontecimientos históricos y sociales que la circundan. Esto lleva a que las narraciones distópicas se encuentren en cercanía indisoluble con sus lectores, lo que se evidencia en el desarrollo de los argumentos semejantes a la realidad extratextual, aunque en condiciones peores. Así, en la primera parte del capítulo se mostrará un recorrido histórico y temático que aborda la distopía clásica desde sus orígenes en Occidente, sus características y elementos formadores hasta la actualidad.

Si bien la forma clásica de la distopía siempre denotó enérgicamente un rechazo por los modelos utópicos, al finalizar el siglo xx sufriría una transformación nunca suscitada y que pareciera ir en contra de sus propios fundamentos. De este modo, la segunda parte del capítulo se dedicará a explicar el modo en que la distopía feminista se desprende del género clásico distópico, ya consolidado desde hacía casi un siglo, y de la utopía feminista, para dar paso a un modo de distopía crítica que mantiene horizontes utópicos. La distopía feminista guarda en sí misma las censuras a regímenes totalitarios y el rechazo a las relaciones de género opresoras, pero permite fijar la mirada en un futuro mejor, no soñado, más bien, realizable. Asimismo, se muestran los temas recurrentes en las distopías feministas desde la década de los ochenta hasta la actualidad, y se proponen tres de los principales rasgos que definen el género: la diversidad de sus protagonistas y personajes, los varios tipos de violencia patriarcal ejercida contra las mujeres, donde destaca la violencia reproductiva; y uno de los modos de resistencia más característicos del género, la sexualidad.

1.1. LAS DISTOPÍAS LITERARIAS

Las distopías son sitios caracterizados por la destrucción, la violencia, la muerte, las ruinas y la perdición: en ellos se pueden distinguir cuerpos, armas activas, edificios vandalizados, podredumbre, nubes tóxicas y avenidas colapsadas. En otros espacios distópicos, por el contrario, se observa pulcritud, orden, uniformidad, ¿perfección?; están compuestos por construccio-

nes lujosas, monumentos imponentes, suelos inmaculados y silencio absoluto. Sin embargo, estos dos tipos de mundos opuestos tienen en común el miedo y el sufrimiento que sus habitantes experimentan cada día debido a la opresión desmedida que un grupo ejecuta sobre ellos. Por lo general, el poder ha sido tomado a partir de un apocalipsis del cual una civilización decadente ha surgido, la cual parece no tener fin. La oposición de ambas realidades, no las distancia, más bien las acerca.

El término distopía, relacionado con la cacotopía, *kakós* (malo, lo peor) *topos* (lugar) atribuida a Jeremy Bentham (1818), en ocasiones se emplea como sinónimo de malo, para describir eventos o momentos desafortunados; incluso es usado para evocar una oposición entre utopía/distopía como bueno/malo, perfecto/imperfecto debido a la etimología de distopía, palabra que deriva del griego antiguo *δυσ-* *dys-* “dis”-, prefijo de sentido negativo, y *utopia* “utopía”, lo cual marca la distopía como la antítesis de la utopía. Sin embargo, el indiscriminado uso común del término no ofrece muestras sobre la estrecha relación existente entre los géneros utópico y distópico en cuanto a sus componentes narrativos, estructurales y morales, ni del antagonismo que han tenido en sus formas literarias a través de los siglos.

La literatura es la forma artística en la que la distopía se manifiesta de manera más frecuente y también la más conocida, como narraciones que describen un estado extremadamente negativo y terrible. No obstante, ésta tiene otras posibilidades de existencia más allá de la narrativa. Es decir, la distopía no es necesariamente ficcional (Levitas, 1990), sino que también implica “futuros temibles donde prevalecen el caos y la ruina. De modo que hay usos empíricos no literarios del término” (Claeys, 2017: 15). En este sentido, Lyman Tower Sargent (1994) discurre acerca de las “tres caras” del utopismo: la literaria, la comunal y la ideológica. En el caso de la distopía, se puede identificar fácilmente la faceta literaria, aquí tratada. Sin embargo, en cuanto a las facetas comunal e ideológica, no hay registro de sociedades no ficcionales que se hayan fundado con el objetivo de ofrecer lugares detestables a sus habitantes ni se reconocen ideologías distópicas propiamente⁶.

Gregory Claeys (2017) reconoce que, tanto en la historia como en la literatura, las distopías se identifican con las grandes tragedias del despotismo del siglo xx, en la brutalidad de millones de asesinatos en regímenes totali-

⁶ No se sugiere que en el mundo en el que se encuentra el lector no hayan tenido lugar, en algún momento histórico, situaciones que rayen en lo distópico.

tarios como el estalinismo y el nazismo, así como en sociedades malévolas y primitivas. Las distopías no literarias pueden reconocerse por la presencia de militarización, esclavitud, despotismo, prisiones y poblaciones azotadas por enfermedades, las cuales exhiben cómo funciona y se experimenta una distopía, “[s]in embargo, a veces ni la narrativa histórica ni la expresión literaria parecen captar la depravación de estos eventos. Bien podríamos preguntarnos, de hecho, si alguna palabra puede hacerlo” (Claeys, 2017: 157). En este sentido, según Steven Rosefielde (2010), el régimen estalinista fue nada más y nada menos que una “distopía infernal”. Esta clase de distopías totalitarias políticas no serán abordadas en el texto.

Por otro lado, la distopía literaria suele tener un fin especial que la diferencia de otras narraciones, pues no sólo entretiene, sino que a menudo su propósito es más elevado (Claeys, 2017). Esto se logra a través de la conformación de realidades ficcionales, por lo general futuras, en las que el miedo predomina, lugares que suelen ser rechazados por ser profundamente inhumanos y opresivos. A pesar de que en tales futuros imaginarios muchas cosas han salido mal, a veces se indican salidas (Claeys, 2017). En ellos se pretende mostrar una posibilidad fuera de la ficción, y es allí donde se encuentra uno de los puntos clave de estos relatos: su posibilidad de existencia como una representación futura de los peligros sociales del cambio (Pfaelzer, 1980): “futuros negativos que no queremos, pero a los que podemos llegar de todos modos” (Claeys, 2017: 671). En este sentido, la distopía literaria es considerada una extrapolación del presente que implica una advertencia y que el lector contemporáneo puede ver como considerablemente peor que el lugar en el que vive (Sargent, 1994).

Debido a sus características temáticas relacionadas con la ciencia, su desarrollo y sus manifestaciones, así como la relación de ésta con el hombre, las narraciones distópicas, por lo general, son consideradas como pertenecientes al género de la ciencia ficción⁷. Esta última tuvo ricas manifesta-

⁷ La ciencia ficción es un género que surge gracias al desarrollo industrial de occidente a inicios del siglo XIX, mientras que la distopía literaria aparecería plenamente unas décadas más tarde. La novela *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, es considerada la primera novela de ciencia ficción en la que por primera vez se tratan temas relacionados con el desarrollo tecnológico y, en específico, con la creación de vida de manera artificial. La novela también destaca la responsabilidad que conlleva dicha creación poniendo énfasis en el conflicto moral y filosófico. Sobre esta obra se han realizado numerosas investigaciones que contribuyen a los estudios de ciencia ficción, uno de ellos es el realizado por Ellen Moers, *Female Gothic: The Monster's Mother* (1976) en el que se

ciones desde su surgimiento y obtuvo aceptación a finales del siglo xix, mezclándose con otras formas de narración. Para la segunda mitad del siglo xx, la popularidad y la gran diversidad de narraciones de ciencia ficción

hace una lectura feminista de la obra, centrándose en la maternidad. Esta novela inicia un nuevo género, que “se abre paso dentro de las posibilidades narrativas, que se alejan de elemento gótico de fines del xviii para poner énfasis en la imaginación razonada y proyectada a los hombres actuales del hombre y su futuro” (Honores, 2018: 57). Posteriormente, otros autores vendrían a enriquecer el género, como Poe, con obras como *Descenso en el Maelstrom* (1841) o *El extraño caso del señor Valdemar* (1845); y Julio Verne, en cuyas obras se hace un acercamiento al desarrollo científico y que se caracterizan por su verosimilitud científica. Sin embargo, “la ciencia ficción como membrete no aparecerá sino hasta 1926, cuando Hugo Gernsback crea el término ‘scientifiction’ para la revista norteamericana *Amazing Stories*” (Honores, 2018: 58). Por medio de la revista *Pulp* (revistas de ciencia ficción de consumo popular, generalmente, con formato de encuadernación barato), *Amazing Stories*, y las diversas manifestaciones del género (historietas, cuentos, seriales radiofónicos, televisivos y cinematográficos, etc.) que tuvieron lugar a lo largo del siglo xx, las historias de ciencia ficción ganaron popularidad y, desde esa época hasta la actual, este género quedó asociado a la cultura popular. Sin embargo, la creación de obras pertenecientes al que ahora es el género de la ciencia ficción inició en el siglo xix. Uno de los precursores de la ciencia ficción y de las obras utópicas es H.G. Wells, con su obra *La máquina del tiempo* (1895), donde aborda la temática de los viajes en el tiempo. Para los estudiosos utopistas crea una obra literaria utópica con tintes críticos hacia la división de clases de su época; la obra parece tener una intención moralizante. De tal modo, “[l]a ciencia ficción es una rama de la literatura que trata sobre las respuestas humanas a los cambios en el nivel de la ciencia y la tecnología. Esto deja abierta la cuestión de si los cambios son avances o retrocesos, y si, con el acento puesto sobre la respuesta humana, uno necesita hacer algo más que referirse a esos cambios incidentalmente y sin detalles” (Asimov, 1999: 18). A pesar de que la ciencia ficción se desarrolla en contextos ficcionales, posee cierta correspondencia con los avances de la ciencia. En esa misma línea, Lundwall (1971) hace una distinción entre dos formas literarias: “Ciencia ficción propiamente dicha, que trata sobre todo del hombre y su relación con las innovaciones científicas y sociológicas, posibles fenómenos físicos, como catástrofes, etc., y, por otro lado, la fantasía, en donde se elimina el aspecto científico y se deforma la lógica para adaptarla a la idea” (Lundwall, 1971: 7). Es aquí donde se adscriben personajes como elfos, enanos, dragones y gigantes, que difícilmente pueden ser considerados como propios a la realidad que viven los lectores: “[e]n la ciencia ficción, los dispositivos no sólo sirven al mundo fantástico de la narrativa, sino que también reflejan preocupaciones del mundo real. Navegar por las profundidades desconocidas del espacio en una nave espacial puede ser una expresión de la experiencia de la frontera o representar un deseo de escapar de los rigores de la vida en la Tierra. Las utopías ideales y los regímenes totalitarios de pesadilla [distopías] se utilizan para contemplar la teoría política y criticar las fallas de las sociedades actuales” (Cunningham, 2002: 11).

fueron tales que absorbieron algunos géneros cercanos a ella, incluyendo la distopía (Claeys, 2017). En esta línea, Booker (2013) afirma que la distopía es un subgénero de la ciencia ficción que retrata sociedades alternativas con el objeto de hacer críticas a través de su proyección social negativa, con el propósito de estimular nuevas percepciones críticas sobre las sociedades del mundo real (Booker, en Claeys, 2017).

La imposibilidad de realización de los relatos que pertenecen a la ciencia ficción⁸, por lo general, se basa en el empleo de tecnología no existente en el mundo conocido, “trata de una situación que no podría darse en el mundo que conocemos, pero que se hipotetiza sobre la base de alguna innovación en ciencia o tecnología, o pseudociencia o pseudo-tecnología, ya sea de origen humano o extraterrestre” (Amis, 2012: 18). Si bien en el género distópico se recurre a la tecnología para la formación de sus sociedades, ésta, a su vez, proyecta un gran interés en los fenómenos socio-políticos extradiegéticos, lo que le permite acercarse al contexto en que fue creada, y conlleva un criterio de *realismo*, aunque con la utilización de recursos, en su mayoría, futuristas y científicos: “El avance de la ciencia mueve los temas del dominio de la ciencia ficción al de la utopía/distopía a medida que su posibilidad se vuelve realizable” (Claeys, 2017: 388). Es decir, las tendencias tecnológicas que encontramos en las historias distópicas tienen gran posibilidad de realización; los *aliens* y *zombies* que pertenecen a la ciencia ficción son menos realizables o *reales* que los robots, androides y cíborgs⁹ de la literatura distópica, algunos de ellos incluso existen en la actualidad.

La ciencia, por tanto, predomina en diferentes grados dentro de las narraciones distópicas. La mayoría de ellas antes de 1900 no solían centrarse

⁸ Por otro lado, Suvin (1979) afirma que el género de la ciencia ficción, aunque ampliamente leído, se encuentra dentro de la paraliteratura o literatura no canónica. Sin embargo, es uno de los géneros más grandes, interesantes, cognitivamente significativos y relevantes desde un punto de vista sociológico. La ciencia ficción no debe ser vista únicamente en términos de ciencia o de futuro, pues éstos sólo son elementos de su potencial temático ilimitado, sino que tiene que ser definida por su narrativa determinada por un dispositivo literario hegemónico compuesto por un *locus* y/o un *dramatis personae*. De este modo, las historias de ciencia ficción deben ser percibidas como no imposibles dentro de las normas cognitivas, es decir, cosmológicas y antropológicas, de la época del autor.

⁹ “Cíborg” es un término que refiere a una criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos, según la RAE. Generalmente son creados con la intención de mejorar las capacidades de la parte orgánica mediante el uso de tecnología.

en desarrollos científicos y tecnológicos como base de sus mundos alternativos¹⁰. En algunas distopías la ciencia no figura, otras están centradas en ella, y otras tantas son dependientes de ella; esto implica una gradación en la utilización de la ciencia en este tipo de novelas. Algunas de ellas no tendrían cabida dentro de la ciencia ficción pues ésta, por lo general, implica un uso en extremo imaginativo de la ciencia. La distopía no focaliza los beneficios que se obtienen de los desarrollos tecnológicos, sino los posibles inconvenientes:

Para la distopía, la pregunta no es qué produce la ciencia, sino su impacto negativo en la humanidad. Entonces, el problema no es si imaginamos pistolas de rayos, fuentes de energía infinitas o viajes espaciales. Se trata de si los usamos como instrumentos de opresión y destrucción (Claeys, 2017: 388).

Cuando la ciencia ficción se torna política, puede acercarse a la distopía, ya que esta última trata, en su mayoría, de modos de gobierno extremadamente negativos. Es decir, la ciencia ficción se centra en “lo que podría ser”, y la distopía en “lo que no debería ser” (Roemer, 1980: 6). Por un lado, la mayor parte de la ciencia ficción tiene “sólo un interés periférico” en aquellas cuestiones de la organización política y social que, la mayoría de las veces, son centrales en la distopía (Wagar, 1983: 9). La gran mayoría de distopías literarias, desde el inicio de este tipo de creación, gira en torno a diversos modos de control y gobiernos totalitarios, por lo que “es un error sumergir las principales novelas distópicas del siglo xx en la categoría de ciencia ficción en gran parte porque su énfasis principal está siempre en las relaciones de poder en términos sociopolíticos claros” (Claeys, 2017: 388).

Las tres formas principales interrelacionadas del concepto son: la distopía política (totalitaria), que suele mostrar relaciones políticas y sociales que han creado regímenes caracterizados por sufrimiento, miedo y opresión extremos para todos los habitantes o tan sólo para algunos grupos; la tecnológica con las constantes amenazas de la ciencia y la tecnología por dominar o destruir la humanidad; y la distopía ambiental relacionada con desastres

¹⁰ En *Mundus Alter et Idem* (1605) como recurso tecnológico sólo se mencionan los barcos; en *1984* (1949), a pesar de haber sido escrita en el siglo xx, la mayor muestra de tecnología son las telepantallas. Sin embargo, existen otras distopías en las que el desarrollo de formas específicas de ciencia y tecnología son esenciales para el desarrollo de la historia. Tal es el caso de *The Machine Stops* (1909), historia en la que la vida de toda una civilización es mantenida en aparente equilibrio por una máquina que controla cada aspecto de la vida humana.

medioambientales que se mantienen latentes o han destruido a la humanidad casi en su totalidad. Las rebeliones individuales y grupales contra el colectivismo, al igual que los escapes de situaciones peligrosas como guerras nucleares o colapso ambiental ocurren: “Las revueltas suelen personificar valores con los que el autor desea que el lector simpatice. A menudo, estos valores son ampliamente ‘liberales’ o ‘humanistas’” (Claeys, 2017: 370).

Como es posible observar, la distopía¹¹ se distingue por la densidad de su narrativa especulativa, sociopolítica y su relación con el período en el que emerge; se sirve de la ciencia y la tecnología, por lo cual guarda relación con la ciencia ficción, de ahí que las distopías sean extrapolaciones de tendencias existentes en lugar de proyecciones fantásticas. La distopía es un género vivo que contribuye a la comprensión de la realidad, pues se conforma de elementos narrativos con una carga ficcional que permiten, a quien lee, observar, desde otra perspectiva, la realidad propia: “En una dirección, al construir mundos ficcionales, la imaginación poética trabaja con ‘materiales’ extraídos de la realidad; en la dirección contraria, las construcciones ficcionales influyen profundamente en nuestra representación y comprensión de la realidad” (Doležel, 1999: 11). La obra está influenciada por la realidad en la que se inscribe y, a su vez, influye en la propia interpretación y comprensión de esta realidad. Los espacios distópicos sitúan al lector en una realidad oscura y deprimente, evocan un futuro aterrador si no se reconocen y tratan sus síntomas en el aquí y ahora (Moylan, 2000).

Las primeras obras distópicas

Como se ha visto, la distopía describe los acontecimientos y las formas de vida de sociedades terribles, por lo general, con el propósito de ofrecer una visión crítica del momento histórico en el que fue creada. La distopía suele presentar posibles futuros indeseables, pero siempre potenciales. El uso de avances tecnológicos tan especializados e increíbles sitúa a la distopía dentro del género de la ciencia ficción, aunque las primeras obras de este tipo no cuentan con tales elementos. La primera distopía registrada, *Mundus Alter et Idem* (Otro

¹¹ Según Luis Nuñez (1985), lo que en la actualidad se conoce como distopía coincide de modo material con las descripciones de la utopía original. En consecuencia, la diferencia entre la utopía y la distopía es sólo axiológica, pero no material; es decir, lo que cambian son los juicios de apreciación del sujeto del discurso, no los contenidos del texto. Este texto contribuye a la explicación del surgimiento de las antiutopías a inicios del siglo XX.

mundo, y la misma cosa) (1605), de Joseph Hall, es una sátira acerca de los modales de la época. De hecho, la mayor muestra de avance tecnológico mostrada en la narración es la embarcación *Fantasía*, que recorre los mares y visita diversas tierras habitadas por glotones, gruñones, tontos y ladrones.

Más tarde, en el siglo XVIII, puede apreciarse una proliferación de sátiras sociales y políticas acerca de las aspiraciones utópicas y tendencias decadentes, sobre todo, las referentes a la riqueza y el lujo. Muestra de ello son *A Vindication of Natural Society* (1756), de Edmund Burke, y *The Travels of Hildebrand Bowman* (1778), de John Elliott. Asimismo, hubo un buen número de obras que acompañaron los movimientos políticos de la Revolución Francesa. Entre ellas se encuentran: *Rights of Man* (1791), Thomas Paine; *A Trip to the Island of Equality* (1792); *The History of Mr Fantom, The New Fashioned Philosopher and His Man William* (1797), Hannah More; y *The Vagabond* (1799), George Walker.

Con el avance de las décadas y el inicio del siglo XIX, las visiones pavorosas aparecieron con formas cada vez más coincidentes con lo que ahora es la distopía literaria, a su vez, aún poseedoras de los tintes satíricos de las obras de décadas inmediatamente anteriores. Ejemplos claros de ello son *Le Dernier homme* (1805), de Jean-Baptiste Cousin de Grainville, historia en la que Dios ha decidido terminar con la vida humana, y a pesar de sus esfuerzos por prolongar la existencia de la humanidad, Omeragus, el último hombre sobre la Tierra, finalmente muere durante una serie de eventos apocalípticos. Se dice que esta obra sirvió de inspiración para Mary Shelley (Ranson, 2014) mientras escribía *The Last Man* (1826), la primera distopía firmada por una mujer. En esta historia, el último hombre sobre la Tierra muere en el año 2100, después de una plaga que arrasó con la humanidad. En las novelas mencionadas se destaca la acción del ser humano como motor o ejecutor de los sucesos negativos que llevan a la humanidad a su perdición, por lo que éstas podrían distanciarse del género distópico, acercándose a la ficción apocalíptica, en la medida en que los esfuerzos humanos no han causado el desastre (Claeys, 2017).

Las narraciones distópicas de las últimas décadas del siglo XIX proyectaban historias distinguidas por el progreso y la revolución, así como por el desarrollo científico y tecnológico, y sus inventos perniciosos correspondientes; además, se abordaba la relación del ser humano con la creciente mecanización. En general, éstas son distopías políticas marcadas, de manera global, por la Revolución Francesa. Este tipo de distopía seguiría desarrollándose al comienzo del siguiente siglo y cobraría más fuerza después de 1917 (Claeys, 2017), como un género distinguible por su uso crítico de la

ciencia y la tecnología. Más allá de los temas políticos, económicos y tecnológicos, durante este período hubo otras temáticas recurrentes: la eugenesia, la segregación racial, así como algunas obras con tintes feministas.

The Republic of the Future (1887), de Anna Bowman Dodd, relata la vida en el año 2050, donde todos los ciudadanos viven en casas similares, los hombres y las mujeres visten de la misma manera y ocupan los mismos cargos. La guerra ha sido suprimida gracias al voto legalizado de la mujer. Esta obra tiene un valor especial para el género debido a que es la primera distopía en cuya trama se distingue un interés por visualizar un mundo en el que las mujeres no fuesen seres inferiores sino iguales a los hombres y, por lo tanto, ocupasen los mismos puestos y tuviesen los mismos deberes, obligaciones y privilegios. En este mundo alternativo, cocinar ya no es necesario, pues ahora el alimento tiene forma de comprimidos nutricionales. Los bebés son criados en centros dedicados a ellos y las relaciones amorosas son cosa del pasado. La búsqueda de igualdad y uniformidad ha llevado a la prohibición de la acumulación de riqueza, nadie debe poseer un mayor grado de desarrollo académico o artístico que el resto de los ciudadanos, sólo es permitido llegar hasta cierto estándar y si se rebasa, el individuo en cuestión es exiliado. Las artes y la belleza que emana de ellas han sido suprimidas, así como las actividades recreativas. A pesar de las condiciones que afectan el desarrollo intelectual y el esparcimiento de los individuos que habitan dicha sociedad, se observa cierta orientación feminista: se ha logrado alcanzar cierto grado de *igualdad* entre géneros al conceder a las mujeres la participación en actividades públicas y políticas; además, a ellas se les ha liberado de tareas siempre consideradas como femeninas (*v.g.* cocinar). No obstante, ésta se considera una distopía, aunque más bien pareciera una utopía o *semi-utopía* feminista, pues las mujeres se ven liberadas (parcialmente) y hay un cambio en los roles de género que hasta el momento habían tenido que cumplir.

Por otro lado, *The Republic of the Future* es también clasificada como una obra “anti-feminista” debido a que en ella se plasman los peligros del progreso tecnológico y la “igualdad sexual” (Rudman, 1987), pues se encuentran pasajes que indican las pérdidas que las mujeres han sufrido al querer ser *iguales* a los hombres:

La mujer se ha colocado al lado del hombre, como su co-igual en trabajo y vocación, sólo para hacer mayor la distancia real entre ellos. Ha obtenido su independencia a costa de su mayor atractivo para el hombre, su poder como amante, esposa y madre (Dood, en Rudman, 1987: 330).

En apariencia la obra se encuentra muy alejada de los ideales feministas, pues parece reconocer que las mujeres debieron haber cuidado sus únicos encantos frente a los hombres para mantener el bienestar y el equilibrio social. Sin embargo, la obra se caracteriza por sus técnicas paródicas; “el proceso histórico se convierte en la negación de la negación utópica a través de las técnicas de la parodia: inversión y exageración” (Pfaelzer, 1980: 65). De este modo, por medio de la narración se abordarían críticamente los avances tecnológicos, la mecanización, y el socialismo de su época gracias al uso de la ironía¹²; posiblemente los *encantos* de las mujeres, y los beneficios que se pueden obtener a partir de ellos, sólo sean una imitación burlesca de la realidad extradiegetica.

Se debe precisar que estas primeras distopías aún no estaban motivadas por el desagrado hacia los estándares utópicos que algunas novelas y proyectos sociales exhibían. Éstas poseían inclinaciones satíricas de sus sociedades que perderían más adelante con el esplendor de la tendencia literaria contra la utopía que estaba por comenzar.

El auge antiutópico

Mientras que las primeras distopías figuran en los siglos XVII y XVIII con elementos narrativos fantasiosos y finales apocalípticos en relación con la Revolución Francesa y los sucesos adyacentes, las distopías creadas al fina-

¹² Con respecto al punto inicial, tanto la ironía situacional como la verbal de algunos autores es considerada como un mecanismo retórico o tropo, mientras que la parodia y la sátira son consideradas géneros literarios y comúnmente tienen una extensión determinada. La parodia efectúa una superposición de textos. Es decir, un texto incorpora otro texto (de segundo plano) que al ser incluido está siendo parodiado. Por otro lado, la sátira posee un *ethos*: “estado afectivo (estado de ánimo) que se manifiesta como cierto grado de satisfacción estética. Es el deleite (*delectatio*) que produce la poesía. Es también la emoción que pretende suscitar el orador en el público” (Beristáin, 1995: 203). Este *ethos* es despreciativo y tiene una finalidad crítica y correctiva. Hutcheon propone un ejemplo muy ilustrativo para resaltar el carácter de la sátira: “En el caso de los *Dubliners*, de Joyce, el autor ataca ferozmente los valores y las costumbres irlandesas, pero sin sentir jamás la necesidad de articular directamente su crítica. A partir de una ironía mordaz, la intención evaluativa (por ende, satírica) se comunica al lector sin que Joyce deba pregonarla ni enunciarla” (Hutcheon, 1992: 184). Valdría decir entonces que la ironía es un recurso utilizado por quien busca atacar a alguien o a alguna práctica de manera disimulada e indirecta. Así, la parodia toma como blanco “otro texto o una serie de convenciones literarias, mientras que el fin de la sátira es social o moral y, por consiguiente, extratextual” (Hutcheon, 1992: 184).

lizar el siglo XIX y en la primera década del siglo XX dieron forma al género distópico, que ganó notoriedad durante esos años. Estas distopías marcan el inicio del género que durante esa época tuvo la finalidad de mostrar, a modo de crítica, lugares contrarios a los placeres exhibidos en la escritura utópica, un género ya consolidado. De allí la categoría analítica que nombra a estas primeras distopías como *antiutopías*¹³ o *utopías invertidas* (Moylan, 2000), y la fama que el género ganó como lo opuesto a la utopía.

El término *utopía* fue acuñado por Tomás Moro en el año 1516 en su sátira literaria del mismo nombre, tomado de los términos griegos *ou topos* (no lugar) y *eu topos* (lugar ideal) para nombrar una sociedad perfecta e inexistente¹⁴. Siguiéron obras como: *Abbey of Theleme* (En *Gargantúa y Pantagruel*) (1567), François Rabelais; *La ciudad del sol* (1623), Tommaso Campanella; *Macaria* (1641), Samuel Hartlib; *New Blazing World* (1666), Margaret Cavendish; y *A Description of Millennium Hall* (1762), Sarah Scott. Aunque no existiera aun el término *utopía*, se dice que las primeras creaciones utópicas fueron *Trabajos y días* de Hesíodo del 700 a. C. y *La República* de Platón del 380 a. C.: “La forma de la utopía se derivó sin duda de los clásicos, en particular de la *República* de Platón, donde las sociedades imaginarias ideales estaban aisladas del mundo real” (Morris y Kross, 2009: 307). Posteriormente surgirían obras literarias utópicas que se convertirían en clásicas, como: *Looking Backward* (1888), Edward Bellamy; *A Modern Utopia* (1905) y *Cuando el dormido despierte* (1910), H.G. Wells; *The Fe-*

¹³ En su texto *Fiction of Anti-Utopia* (1962), Irving Howe discurre acerca de las propiedades formales de la antiutopía, la cual debe ser leída según sus propias premisas y límites, como una forma literaria diferente a las “novelas ordinarias”. Para Moylan (2000), Howe propone criterios analíticos que anticipan la elaboración de las características de los textos utópicos y distópicos que se llevarían a cabo en décadas posteriores. Del mismo modo, Moylan compara el trabajo de Howe con el que Darko Suvin haría años más tarde con respecto a la ciencia ficción y el novum como dispositivo formal analítico. Para Howe (1962) la antiutopía es una idea dramáticamente simple e históricamente compleja que debe ser tratada de manera inteligente en la gestión de sus detalles sustentantes, pues fuerza el sentido de lo probable sin violar el apego a lo plausible.

¹⁴ A pesar de que se trata de una sociedad ideal, en la que los individuos viven de manera armoniosa, libres de problemas económicos, sociales o morales, en un principio, Moro no pretendía que el *no-lugar* fuera algo positivo, pero al pasar de los años tomó ese tinte, “Ese no-lugar de Moro, que con el propio neologismo no quiso dar a entender que fuera bueno o malo, adquirió en poco tiempo el significado de algo positivo. Organización social, república ideal; es decir, un modelo terrenal” (López, 1991: 8).

male Man (1975), Joanna Russ; *Woman on the Edge of Time* (1976), Marge Piercy; *Native Tongue* (1984), Suzette Elgin, por mencionar sólo algunas.

Por lo general, las utopías relatan historias de sociedades que alcanzaron la perfección gracias a los esfuerzos humanos: su construcción es racional, en ocasiones fantástica; la *plena* satisfacción de sus ciudadanos y la *justicia* que gozan se deriva de la planificación y la organización, pues nada se deja al azar; la ubicación de estas sociedades es geográficamente indefinida y apartada de cualquier otra civilización; además, la sociedad posee plena confianza en la ciencia como sustento de sus estructuras sociales y económicas (López, 1991). Esta forma literaria exhibe una gran influencia de las condiciones mentales y materiales de la época en que el autor desarrolla la obra como pensamiento utópico basado en la firme creencia y esperanza en que una sociedad perfecta o más perfecta puede materializarse para cambiar las circunstancias en las que la sociedad se encuentra (Morris y Kross, 2009).

Diversas críticas se hicieron a la utopía desde sus primeras apariciones, aunque a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX, tal descalificación aumentó, sobre todo, a través de obras literarias distópicas¹⁵ que rechazaban sus visiones perfeccionistas, ahora temibles más que atractivos, sus modelos de vida no parecían en absoluto favorables, “algunos vieron los atributos más represivos y puritanos de la vieja tradición utópica como parte del problema más que como parte de la solución” (Claeys, 2017: 375). A la literatura utópica se le acusaba de plasmar tendencias totalitarias: “Aun inspirados por las mejores intenciones de traer el cielo a la tierra, sólo consiguieron convertirla en un infierno, ese infierno que sólo el hombre es capaz de preparar para sus semejantes” (Popper, 1967: 261).

En el siglo XX se puede observar una inversión en la corriente de pensamiento utópico que había acompañado al mundo occidental desde sus orígenes (López, 1991). Ésta se manifiesta en un declive generalizado de la producción utópica y, de manera sobresaliente, se da el surgimiento de la distopía literaria: “Hay una negación de la conveniencia de una sociedad perfecta, no se considera ya deseable una sociedad armónica, donde no queda lugar para la lucha, el riesgo, el peligro o la incertidumbre” (López, 1991: 11). Un tema que flota en torno a la condena de la utopía es el totalitarismo

¹⁵ En décadas posteriores se realizarían críticas hacia los ideales utópicos sociales desde diversas perspectivas, sobre todo filosóficas. Ver Marcuse, H. (1986), *El final de la utopía*; Molnar, T. (1970), *El utopismo: la herejía perenne*; y Popper, K. (1991), *Conjeturas y refutaciones*.

como régimen político; en tales condiciones la libertad se ve seriamente restringida y hay un Estado que ejerce el poder sin divisiones ni restricciones, se mantiene el papel de un gobernante en el que se concentra el poder, quien ajusta la armonía y el equilibrio. Por otra parte, la colectividad es otro tema que “se substrahe por encima de los intereses particulares, éstos están al servicio de la ciudad; hasta la familia, si existe, debe someterse a reglamentos precisos, pero siempre subyugada a los intereses de la ciudad” (Blanco, 1999: 65). Este absolutismo se encuentra en un gran número de novelas utópicas como en las clásicas *Utopía* (1516) y *La ciudad del Sol* (1602):

Lo que ocurre es que la utopía y el pensamiento utópico son irracionales. Y lo son por mitológicos y metafísicos; porque se construyen sobre deseos arbitrarios; porque son imposibles o irrealizables objetivamente; porque sus tan cacareados valores no son, después de todo, deseables; porque pueden degenerar, e históricamente ha sucedido, en violencia, dogmatismo y totalitarismo (Del Aguila, 1984: 38).

Por otro lado, Frye (1982) señala con referencia a la utopía *Looking Backward* de Bellamy: “tuvo en su día una estimable y emancipatoria influencia en el pensamiento social de su época... Y, sin embargo, la mayor parte de nosotros tenderíamos a leerlo hoy como un siniestro anteproyecto de la tiranía” (Frye, 1982: 59). Los cambios en las condiciones sociohistóricas en el que se constituyó la novela y el contexto que rodea al lector de ésta provocaría, entonces, que lo que parecía una civilización idílica se convierta en un infierno. Si se hiciese una comparación entre los sucesos horribles del siglo xx con una utopía como la de Moro, ésta incluso podría ser percibida como distópica (Cojocarú, 2015). Por su parte, H. G. Wells esboza la siguiente opinión acerca de una de las primeras obras utópicas: “Dudo yo de que nadie haya experimentado jamás el deseo de ser un ciudadano de la República de Platón; yo me pregunto, ¿quién podría soportar durante un mes la implacable publicidad de la virtud, imaginada por Tomás Moro...?” (Wells, 2009: 37); una afirmación paradójica, ya que posteriormente *A Modern Utopia* (1905) de Wells, historia de un planeta similar a la Tierra en el que la sociedad está tan impecablemente organizada que alcanza la perfección¹⁶, sería

¹⁶ Los temas que hacen de la novela una utopía son la organización política capitalista como única manera de mantener el equilibrio social y económico; la lengua es una síntesis de diferentes lenguas en continua evolución; la mecanización del trabajo como liberación de trabajos pesados; además, cada ciudadano intervenido gené-

objeto de críticas por algunos escritores distópicos como Aldous Huxley, en *Un mundo feliz* (1932), y E. M. Forster, en *The Machine Stops* (1909). Este último habló de su novela como una reacción a uno de los primeros *cielos* de H.G. Wells, aunque es aún más pesimista que cualquier obra de Wells, y no muestra fe alguna en la ciencia (Moore, 1965).

Por otro lado, la ciencia y la tecnología en las utopías, con el inicio del siglo xx, se vuelven más factibles y alcanzables debido a que los avances están más *a la mano*. Así se da una considerable disminución de las esperanzas puestas en los avances de la ciencia, uno de los factores decisivos en el auge de la utopía (López, 1991). Todas esas innovaciones científicas que se habían plasmado en décadas anteriores en las obras de Julio Verne ya se encuentran presentes, la ciencia en este punto ha avanzado más rápido de lo que la imaginación podría haberlo hecho. Ahora que la tecnología se ha desarrollado de manera notoria no parece haber traído la felicidad esperada ni que los problemas sociales hayan desaparecido con el progreso científico, lo que refleja cierta pérdida de la fe en el progreso.

Las narrativas distópicas se deben definir, al menos al inicio del siglo xx, por oposición a la utopía. Estas historias dan un giro a las visiones optimistas de las historias utópicas “representando sociedades en las que el sueño de una sociedad ideal se convierte en una pesadilla, a menudo de formas que proporcionan un comentario satírico sobre la sociedad del mundo real en la que se produjo la narrativa” (Booker, 2010: 114). Por supuesto, la distopía no debe ser conceptualizada como el opuesto de la utopía: “Un verdadero opuesto de la utopía sería una sociedad que no está completamente planeada o que está planeada para ser deliberadamente aterradora y horrible” (Gordin, Tilley y Prakash, 2010: 1). El rechazo a las ideas utópicas se encarna a través del pensamiento distópico o *dystopianism*, que refiere a: “un cuerpo de juicios o creencias que las posibles utopías (buenos lugares) son, de hecho, distopías (malos lugares)” (Morris y Kross, 2009: 84). Estas visiones distópicas llevan a cabo críticas al idealismo utópico que, a pesar de ser perfecto, difícilmente provee resultados favorables; así, se tiene:

ticamente cuenta con los recursos para llevar un buen estilo de vida y disfrutar de libertad individual, cada uno de ellos decide cómo vivir y a qué desea dedicarse; la natalidad es controlada para evitar peligros al bienestar social; la religión está separada completamente del Estado; el sistema penal de esta sociedad no admite muertes ni cárceles sino sólo el exilio, y las vías de comunicación son tecnológicamente avanzadas para permitir la fácil realización de las tareas a nivel mundial.

[...] un hondo escepticismo o sarcasmo ante el mundo imaginado por las novelas o teorías utópicas en cuestión. Desbordando el ámbito meramente formal o textual, la distopía manifiesta simultáneamente una honda decepción ante la naturaleza que ha adquirido la realización práctica de cualesquiera ideas utópicas a lo largo del último siglo. Al inspirar y legitimar la instauración de regímenes políticos y propensiones sociales nada reconfortantes, tendentes a la igualación y la violencia excluyente, los ideales de antaño utópicos pierden su halo bienintencionado y pasan a engrosar, valorativamente invertidos, el repertorio discursivo de lo demasiado malo (Martorell, 2015: 92).

De ahí que las tendencias plasmadas en las historias utópicas sean vistas más como un problema que como la solución a ellos, son el precio por el orden y el *bienestar* social. La mayor parte de las novelas distópicas de estos años poseen un carácter antiutópico que surge del rechazo a la visión perfeccionista de obras literarias utópicas, como una despedida al sueño de una sociedad ideal y perfecta. Las antiutopías descartan, en ocasiones por medio de la parodia, una forma (degradada) de sociedad, mientras que implica que otra variante (alcanzable o superior) es posible; sin embargo, sólo algunas ofrecen tal alternativa. A pesar de que, por lo común, las distopías implican cierta connotación antiutópica, algunas no son antiutopías, como la mayoría de las que se escribieron a partir de la segunda mitad del siglo xx. Dichas obras surgen como rechazo y crítica a tendencias como las dictaduras, los monopolios económicos, los malos efectos de los desarrollos tecnológicos¹⁷, la diferencia de clases, el daño ambiental, el patriarcado, entre otras. Algunas distopías aparentemente rechazan todas las formas de utopismo, otras sólo una variedad y otras no son antiutópicas.

A pesar de esta la aparente contrariedad y rivalidad que se observa en ambas formas literarias, éstas suelen concentrarse en las mismas problemáticas, tales como la industrialización, la riqueza de unos pocos y la pobreza de las masas, y las tendencias colectivistas. Un gran número de distopías muestran características y componentes similares a las encontradas en las utopías, sin embargo, la utopía de uno puede ser la pesadilla de otro (Kumar, 2007):

¹⁷ Aparentemente esto descartaría la tecnofobia como un elemento perteneciente a las distopías. Los recursos tecnológicos empleados en las obras distópicas no se fundamentan en el miedo o aversión a la tecnología y sus desarrollos, sino en una crítica al posible desarrollo negativo de las mismas.

muchas de las civilizaciones del porvenir presentadas por la distopía estándar de la modernidad son en realidad calcos exactos de las sociedades prototípicas de la utopía: fuertemente estatistas, colectivistas, uniformizadas, reguladas, eugenésicas, estáticas, tecnocéntricas y urbanas (Martorell, 2015: 91).

La diferencia entre ambos géneros literarios se encuentra en la perspectiva de quien conduce el relato, ya que las descripciones de ambas son análogas; se diferencian también en los juicios morales del lector.

Por tanto, la distopía exhibe fallas tanto en la visión perfeccionista presentada en la literatura utópica como en sociedades desfavorables y defectuosas, las cuales podrían llevar a la perdición de la humanidad:

Las distopías son ambivalentes¹⁸: muestran lo que podría ocurrir si no se toman acciones y medidas [...] contra el desborde de lo monstruoso, pero también critican ese statu quo, a través de la denuncia de sus propios errores o proyecciones imaginarias sobre ese futuro inmediato que los amenaza (Honores, 2018: 210).

Las obras literarias distópicas poseen una referencialidad que les es contextual, así como la capacidad para reflexionar sobre las causas de los males sociales. Por tanto, su cualidad crítica es fundamental (Moylan, 2000; Baccolini, 2003; Tower Sargent, 1994, 2010; Claeys, 2017). El espacio y el tiempo histórico del autor se mezclan para crear una representación que se encarga de destacar la articulación de sus dimensiones económicas, políticas y culturales (Moylan, 2000).

1.1.1. Recorrido de las tramas

Después de su nacimiento proveniente de la sátira, la distopía fue influenciada en sus primeros años, en el siglo XVIII, por la Revolución Francesa. Más tarde el género emergería con fuerza en Inglaterra y Estados Unidos, países en los que gozó de prosperidad con el inicio del siglo XX, el género

¹⁸ Una distopía podría expresar el punto de vista que el autor desea ofrecer a través de su aparente pasividad, posiblemente expresada con la ayuda de diversidad de recursos estilísticos, narrativos, retóricos, entre otros. Sin embargo, como bien apunta Moylan (2000), la intencionalidad del autor es sólo una parte del proceso interpretativo, siendo igualmente importante la capacidad del lector para interpretar lo que el autor intenta decir disimuladamente o no.

propiamente dicho comienza en la década de 1870 y disfruta de gran éxito hasta principios de la década de 1930 (Claeys, 2017). Sobre todo, tal hecho se debió a la industrialización, las crecientes diferencias sociales y la popularidad del darwinismo social. Asimismo, como se ha recalcado, la distopía se vio impactada por los proyectos y novelas utópicos, por lo que se proclamaría en contra de éstos a través del contenido de los relatos. Sin embargo, luego de que los eventos de la Primera Guerra Mundial sucedieran como profecías distópicas, así como la violenta toma de poder de Stalin y Hitler, el numen para la creación distópica se agitaría dejando atrás, casi por completo, su forma antiutópica. Durante la segunda mitad del siglo xx, las preocupaciones por los usos de los avances científicos y tecnológicos, así como por los resultados extremos de la desigualdad, el colectivismo y la sobrepoblación aparecerían constantemente en la literatura distópica; por su parte, la lucha feminista impactaría profundamente el género.

Los acontecimientos que inspirarían la escritura distópica y potenciarían el esplendor de género en el siglo xix fueron las ideas de Charles Darwin acerca de la selección natural y la búsqueda de algunos grupos por aplicarlas a la especie humana¹⁹, lo que dio lugar a una discusión generalizada de los esquemas eugenésicos para mejorar la *reserva* genética de la especie humana. Asimismo, los autores de distopías serían influenciados por los movimientos

¹⁹ Las aportaciones de Darwin en torno a la evolución por medio del mecanismo de la selección natural y la supervivencia de las poblaciones de organismos con características mejor adaptadas, expuestas en su obra *On the Origin of Species* (1859), se consideran un trabajo fundamental para la biología evolutiva. A su vez, esta se relaciona con lo que posteriormente sería llamado darwinismo social o evolucionismo como un complejo fenómeno intelectual y cultural que tendría lugar particularmente en Gran Bretaña y Estados Unidos. Por medio de esta ideología se defendía que la teoría de la selección natural tenía aplicaciones sociales en comunidades humanas, sobre todo en lo concerniente a la supervivencia del más apto y la competición entre seres humanos. A modo de ejemplo de las reacciones provocadas por las ideas darwinistas en la escritura distópica se tiene la distopía eugenésica, plasmada principalmente en dos obras distópicas de Wells. La primera de ellas *The Island of Dr. Moreau* (1896), relato que narra la vida de un viviseccionista que crea personas a partir de animales, lo que da como resultado “hombres bestias” y otras mezclas. Esta temática no está alejada de la búsqueda del perfeccionamiento de la especie humana. La segunda, *The Time Machine* (1895), historia en la que existe una raza dominante y una raza esclava, ambas con características propias de sus estilos de vida. En esta novela el mundo de AD 802701 se divide en dos grandes grupos: la raza aristocrática, los Eloi, y una raza esclava subterránea, los Morlocks. Esta es una sátira de la organización de clases burguesas y trabajadoras de la época, así como de la industrialización.

sociales revolucionarios europeos propios de aquella época y el creciente desafío de la ciencia y la tecnología, pues la vida, cada vez más mecanizada, parecía amenazar con destrucción y deshumanización más que con progreso.

La distopía con tintes políticos comienza con la Revolución Francesa (1789-1799) y la Revolución Industrial (1760-1840)²⁰, toma impulso en la década de 1880 y emerge con mayor fuerza con el inicio del siglo XIX. Durante esta época una de las utopías más célebres, *Looking Backward: 2000-1887* (1888), de Edward Bellamy, incidió en la creación literaria distópica. Su impacto se debió a que en ella se relata una realidad en la que el colectivismo se ha apoderado de los habitantes de una sociedad futura, en el año 2000. La representación de un sistema laboral disciplinario, muy alejado de una democracia, y sus implicaciones sociales de inequidad, despertó críticas a través de antiutopías en contra de esa visión *utópica* colectivista (Mumford, 1950; Kasson, 1976; Lewis, 1964; Roamer, 1989). Algunos ejemplos son: *The Reign of Selfishness: A Story of Concentrated Wealth* (1891), Samuel Walker; *A Sequel to Looking Backward* (1891), Richard Michaelis; *That Island: A Political Romance* (1892), Samuel Crocker; *The Great Awakening* (1899), Adams Merrill; *The Scarlet Empire* (1906), David Parry.

A lo largo de la primera década del siglo XX la distopía también se centra en otros dos temas, el colectivismo y el desarrollo de la ciencia y la tecnología: “el colectivismo despótico asociado con el fascismo y el comunismo, y el dominio de la ciencia y la tecnología sobre la humanidad tanto aquí como en la modernidad en general” (Claeys, 2017: 372). Esta fuerte tendencia se ejemplifica con *The Iron Heel* (1908), de Jack London, a veces clasificada como la primera obra distópica (Booker, 2012), cuya trama gira

²⁰ Un fenómeno que caracterizó el siglo XIX fue la Revolución Industrial, el cual se desarrolló en Inglaterra y posteriormente se extendería al resto de Europa. En este contexto hubo una gran mejora en los medios de comunicación como barcos de vapor, canales y, sobre todo, ferrocarriles, lo que constituyó uno de los principales ejes del desarrollo de la economía victoriana (1837-1901). Como es de suponerse, la prosperidad económica inglesa, basada esencialmente en las máquinas para el progreso y la modernización tan característicos del siglo XIX e inicios del XX, trajo consigo consecuencias tales como un proletariado creciente que acentuó los contrastes y las injusticias sociales. Aunque más tarde, conforme se profundizaba la conciencia proletaria, se acrecentó la agitación obrera y aparecieron algunos reformadores sociales. De este modo, los ideales tan perseguidos en el siglo XIX como la individualidad, la libertad, y la dignidad quedaron perdidos en las fábricas, en la mecanización del trabajo, y en la búsqueda de estabilidad económica sustentada en la fuerza laboral. De allí, estas ideas se harían presentes en las distopías.

en torno a los sucesos ocurridos a consecuencia del gobierno oligárquico estadounidense. Por su parte, en *The Machine Stops* (1909), de Edward M. Forster, la humanidad depende de un sofisticado mecanismo que cubre cada una de las necesidades humanas, lo que finalmente lleva a la destrucción de la humanidad. Esta novela corta de Forster expresa su preocupación por algunos asuntos como:

la importancia de la naturaleza como motor de la sociedad, la desconfianza en las normas sociales que destruyen la espontaneidad en el ser humano y reprimen sus instintos, así como el desdén hacia la idea de “progreso”, venerada en su época hasta límites insoportables (Valdeón, 2002: párr. 3).

Por lo que *The Machine Stops* propugna contra la tecnología emergente como un exceso de la racionalización y la imposición de la uniformidad.

La Revolución rusa (1917-1923) influenció fuertemente la creación distópica de esta etapa (Gilison, 1975; Sitites, 1989; Claeys, 2017), así como lo harían más adelante los sucesos generados a partir de la Primera y la Segunda guerras mundiales que en la literatura distópica se verán plasmados en temáticas referentes a las dictaduras stalinista y nazi en algunas obras célebres del género distópico de la primera mitad del siglo xx, tales como: *We* (1924), Yevgeny Zamyatin; *Brave New World* (1932), Aldous Huxley; *Swastika Night* (1937), Katharine Burdekin; *Anthem* (1938), Ayn Rand; y *Nineteen Eighty-Four* (1949), George Orwell. Las cuatro narraciones tienen en común ser antiutopías, no como representaciones de perspectivas conservadoras sino como formas que dejan entrever la conciencia ante el dolor, el control y los traumas que traen consigo las sociedades perfeccionistas.

We (1924), de Yevgeny Zamyatin, es considerada la primera novela de “importancia literaria” en presentar una visión completa de los resultados negativos en la realización de una utopía (Shane, 1968) y fuente de inspiración para Orwell al escribir *1984* por representar para este autor una crítica al régimen soviético y al fascismo de Mussolini²¹. En la novela los hombres son números que trabajan a la vista de todos, sin vida privada. No existe el pronombre personal en primera persona, el *nosotros* lo ha substituido. El narrador que relata su historia a través de un diario personal lleva a cabo su propia rebelión al enamorarse, aunque finalmente recibe una interven-

²¹ Para más información al respecto, remitirse a *Freedom and Happiness*, un análisis de *We* realizado por George Orwell en 1946, publicado en la revista *Tribune*.

ción cerebral llamada *fantasiectomy* para dejar de tener alma y sentimientos, como consecuencia, la racionalidad se apodera de él y, sin lugar a duda, pasa a formar parte del sistema. Ecos de este final desesperanzador se encontrarán más adelante en la figura de Winston Smith en 1984; asimismo existen elementos intertextuales con *Anthem* (1938) de Ayn Rand. En esta última obra un hombre llamado Igualdad 7-2521 relata su vida a través de su diario, mostrando así la realidad de la sociedad totalitaria en la que vive en un año no definido. Los ciudadanos de tal lugar son todos iguales y representan un colectivo uniforme, “We are one in all and all in one. There are no men but only the great WE, One, indivisible and forever”. El joven se enamora de Libertad 5-3000, y tras huir del control totalitario al que estaban sometidos y les prohibía siquiera estar cerca, consuman su amor y proclaman su individualidad rebautizándose²².

En *Brave New World* (1932), Aldous Huxley satiriza tendencias modernas como el totalitarismo, el adoctrinamiento, el colectivismo y la propaganda. La sociedad está dividida en castas y cada individuo acepta su lugar, hay un gran avance tecnológico, se es libre sexualmente, no existe la guerra ni la pobreza. A cambio de este bienestar se han suprimido otras tantas cosas como el arte, la religión, la filosofía y la familia. La felicidad es sólo un espejismo, pues las emociones se manejan a través del suministro de drogas; este recurso, como elemento de dominación y manipulación psicológica, será inspiración para escritores de generaciones próximas. La obra, más que una crítica al totalitarismo, representa un análisis de los elementos políticos y sociales que constituyen un régimen totalitario *perfeccionado* en el que la modernidad tecnológica y la manipulación psicológica son los objetivos clave (Claeys, 2017).

Por su parte, *Swastika Night* (1937)²³, de Katherine Burdekin, es descrita como la novela anti-nazi más significativa en idioma inglés (Claeys, 2017). En la narración la mayor parte del territorio europeo se mantiene

²² La narrativa de Rand parece estar relacionada con la forma de pensamiento que la alentó a crear el objetivismo, un sistema filosófico relacionado con disciplinas como la metafísica, la epistemología, la ética, la política y la estética. En general, el objetivismo mostraba el interés de Rand por crear un tipo de mundo que representase la perfección humana. Esta premisa se ve reflejada en el mundo que creó en su ficción *Atlas Shrugged* (1957) (Stanford Encyclopedia of Philosophy, 2010). Por su parte, *Anthem* (1938) parece enlazarse con la filosofía de Rand referente al hombre y su forma como un ser heroico “con su propia felicidad como el propósito moral de los logros de su vida como su actividad más noble, y la razón como el único absoluto” (Rand, 1957: epílogo).

²³ Reid (2008) asegura que *Swastika Night* (1937) es la primera distopía feminista.

bajo una dictadura común. Existe un grupo de élite nazi que gracias a su poder ha logrado asesinar a todos y cada uno de los judíos; está constituido por Knights (caballeros), hombres caracterizados por su gran virilidad, coraje, brutalidad, violencia y crueldad. A las mujeres se les obliga a raparse y vestir uniformes harapientos, son usadas únicamente con una finalidad reproductiva; suele llamárseles *dirt*, en especial cuando dan a luz niñas. Existe un pequeño movimiento de resistencia creado por dos amigos y el hijo de uno de ellos, que permite mantener un halo de esperanza: el régimen nazi es muy malo como para ser permanente, y la espantosa agitación por la que atraviesa el mundo es un símbolo de nacimiento, y que de ella emergerá una etapa superior de la humanidad (Burdekin, 1940: 3). La naturaleza feminista de la obra se hace evidente al destacar la incongruencia e injusticia de los roles de género. Esta interpretación cobraría más relevancia en años posteriores: “[esta] marca un hito en el giro feminista en la crítica distópica, anticipando ese tratamiento de los temas de género que se volverían cada vez más comunes en la posterior escritura de la distopía” (Clayes, 2017: 459). Sin lugar a duda se trata de una distopía literaria con enclaves utópicos, ya que se presenta como una obra optimista con respecto al terror Nazi (Crossley, 1987), pues este último finalmente tendría que autodestruirse como resultado de sus propias contradicciones sistemáticas. *Swastika Night* “sigue siendo, sin duda, la más sofisticada y original de todas las distopías antifascistas de finales de los años treinta y cuarenta” (Croft, 1984: 209).

En su análisis de *Swastika Night*, Battaglia (1998) afirma que el tema central de la novela son las relaciones entre los principios y sistemas de valores de mujeres y hombres (Battaglia, 1998), “Burdekin muestra claramente [...] cómo el sadismo, el pilar en el que se basa la tiranía de Hitler, se origina en sentimientos de inferioridad y miedo” (182). Asimismo, la obra puede ser vista como el propio análisis de Burdekin en torno al régimen Nazi como “una iteración extrema de hipermasculinidad, que finalmente resulta en un mundo donde las mujeres son enjauladas, explotadas y consideradas como simples animales para la reproducción” (Horan, 2018: 93). Aunado a ello, la relevancia de la novela dentro del género distópico se agudiza al representar una relación homosexual entre los protagonistas Alfred y Hermann, quienes no sólo son amigos, pues se alude, en diversas ocasiones, a la relación gay existente entre ambos: “Burdekin introduce la esperanza de una renovación ética a través del deseo queer. Esta inversión en el deseo gay hace que el lector se enfrente a los efectos dañinos de la homofobia, así como de la misoginia, en la sociedad contemporánea” (Horan, 2018: 94).

En 1984 (1949), de George Orwell, quien ha sido considerado el escritor político más influyente del siglo xx (Garton, 2004). Se relata la historia de una sociedad con vigilancia omnipresente por parte de la policía del pensamiento, ahora se ha creado una nueva lengua derivada del inglés, el *Newspeak* (neolengua); las adaptaciones lexicales tienen el propósito de evitar que los ciudadanos hablen y piensen más allá de lo conveniente para el líder absoluto, el Gran Hermano. Estos componentes contribuyen a delinear la paranoia y el temor de los habitantes, aunque el Winston Smith, una persona ordinaria, es considerado un héroe por sus intentos de escapar del régimen. La obra y sus proyecciones futuras funciona como una pieza de teoría política, siendo éste uno de los relatos más importantes sobre “el poder y la corrupción, y mucho más penetrante que la mayoría del canon de la teoría política que solemos advertir al explorar estos temas” (Claeys, 2017: 528).

Es probable que *Nineteen Eighty-Four* haya sido una fuente de inspiración para Aelfrida Tillyard, pues en la primera de las dos distopías que escribió hay algunos puntos en común con la obra orwelliana. En *Concrete: A Story of Two Hundred Years Hence* (1930) hay un personaje llamado Big Brother, que controla el *Ministry of Reason*; también existe un departamento que crea y distribuye propaganda, llamado *Ministry of Aesthetics*. Por otro lado, en *The Approaching Storm* (1932) se narran los acontecimientos de una Gran Bretaña dictatorial. Después de una gran guerra, los soldados contraen una enfermedad que los hace bailar y ésta se extiende al resto de la población. Otra historia en la que se presenta una Gran Bretaña sumida en un gobierno totalitario, específicamente el fascista, es *In the Second Year* (1936), de Margaret Storm Jameson.

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el género distópico parece tener cambios en sus tramas; la temática centrada en el totalitarismo se desvanece poco a poco y la confrontación de la humanidad con la tecnología permanece de modo central. Asimismo, ahora se fija la mirada en problemáticas sociales como la sobrepoblación, el daño ambiental, y el cambio climático con desenlaces catastróficos, sobre todo en la década de los sesenta e inicios de los setenta, con asomo de propensiones amenazadoras como “[la] pérdida de la humanidad, de la identidad y del libre albedrío, y luego la posibilidad de nuestra extinción real” (Claeys, 2017: 372). Una muestra de tantas es *The Wanting Seed* (1962), de Anthony Burgess, donde se lleva a cabo un rígido control natal, el canibalismo es altamente practicado, los homosexuales son discriminados, mientras que la esterilización y la homo-

sexualidad son fomentados. En *The Drowned World* (1963), de J.G. Ballard, en el año 2145 las altas temperaturas e inundaciones provocan que la mayor parte de la tierra sea inhabitable. En *Make Room! Make Room!* (1966), de Harry Harrison, de la que en 1973 se haría una adaptación cinematográfica, se proyectan las consecuencias calamitosas de la sobrepoblación en el año 1999: suelos infértiles, escasez de agua, alimentos y electricidad, animales extintos, entre otros. Por su parte, en *The Lathe of Heaven* (1971), de Ursula Le Guin²⁴, la humanidad se encuentra en el año 2012 con graves problemas de sobrepoblación, guerras, epidemias y calentamiento global. Un hombre es capaz de tener sueños que alteran la realidad, su psiquiatra intenta convencerlo de mejorar las condiciones sociales y logra inducirlo a tener sueños cada vez más profundos, nítidos y utópicos. Finalmente, una última pesadilla del protagonista cambia para mal la realidad.

El miedo a la autodestrucción, y la ansiedad provocada por el temor a nuevas guerras, así como la mecanización, son otros temas abordados. Ahora se presta especial atención a la identidad humana y su relación con las máquinas, así como la identidad de androides, cíborgs, robots, entre otros. Esto con influencia del desarrollo de la ciencia en ámbitos como la robótica, la computación, la electrónica y la genética. *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), de Philip K. Dick²⁵, es obra que oscila entre la distopía²⁶ y el ciberpunk²⁷, allí se relata la historia de un mundo desolado tras una guerra

²⁴ *The Left Hand of Darkness* (1969) y *The Dispossessed* (1974) no son plenamente distopías, pero sí pertenecen a la ciencia ficción feminista. Para mayor información, revisar *Understanding Ursula K. Le Guin* (1993) y *Ursula K. Le Guin beyond Genre: Fiction for Children and Adults* (2005).

²⁵ De esta novela se realizaron dos adaptaciones cinematográficas, *Blade Runner* en 1982 y *Blade Runner 2049* en 2017.

²⁶ Algunas distopías no poseen límites definidos ni elementos puramente distópicos; algunas son historias de ciencia ficción con motivos distópicos, como se encuentran en videojuegos, películas y cómics, las cuales no son propiamente distopías; otras son novelas distópicas y tienen espectros pertenecientes a otras manifestaciones de la ciencia ficción como la utopía, el ciberpunk, la *space opera* o la *young adult fiction*. Por otro lado, los espectros temáticos permiten la clasificación de éstas (v.g. sobrepoblación, destrucción medioambiental, antinazi, etc.)

²⁷ En la colección de relatos de ciberpunk *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology* (1986), Bruce Sterling describe al ciberpunk como el reflejo de la nueva cultura nacida en los ochenta, “La superposición de mundos que antes estaban separados: el reino de la alta tecnología y el *underground pop* moderno” (Sterling, 1986: ix). Sin embargo, es difícil observar la integración de motivos políticos-estéticos con las

nuclear mundial, hay pocos habitantes en la tierra, muchos han emigrado a otros planetas. Los robots que asemejan seres humanos son empleados como sirvientes y los animales eléctricos son comunes. Los androides pueden llegar a ser empáticos tal y como supuestamente lo son los seres humanos; los que han logrado escapar de sus amos son cazados.

Bien entrada la década de los setenta, las narraciones distópicas voltearon la mirada hacia temas concernientes al feminismo, las relaciones de género y las implicaciones negativas de éstas en mundos futuros. Estas distopías fueron escritas únicamente por autoras que, a través de sus historias, marcaron un hito en el género distópico, pues sus novelas se distanciaron de las distopías que se habían escrito hasta el momento, en especial, en sus tramas y estructuras narrativas. De esta mirada distópica centrada en la mujer se hablará más adelante.

Durante dichos años, otras novelas describieron lugares caóticos reacomodándose después de sufrir un apocalipsis; las enfermedades, las plagas, el canibalismo, la violencia y la confusión imperan. Muestras de estos argumentos son *Riddley Walker* (1980) de Russell Hoban y *Lanark: A Life*

subculturas alienadas que adoptan las herramientas de alta tecnología del sistema dirigente del que supuestamente están alienados. Más bien, el arte se vio transformado por una auto aniquilante simulación de sí mismo para el consumo de las masas. Desde esta perspectiva, el ciberpunk es definido no como un movimiento en Estados Unidos y en la ciencia ficción japonesa sino como “una estética más abarcadora, tal como la encarnan Gibson y otros artistas posmodernos. Visto así, el ciberpunk es un estilo artístico internacional legítimo, con premisas filosóficas y estéticas profundas” (Csicsery-Ronay, 1988: 269). En la obra literaria *Neuromante* (1984), de William Gibson, y en filmes como *Blade Runner* (1982) y *Alien* (1979), de Ridley Scott, la cibernética es a la vez la visión sublime del poder humano sobre el azar, así como un argumento triste acerca del proceso de expansión del capitalismo. Por su parte, el *punk* es una negación para confiar en el mundo presente y el cuerpo humano, una visión sarcástica de la sociedad. En las tramas centradas en la vida intensa de hombres que imaginan, alucinan y viven a alta velocidad para no ser atrapados, a quienes la tecnología exagerada ayuda a construirse a sí mismos, las mujeres no se interesan por la sociedad tecnológica porque ellas no contribuyeron a crearla. A diferencia de la distopía crítica, el interés en lo que se puede hacer y lo que se podría lograr no existe: “Ciberpunk es entonces la apoteosis de la mala fe, apoteosis de lo posmoderno. [...] donde lo real y lo verdadero son reemplazados por simulacros y lo hiperreal. Tal vez la única esperanza esté en representar esa mala fe adecuadamente” (Csicsery-Ronay, 1988: 277). Por lo tanto, no deben confundirse ambas formas artísticas, pues en la distopía, sobre todo la crítica, siempre se mantiene en una búsqueda incansable por cambiar la realidad.

in *Four Books* (1981) de Alsdair Gray. Las que relatan historias de naciones monopolizadas por corporaciones poderosas son *Virtual Light* de (1993), de William Gibson e *Infinite Jest* (1996) de David Foster Wallace. En la primera, los países se han desintegrado en otros más pequeños mientras que, en la segunda, los Estados Unidos, México y Canadá conforman un super estado. Por su parte, en *The Children of Men* (1992)²⁸, de P. D. James, se aborda la infertilidad como causa de la inminente extinción de la vida humana, el último sujeto nacido muere en 2021. Se ha buscado elevar la natalidad creando un *pornography center*, incrementar la libido entre los ciudadanos con tecnología especializada, examinar cuidadosamente a todas las mujeres menores de cuarenta y cinco años, y hacer pruebas de calidad de esperma a los hombres, pero nada ha funcionado. La élite gobernante se caracteriza por su despotismo y arrogancia, mientras que clase trabajadora se dedica a sus labores hasta los sesenta años, edad en la que la mayoría se aplica la eutanasia o es obligada a cometer suicidio. Esta es una sociedad sumida en la depresión y el desequilibrio mental y emocional generalizado, aunque un grupo disidente logra conseguir a un niño para que llegue al poder.

Tal y como sucedió en el siglo xx, algunas temáticas se vuelven recurrentes en la narración distópica a inicios del siglo xxi. A pesar de que no es tarea sencilla identificar líneas claras en la creación distópica, resaltan algunos temas en común que se encargan de representar “Our present discontents” (Claeys, 2017). Hay un cambio de la preocupación por el colectivismo político y las dictaduras hacia el impacto de la tecnología, el crecimiento de la población, la degradación ambiental y las relaciones de género. Ahora, son recurrentes las representaciones de momentos históricos si éstos hubiesen tenido un desarrollo diferente²⁹; el desarrollo perjudicial de la ciencia y la tecnología (sobre todo, lo relacionado con la eugenesia, los cíborgs y la identidad de máquinas y humanos); los postapocalipsis, las catástrofes

²⁸ En 2006 se hizo una adaptación cinematográfica con el mismo nombre dirigida por Alfonso Cuarón, y protagonizada por Julianne Moore y Clive Owen.

²⁹ Las distopías de esta época poseen cercanía con la ucronía como especulación sobre realidades alternativas que pudiesen haber tenido lugar si un hecho histórico específico hubiese sucedido de manera distinta o si no hubiera sucedido en absoluto. A ésta también se le suele llamar historia contrafáctica, historia virtual o historia alternativa (Sánchez, 2018: 144). En su obra *Uchronie* (1857), Renouvier la define como “lo que no está alojado en el tiempo, y, en particular, en el tiempo histórico, pasado o futuro... La ucronía supone la posibilidad de un cambio radical de la historia por la más ligera desviación de su curso conocido en un momento determinado (Pelegrín, 2010: 6).

medioambientales, la sobrepoblación y la hambruna; así como realidades altamente opresivas para las mujeres. Estas narraciones suelen hacer énfasis en la forma en que los individuos experimentan sus realidades, focalizando sus ideales, sentimientos y la gradual pérdida de la identidad.

Algunas distopías centradas en el desarrollo perjudicial de la ciencia y la tecnología son *Never Let Me Go* (2005) de Kazuo Ishiguro, y *The Circle* (2013) de Dave Egger. Una obra que se centra en la identidad humana y el racismo es *Divided Kingdom* (2005), de Rupert Thomson; otras que muestran interés por realidades catastróficas y postapocalípticas, así como por la degeneración de las relaciones sociales a partir de ellas son: *The Road* (2006), Cormac McCarthy; *Last Light* (2007), Alex Scarrow; *The Collapse of Western Civilization: A View from the Future* (2014), Naomi Oreskes y Erik M. Conway.

Por su parte, en *Sleeping Beauties* (2017), de Stephen King y Owen King, tras la violencia y el desprecio sufridos por parte de los hombres, un extraño virus afecta la población femenina, el cual lleva a las mujeres a caer en un profundo sueño, si alguien se atreve a despertar a alguna es asesinado por la misma mujer. En el mundo alterno de los sueños, donde no hay hombres, las mujeres tienen la posibilidad de rehacer su vida y permanecer allí si así lo desean. Mientras tanto, el mundo real se sume en un caos, los hombres se asesinan entre ellos, así como a las mujeres que se encuentran dormidas; otros predicán que las mujeres han recibido su merecido, unos cuantos intentan descubrir la cura. La novela ha sido calificada como poseedora de un feminismo sin complejos debido a su: “compasión por las mujeres víctimas de la brutalidad masculina, con la correspondiente crítica de un sistema de justicia dominado por hombres que castiga a las mujeres obligadas a usar la violencia para salvarse de sus abusadores” (Connolly, 2017: párr. 8). No obstante, debido a los roles de género en la trama, las relaciones siempre heterosexuales, y la representación de la mujer un grupo unificado, dista de ser una obra feminista: “Para un libro sobre cómo restablecer los estereotipos de género, este se aferra sorprendentemente a ellos” (Maslin, 2017: párr. 9)

Tras su primera aparición, en 1605, la narración distópica, en su forma clásica, surge como una forma literaria con sus propias reglas y sus propios principios en las últimas décadas del siglo XIX e inicios del siglo XX en Inglaterra y Estados Unidos. Durante estos años, las historias son el producto del descontento utópico y la influencia de sucesos que marcaron profundamente a la humanidad, como la Revolución Francesa y el temor provocado por el progreso; las postulaciones darwinistas y el deseo de su adaptación para su utilización en los seres humanos a través de la eugenesia; así como

la inminente mecanización de la vida. Unos años más tarde, los hechos que impactaron de manera directa los mundos indeseables de estos relatos serían las largas temporadas de tiranía que traerían consigo las dictaduras y la Primera y la Segunda guerras mundiales, las cuales darían cabida a las grandes distopías que aún continúan siendo representantes del género distópico.

El encuentro de la humanidad con la tecnología y sus implicaciones perjudiciales, al igual que el daño ambiental con sus fuertes posibilidades destructivas, acompañaron la creación distópica desde mediados de siglo hasta los años setenta, cuando las relaciones de género igualmente perniciosas para el bienestar de la humanidad aparecieron con gran fuerza, opacando así al resto de las líneas temáticas. Esta tendencia permanecería hasta la época actual, y será tratada a continuación. A su vez, las catástrofes medioambientales, que habían sido abordadas en décadas anteriores, continúan con ímpetu en el siglo *xxi*, pues la contaminación es un mal que, al parecer, será una preocupación cada vez más presente con el avance de los años. En la actualidad, en cualquier continente que se le rebusque, se observan manifestaciones distópicas. La literatura dio paso a la creación de series y películas, algunas de ellas basadas en las narraciones célebres, otras inspiradas por ellas. Cómicos, videojuegos y canciones que describen lugares inexistentes altamente negativos han aparecido y se han catalogado como distópicos.

1.2. LAS DISTOPÍAS FEMINISTAS

En el presente apartado se definen los principales rasgos que caracterizan a la distopía feminista, los cuales la distinguen de entre otras formas literarias cercanas. De allí se hace un recorrido histórico por la utopía feminista como género literario base que, además de la distopía clásica, influye en la fuerte prosperidad de la distopía feminista a finales del siglo *xx* e inicios del *xxi*. Más adelante se abordan las obras representativas del género distópico feminista que destacan a partir de la segunda década del siglo *xxi*, para mostrar el apogeo del género por sobre la utopía, la antiutopía y la distopía. Por último, se ilustran y proponen tres características comunes en las distopías feministas actuales relacionadas con la heterogeneidad de sus protagonistas y la sexualidad, como fuerza subversiva contra la violencia reproductiva en sociedades patriarcales.

Mientras que las distopías clásicas, en gran parte escritas por hombres, florecieron durante el Renacimiento, no fue hasta las primeras décadas del siglo *xx* cuando las distopías de mujeres parecen haber comenzado a des-

puntar. Las distopías feministas se diferencian de la tradición distópica clásica porque centran sus narraciones en personajes femeninos y destacan los horrores de sociedades tiránicas sufridos específicamente por las mujeres. La distopía clásica, como se ha evidenciado, suele concentrarse en personajes masculinos que padecen el rigor de regímenes tiránicos. Por lo general, estos personajes se convierten en héroes de sus propias vidas o de la comunidad global, al tomar acciones para lograr cambios, o bien por derrocar el sistema en el que viven. En la mayoría de los casos, durante el padecimiento y en la eventual liberación, las mujeres juegan papeles pasivos en los que los roles y la violencia de género se perpetúan.

En cambio, las distopías feministas suelen atender plenamente tanto las vidas y la constante opresión a la que son sometidas las mujeres que se encuentran en sociedades terribles, así como el papel activo de éstas para la liberación de su comunidad, no siempre conformada únicamente por mujeres. Por lo general, en las distopías feministas se muestra la atroz realidad compartida por los habitantes de tales lugares, sin importar el género. Sin embargo, dichas distopías se dedican a la violencia que viven los personajes femeninos, teniendo así un mayor grado de especificidad; estas formas de violencia solían ignorarse o normalizarse en la forma tradicional del género.

Raffaella Baccolini (1992) hace la distinción entre *distopie femminili* (distopías femeninas) y *distopie femministe* (distopías feministas) englobadas en el término *distopie delle donne* (distopías de las mujeres) como relatos que “presentan escenarios interesantes que ofrecen espacios de reflexión y crítica de la sociedad contemporánea” (Baccolini, 2018: 8). La primera categoría refiere a novelas distópicas escritas por autoras, la segunda nombra a las novelas distópicas que tienen algún tipo y grado de conexión con el feminismo y su lucha. En esta investigación, como se ha hecho explícito con anterioridad y según esta clasificación, se atenderán las distopías feministas.

Gracias a sus características narrativas, las distopías feministas pueden clasificarse de modo aún más específico, pues a pesar de que a través de su narración se hacen censuras a prácticas desfavorables, es necesario que posean manifestaciones de resistencia visibles a través de su estructura narrativa, en específico en su desenlace, para que puedan considerarse “distopías críticas feministas” (Baccolini, 1992), pues logran mantener un horizonte utópico y, a su vez, deconstruyen “la tradición y reconstruir alternativas” (Baccolini, 1992: 13) debido a sus finales abiertos, que permiten mantener un impulso utópico, es decir, se mantiene la esperanza de un futuro mejor. De este modo, la distopía crítica “abre un espacio de contestación y oposición para aque-

llos grupos (mujeres y otros sujetos "excéntricos" cuya posición de sujeto no contempla el discurso hegemónico) para quienes la subjetividad aún no ha sido alcanzada" (Baccolini, 1992: 18). Las tres características principales que representan un sitio de resistencia en las distopías críticas feministas son las siguientes: se evitan los finales cerrados; la oposición a que todas las distopías sean clasificadas dentro de un mismo tipo (*v. g.* antiutopía); y los cuestionamientos hechos a las convenciones intratextuales y extratextuales de género.

Las distopías literarias son un género profundamente crítico según lo han señalado ya algunos especialistas como Thomas Moylan (2000), quien desarrolló la noción de *utopismo crítico*³⁰ basándose en los aportes previos de Lyman Tower Sargent (1994), quien acuñó el término *critical dystopia* para referir a una:

[...] mutación textual que asume de manera autorreflexiva el sistema actual y ofrece no solo críticas astutas del orden de las cosas, sino también exploraciones de los espacios y de las posibilidades de oposición de los que la próxima ronda de activismo político puede derivar el sustento imaginativo y la inspiración (Moylan, 2000: XV).

Las distopías críticas, tan propias de los años ochenta y noventa, hacen a un lado el pesimismo de la distopía clásica, para tomar una postura abierta y (más) utópica, con lo cual no sólo se rompe la hegemonía del mundo alternativo del texto, sino que también se rechaza autorreflexivamente la *tentación* ante la antiutopía que permanece latente desde inicios del siglo previo. De este modo, la visión distópica crítica se esfuerza por encontrar un horizonte de posibilidades utópicas (Moylan, 2000). Así se hace notorio un atisbo de esperanza al final de un siglo dominado por el pensamiento distópico, la esperanza utópica³¹ se mantiene viva. Aunado a ello, tiene lu-

³⁰ Desde esta perspectiva la utopía crítica, la cual procede de la utopía clásica como proyecto perfeccionista, ahora es consciente de las limitaciones de la tradición utópica, por lo cual rechaza los planes utópicos conservándolos como un sueño. La utopía crítica acepta la presencia de diferencias e imperfecciones en una sociedad utópica (Moylan, 2014).

³¹ Según Peter Seyferth (2018) las distopías y las utopías críticas tienen un alto grado de similitud, aunque las primeras son más oscuras y menos optimistas, de tal modo se adecuan a tendencias sociales y culturales actuales como la nueva era de neoliberalismo, el fundamentalismo religioso y el cambio climático: "Vivimos tiempos sombríos, por eso la utopía tiene que disfrazarse de distopía. Esto no está mal, porque hay un núcleo distópico en toda utopía. Pero [...] también hay un núcleo de utopía en la distopía" (Seyferth, 2018: 7).

gar un nuevo impulso utópico en la literatura en las décadas de los sesenta y setenta, estimulado por algunos movimientos sociales como la política de autonomía, el socialismo democrático, la ecología, y especialmente, el feminismo. Por ello, la utopía crítica niega la negación de la utopía por medio de la demostración de la conciencia de las limitaciones de la tradición utópica (Moylan, 1986). Por consiguiente, la distopía crítica es una obra en la que el autor pretendía que los lectores contemporáneos la observasen como una sociedad peor que la actual (Moylan, 1986), pero que incluye un halo de esperanza o enclave eutópico. En este punto puede parecer redundante llamar *críticas* a las distopías pues es común en ellas que critiquen las condiciones políticas y culturales en las que fueron escritas, pero el autor más bien se refiere a las autocríticas que hacen de sí mismas este tipo de narraciones.

Por su parte, Ildney Cavalcanti (2003) retoma la propuesta de Tom Moylan (2000) para describir a la *feminist critical dystopia* como una narración que pone en juego: las críticas negativas hacia el patriarcado³²; ciertas tendencias feministas con respecto a su teoría y práctica; la conciencia textual de la tradición utópica, es decir, la esperanza puesta en la existencia de lugares mejores (eutópicos) o hasta utópicos. Estas distopías podrían ser tan críticas para provocar la reacción detonante necesaria (Cavalcanti, 2003) para contribuir a la formación y/o consolidación de lectores críticos feministas. Así, las narrativas de mujeres que actualmente suelen agruparse con el membrete de *feministas* están relacionadas con “el reciente fenómeno cultural de la autoidentificación explícita de las mujeres como un grupo oprimido, que a su vez se articula en los textos literarios en la exploración de preocupaciones específicas de género centradas en torno al problema de la identidad femenina” (Felski, 1989: 1). En este sentido, se considera la opresión³³ como un elemento central en las distopías, que puede encontrarse en ellas en diversos grados, aunque “todas las distopías feministas abordan este tema, factor que marca las conexiones con la cultura androcéntrica contemporánea, dándoles [...] un punto de apoyo en la realidad” (Cavalcanti, 2003: 15). De ahí que no todas las distopías de mujeres, es decir, las escritas por mujeres y protagonizadas por mujeres, sean feministas.

En los últimos años las distopías han cambiado. En su mayoría están escritas y preocupadas por las mujeres, abordan específicamente las ideolo-

³² El término *patriarcado* es usado en el texto para referirse a una sociedad en la cual las mujeres son oprimidas y sometidas por la dominación masculina (Cortiel, 1999).

³³ Una posición de desventaja en una estructura social (Cortiel, 1999).

gías y los problemas de género y, a menudo, utilizan las condiciones sociales actuales para mostrar el sexismo inherente a las sociedades que siguen un modelo patriarcal (Reid, 2008). Éstas no son producidas de modo ajeno a los antecedentes culturales, políticos y sociales en que surgieron; su influencia puede ser variada y debe ser considerada si es que se pretende estudiarlas y desentrañar sus significados aparentemente ocultos, sobre todo, porque este tipo de literatura es fuertemente crítica: “Los autores de distopías distinguen tendencias peligrosas en la sociedad contemporánea y las intensifican en su ficción para advertir a los lectores sobre estas peligrosas trayectorias y animarlos a actuar para prevenir futuros distópicos” (Sargent, 1994: 9). Aunado a ello, las obras aquí referidas no sólo son manifestaciones distópicas, sino que específicamente fueron escritas por mujeres y, a su vez, cuentan con personajes del género femenino decisivos para el desarrollo de los relatos. Como se verá, las realidades encontradas en estas narraciones, como textos de mujeres, han tenido desde el inicio de su creación elementos fundamentales concernientes a la búsqueda por mostrar los intereses y las luchas de las mujeres.

1.2.1. Recorrido histórico. La base utópica feminista

A continuación, se hace un recorrido histórico a través de las utopías feministas más representativas del género y las características temáticas comunes en ellas, así como las diferencias que las distinguen. En el trayecto de la utopía feminista, desde su aparición en el siglo xv hasta su declive en las últimas décadas del siglo xx, puede observarse la estrecha relación que guarda con el origen y la prosperidad de la distopía feminista.

Las primeras distopías de mujeres, con una óptica adelantada para su época al mostrar una consciencia acerca de las relaciones de género y sus injusticias, indudablemente resultaron ser novelas altamente críticas. La trama exagerada con respecto a la realidad de las escritoras permitió censurar las costumbres patriarcales que no permitían el libre actuar de las mujeres, cosificaban el cuerpo femenino y sus funciones, además de cuestionar sus capacidades y su inteligencia. Obras como *Man's World* (1927) de Charlotte Haldane y *Swastika Night* (1937) de Katherine Burdekin, que bien podrían ser consideradas feministas en la actualidad por su ideología liberal, abrieron el camino para el gran fenómeno distópico feminista que tendría lugar casi un siglo más tarde. Así como las primeras novelas distópicas clásicas guardan relación con la literatura utópica, la tradición utópica de mujeres es amplia-

mente crítica, siempre en correspondencia con el movimiento feminista, aunque no siempre ha sido reconocida como tal. Esta tradición se encuentra indisolublemente ligada a las distopías de mujeres y las distopías feministas que, en menor medida, surgieron a la par de las utopías, y en mayor medida, aparecieron justo después del declive utópico feminista en la segunda mitad del siglo xx, como una nueva forma crítica evolucionada a partir de la utopía. Este tipo de distopías ha venido a refrescar el utopismo literario, pues la forma ideal clásica había agotado su capacidad de plasmar la cruda realidad y llegó a parecer ingenua y excluyente. En cambio, la distopía, caracterizada por ser antiutópica, ahora mantiene la esperanza de un mundo bueno, o mejor, no utópico sino más bien realizable, es decir, eutópico:

[...] con la implicación de que tal sociedad es posible, a diferencia del término “utopía”, que evoca el ideal más irrealizable de la “sociedad perfecta”. Esto sigue la distinción entre las raíces griegas de ambas palabras: eu-topos, “el buen lugar” en contraposición a ou-topos, “ningún lugar”. En una provocadora ironía, se pronuncian igual (Bhavnani y Foran, 2007: 319).

En la actualidad, las distopías feministas continúan apareciendo con mayor fuerza que hace algunas décadas e incluso con mayor ímpetu que el resto de las formas distópicas.

Resulta interesante atestiguar que en los textos dedicados a hacer cronologías sobre obras y novelas utópicas³⁴ se haga una división tajante entre las novelas utópicas y las novelas utópicas *feministas* (Morris y Kross, 2009), es decir, las escritas únicamente por mujeres, o se omita la mención de estas últimas (Mumford, 1922; Manuel y Manuel, 1979). Estas narraciones de temática utópica, por haber sido creadas por autoras o ser protagonizadas por mujeres, son calificadas de feministas. Por el contrario, algunos estudios incluyen y destacan la existencia de literatura utópica escrita por autoras (Negley, 1977; Tower Sargent, 1979; Bammer, 1991) como un género que aparece cuando las personas son conscientes de las posibilidades de cambio y, de modo particular, cuando las mujeres son conscientes del constante cambio social necesario para generar un mejoramiento en las condiciones para ellas.

³⁴ Las obras utópicas no ficcionales se distinguen de las obras literarias utópicas debido a que las primeras no suelen tener elementos ficcionales. Son escritos como un plan a realizar para lograr modificaciones, sobre todo en formas de gobierno específicas. Las segundas son narraciones ficcionales.

La primera utopía, con tintes que actualmente podrían calificarse como feministas, de la que se tiene registro es *Ecclesiazusae* o *La asamblea de las mujeres*, una obra satírica (Claeys, 2017) escrita por Aristófanes en el 393 a. C., incluso antes de que el término *utopía* fuera acuñado. La obra es considerada una utopía feminista debido a su temática centrada en hechos tan imposibles y favorables para las mujeres de la sociedad en turno, y por estar focalizada en el poder y la independencia de las mujeres. La trama gira en torno a un grupo de mujeres atenienses lideradas por Praxágora, quienes logran convencer a los hombres de cederles el poder. Así, las mujeres instauran un gobierno con características comunistas. Esta narración deja de parecer una utopía feminista cuando, para cubrir las necesidades de cada ciudadano, se acuerda que los hombres pueden tener relaciones sexuales con todas las mujeres que deseen, siempre y cuando duerman primero con una mujer fea, después se les otorgará una hermosa. En realidad, ésta podría ser una sátira acerca de lo ridículo que sería que las mujeres gobernasen y destacasen por sobre los hombres. El papel de las mujeres en el gobierno y la instauración de un régimen comunista no eran propuestas a realizar de Aristófanes, sino una premisa satírica acerca del gobierno ateniense de la época (Zumbrunnen, 2006). Asimismo, ésta es vista como una distopía porque mujeres a cargo del gobierno resulta ser una realidad indeseable para muchos.

Quizá la primera utopía feminista sea *The Book of the City of Ladies* (1405), de Christine de Pizan (Bammer, 1991), también escrita antes de que existiese el término utopía. Al estilo de algunos clásicos como *Of Famous Women* (1362) y *The Legend of Good Women* (1385), una colección de historias acerca de mujeres escrita a modo de guía sobre el buen comportamiento para las lectoras. A la vez, se visualiza un paraíso, no en el cielo sino en la tierra, no atado a la figura de un dios sino a una ciudad de mujeres: “El Paraíso no es una utopía, pues es esencial el aspecto de ordenación material de la vida en comunidad, cosa innecesaria en espíritus seráficos” (López, 1991: 8). La historia no es representada en términos de un estado, sus políticas e instituciones, sino como una recapitulación de formas de pensar y fantasías. En las historias allí presentes se mencionan y citan mujeres ilustres como María Magdalena, Semíramis, algunas Amazonas, Circe, Zenobia, Minerva, Helena de Troya, entre otras mujeres, quienes se encuentran en La Ciudad de las Damas para mostrar la falsedad de los argumentos misóginos en contra de las mujeres de la época. La novela no es una narración lineal y cronológica basada en una trama secuencial, sino que, de manera dialógica, “el narrador hace preguntas o piensa en objeciones y el guía las responde”

(Frye, 1967: 26). A pesar de que esta obra de Pizan no suele incluirse dentro de la tradición utopista, salvo un estudio feminista utópico (Bammer, 1991), es sin duda una narración utópica que hace cuestionamientos y refutaciones a las ideas machistas predominantes en su época.

En 1666, la aristócrata Margaret Cavendish³⁵ publicó una obra de ciencia ficción utópica llamada *The Description of a New World, Called The Blazing-World*, mejor conocida como *The Blazing World*. Esta también es considerada la primera novela de ciencia ficción firmada por una mujer en Europa. La historia es protagonizada por una muchacha que se convierte en emperatriz de un reino utópico en el que la sociedad está integrada por espíritus y combinaciones híbridas entre personas y animales de diferentes especies. Ella, a través de su poder casi absoluto, se encarga de organizar una invasión al mundo del cual proviene, que considera el enemigo a derrocar. Parece ser que esta obra no es del todo utópica, posee elementos distópicos y hasta puede ser considerada una distopía. *The Blazing World* puede tener ligeramente oculta su crítica a la forma de gobierno de su tiempo, pero en otras obras como *Assaulted and Pursued Chastity*, Cavendish lanza sus críticas en contra de la teoría política y las legislaciones que negaban a las mujeres derechos de propiedad, así como a las ideologías que consideraban el silencio, la obediencia y la castidad como virtudes esenciales de la mujer. La autora logró, a través de sus escritos filosóficos y políticos, novelas y poemas, realizar censuras a la política patriarcal, la monarquía, la religión y la familia, así como llamar la atención sobre las dinámicas de poder y de género en el discurso republicano (Walters, 2014: 195).

Las utopías escritas en los siglos subsiguientes se desarrollaron en mundos exóticos y fantásticos, sobre todo en el siglo XVIII, con influencia de las ideas de libertad e igualdad revolucionarias francesas. En el siglo XIX la separación entre los temas marcadamente centrados en la política de sistemas de

³⁵ Cavendish no sólo estaba interesada en la ciencia sino también en la filosofía y la política revolucionaria. Fue la primera mujer en ser aceptada en la Real Sociedad de Londres para el Avance de la Ciencia Natural, la sociedad científica más antigua del Reino Unido, fundada en 1662. Algunos miembros de la Real Sociedad fueron Isaac Newton, Benjamin Franklin, Freud y Einstein. Cavendish participó en la formulación de las primeras teorías moleculares y escribió diez obras sobre filosofía natural (física). El interés de la autora por la ciencia también se vio reflejado en sus *Poemas Atómicos* (1653). En esta colección lírica se traslucen las orientaciones respectivas a la teoría de la materia de la autora, basadas en el movimiento de los átomos como base de los fenómenos físicos; la unidad y la armonía son fundamentales en su visión de la ciencia, la filosofía y la vida.

gobierno y la fantasía de mundos esperanzadores continuaron ahondándose, esta vez condicionadas por el proceso de industrialización y urbanización en Europa y Norteamérica, que trajo consigo grandes cambios en las estructuras sociales y económicas. En las utopías se ideaban revoluciones como posibilidad histórica, pero el género era relegado y, a la vez, catalogado de impráctico, contraproducente y no realista, como un proyecto irrealizable. Así, la segunda mitad del siglo XIX marcó una línea divisoria en la historia de la utopía, la gente reclama satisfacción verdadera, no sólo historias recompensantes, “La división de la utopía en teoría política, por un lado, y la práctica de ficción, por el otro, marcó también la producción utópica de las mujeres durante este período” (Bammer, 1991: 22).

Los textos escritos durante estos años marcados por revoluciones desde las últimas décadas del siglo XVII hasta la primera mitad del siglo XIX, sobre todo en Francia y en Alemania, marcaron las utopías de mujeres con tintes políticos acerca de sus derechos como ciudadanas y temas de igualdad entre individuos. En 1856 George Sand publicó uno de los pocos textos de la época que puede ser considerado una utopía³⁶, *Evenor et Leucippe. Les amours de l'âge d'or*, una historia de una época mítica en la que el amor es capaz de reconciliar cualquier disyuntiva entre mujeres y hombres. De allí en adelante, las utopías continuaron caracterizándose por tratar temas políticos e integrar temáticas fantasiosas en sus narraciones; por supuesto, sus visiones continuaron considerándose como una manera de escapar de las circunstancias, en vez de verlas como emancipatorias (Bammer, 1991).

En Estados Unidos, “la tierra de las oportunidades”, esta etapa estuvo marcada por los autores de dos grandes utopías: *Looking Backward* (1888) de Edward Bellamy y *News from Nowhere* (1890) de William Morris. Por

³⁶ En el mismo periodo aparecieron un gran número de obras (no literarias) utópicas a manera de análisis, manifiestos y tratados; algunos en Europa, en especial en Alemania y Francia, y otros en Estados Unidos. En textos como *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (Declaración de los derechos de la mujer y de la ciudadana) (1791) de Olympe de Gouges; *Dies Buck gehört dem König* (Este libro pertenece al rey) (1843), *Gespräche mit Dämonen* (Conversaciones con demonios) (1852) y *Armenbuch* (El libro del pobre), de Sophie LaRoche, las mujeres argumentaban acerca de sus visiones de mundos mejores, se caracterizaban por ser desafiantemente políticos y cuestionar las injusticias sociales y prejuicios de la época. Otros textos, como los de Victoria Clafin Woodhull, Elizabeth Stuart Ward y Charlotte Perkins Gilman están fuertemente sustentados por el pensamiento feminista y sufragista norteamericano, son textos que hacen recordar a *A Vindication of the Rights of Woman* (1792) de Mary Wollstonecraft.

su parte, en narraciones escritas por mujeres se destaca la importancia de la igualdad entre individuos sin importar el sexo, como la de Annie Denton Cridge, *Man's Rights* (1870), historia de una civilización en Marte, en la que los roles de género están invertidos, los hombres sufren una gran opresión y luchan para conseguir igualdad³⁷, mientras que en Estados Unidos la presidenta ha logrado el balance entre mujeres y hombres. En *New Amazonia: A Forestate of the Future* (1880), de Elizabeth Burgoyne Corbett, se muestra el mundo en el año 2472, en el cual se ha alcanzado la igualdad entre sexos. Como se ha abordado previamente, de estas perspectivas utópicas surgirían las antiutopías tan características de la época.

Mizora: A Prophecy (1880) de Mary E. Bradley Lane y *Three Hundred Years Hence* (1836) de Mary Griffith son dos utopías (Morris y Kross, 2009), ambas clasificadas como distopías (Claeys, 2017), ¿acaso el bienestar de las mujeres resulta indeseable para los hombres? Las obras no son incluidas en el listado de novelas distópicas de esta investigación debido a que para la autora son utopías. En *Mizora*, la protagonista de la historia encuentra una población en el Polo Norte habitada sólo por mujeres, los hombres se han extinguido con el pasar de los siglos después de que su régimen opresivo fue derrocado. Las mujeres practican la eugenesia y con los grandes avances tecnológicos que han logrado son capaces de reproducirse por sí solas, aunque “para los hombres, claro, el ideal es distópico, así como muchas utopías masculinas habían sido distopías para las mujeres” (Claeys, 2017: 437). La segunda obra, relata los sucesos presenciados por el protagonista Edgar Hastings que duerme por tres décadas, cuando despierta en el año 2135 descubre que esa población estadounidense y otras poblaciones fuera del país han cambiado radicalmente. Ahora, los barcos de vapor y las muertes causadas por las explosiones en ellos suscitadas han sido reemplazados por barcos modernos que no contaminan ni son peligrosos gracias a una mujer que logró cambiar el mecanismo; los pies de las mujeres chinas pueden crecer de forma natural; los monopolios están prohibidos; y ahora, las mujeres son consideradas como iguales a sus maridos, así que éstas logran exterminar la guerra, abolir la esclavitud, reconocer los derechos de los afroamericanos (sin una guerra civil).

Las utopías de finales del siglo XIX y principios del XX, a diferencia de las de siglos anteriores, que se enfocaban en la estructura y la naturaleza de los gobiernos, restaban mayor atención a la mujer y los diferentes papeles que podía

³⁷ Esta podría ser considerada una distopía para el lector masculino.

desempeñar en mundos alternativos. Así, “[b]ajo la influencia de movimientos que enfatizaban el cambio social, no sólo político, las cuestiones de género, raza y clase pasaron a primer plano” (Bammer, 1991: 29). Si bien durante estos años se escribieron un buen número de distopías de mujeres, no fue sino hasta la segunda mitad del siglo xx cuando se favoreció su escritura como nunca; los movimientos de mujeres como sujetos conscientes de su participación histórica estimuló también su invención (Farley, 1984; Bammer, 1991). Estos relatos se caracterizaron por la búsqueda de una diferenciación frente a las utopías escritas por hombres, no a través de un cambio radical en la diégesis (aunque sí en sus protagonistas) sino en la significación de los elementos, parecidos o no a las de los hombres, y los objetivos subyacentes de la narración. Los hombres, en sus utopías, estarían rodeados de mujeres, en las utopías de las mujeres, sin embargo, difícilmente habría hombres (Morgner, 1980).

Estas utopías enfatizan el papel de las mujeres y sus cualidades tales como fuerza, inteligencia y valentía; asimismo, se muestran visiones de mundos mejores para las mujeres (Pearson, 1981) gracias a la capacidad de sus pobladoras para transformar las condiciones existentes, como forma no de trascender la historia, sino más bien de cambiarla (Hermend 1981). La utopía feminista muestra un mundo en marcado contraste con la sociedad patriarcal, pues proyecta una sociedad sin opresión de género, una realidad alternativa, donde hombres y mujeres no están atrapados en roles tradicionales de género y de desigualdad; incluso, a veces, los hombres están completamente ausentes, lo que dará pie a que autores, críticos literarios y periodistas califiquen de distópicas las utopías feministas.

Los movimientos sociales y políticos que se gestaron en la década de los sesenta tocantes al activismo suscitado en contra de la guerra de Vietnam, el movimiento de los derechos civiles para poner fin a la discriminación en contra de las personas afrodescendientes y terminar con la segregación racial en Estados Unidos, y la lucha por la independencia de Argelia como colonia francesa tuvieron gran influencia no sólo en los movimientos feministas de la década de los años setenta, sino que a partir de ese activismo el feminismo contemporáneo tuvo gran desarrollo. El enfoque de este feminismo fue el de la búsqueda de la transformación de la cultura patriarcal que no sólo comprendía estructuras políticas, económicas e ideológicas, sino también las correspondientes a la identidad, el cuerpo y el lenguaje: “Tomados en conjunto, eran tan radicalmente utópicos como revolucionarios” (Bammer, 1991: 51).

Así pues, se considera que las ficciones que surgieron de los movimientos de mujeres de estos años reflejan, a su vez, las dimensiones utópicas del

feminismo (Bammer, 1991). Como se ha dicho, las obras literarias con algún tipo de utopismo inscrito en ellas (en especial las feministas) se alimentan del entorno próximo que las rodea para así, por medio de sus construcciones, tramas y discursos, influir en el cambio de estructuras no literarias que agobian a ciertos sectores poblacionales. En la década de los setenta se creó gran cantidad de utopías evidentemente influenciadas por los ideales feministas de la segunda ola. A pesar de la conciencia de que las mujeres no conformaban un grupo homogéneo, no era tarea fácil crear una obra literaria en la que se incluyera a todas. En algunas utopías de la época se representó a las mujeres como una variedad de individuos oprimidos en diferentes grados: *Les Guérillères* (1969/1973), Monique Wittig; *Walk to the End of the World* (1974), Suzy McKee Charnas; *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia* (1984), Ursula LeGuin; *Leben und Abenteuer der Troubadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura* (*Life and Adventures of the Troubadora Beatriz as Witnessed by her Minstrel Laura*) (1974), Irmtraud Morgner; *Shedding* (1975), Verena Stefan; *The Female Man* (1975), Joanna Russ; *Woman on the Edge of Time* (1976), Marge Piercy; *The Wanderground* (1978), Sally Miller Gearhart; *No Place on Earth* (1979), Christa Wolf; y *Vivre l'orange* (*Vivir el naranja*) (1979), Hélène Cixous. De estas heterogeneidades en su forma narrativa y trama se rescatan algunas características contextuales históricas y culturales, como la centralidad en la sexualidad y el lenguaje.

Asimismo, se distinguen dos escenarios principales, en los cuales se desarrollan las historias (Bammer, 1991): el primero de ellos es un mundo en el que hay una separación de géneros, es decir, una sociedad conformada sólo por mujeres, sin hombres; el segundo, es un estado que va más allá de la clasificación binaria hombre-mujer, este tipo de utopía se fundamenta en que las mujeres (y los hombres) se liberan de las fronteras del género. Muestras de estos escenarios son Mattapoisett, un pueblo habitado por individuos andróginos en el que el sexo no determina el rol que éstos desempeñaran en la sociedad, en *Woman on the Edge of Time* (1976) de Marge Piercy. Por su parte, en *The Wanderground: Stories of the Hill Women* (1979), de Sally Miller Gearhart³⁸, un grupo de mujeres huye de las ciudades gobernadas por hombres y ahora vive en armonía en una comunidad alejada, con un lenguaje propio.

³⁸ La novela también ha sido llamada una distopía con el género como tema central que promueve la misandria en la narración (Claeys, 2017). Gregory Claeys parece no dar importancia a ciertos hechos decisivos para la definición de la narración: en ese mundo lejano a las mujeres se les obliga a usar cierto tipo de vestidos, tener todos

Estas historias ponen especial atención en el posicionamiento de la mujer en la cultura patriarcal; es decir, se ha logrado la igualdad entre individuos o las mujeres ostentan el poder gobernante sin la presencia de sujetos masculinos. Para lograr la autonomía, las mujeres deben confirmar su identidad; para liberarse de los roles que las atan a sí mismas deben rechazar las construcciones culturales, que las han clasificado como *mujeres* (Bammer, 1991) y ahora desempeñan su sexualidad libremente.

Por otro lado, estas historias se encuentran ubicadas en el pasado, en el futuro y hasta en el presente. A diferencia de otras formas hermanas que suelen situarse en el futuro lejano, éstas no tienen una temporalidad fija. Con respecto a los lugares en los que se desarrollan las narraciones, imaginarios (producto de las ensoñaciones de algún personaje) o no, suelen encontrarse en un estado o reino fuera de la Tierra y fuera del desarrollo histórico del planeta. De este modo, las utopías “tienden a aparecer como algo que simple, misteriosa o milagrosamente, sucede” (Bammer, 1991: 152).

De este modo, el utopismo de la década de los setenta se contrapone a la experiencia histórica de un mundo en el que el mantenimiento de esperanza se ha convertido en una experiencia lastimosa. Las dimensiones políticas se manifiestan en la representación de un mundo utópico mejor del que se vivía en esa época, en el que los reclamos de igualdad estaban materializados en mundos no relacionados con el Occidente de la segunda mitad del siglo xx. Estas historias ligadas a las demandas feministas de la época, tales como la apelación a los derechos sexuales de la mujer y su papel en la familia y el trabajo, lograron representar mundos perfectos para las mujeres, aunque de manera parcial, pues no se le dio voz en ellas a la gran diversidad

los hijos posibles, las violaciones a mujeres en las calles son conductas comunes no castigadas, existen reacciones violentas en contra de las mujeres que intentan alzar la voz y éstas suelen ser perseguidas como brujas. Debido a ello, las mujeres suelen huir para formar sus propias comunidades, en las que no se admiten hombres, sólo algunos homosexuales que no representan peligro para ellas. Nunca ocurrió ningún tipo de reconciliación entre la comunidad masculina y la femenina, ellos no estuvieron interesados y ellas, explícitamente, sienten aversión por ellos. El autor también parece ignorar que, en un gran número de utopías clásicas colectivistas escritas por hombres, verdaderamente se fomenta el odio hacia las mujeres: “Era normal que las mujeres apareciesen sólo con los estereotipos de madres, esposas e hijas de viajeros o colonos espaciales; o bien, como sucedió con buena parte del *Space Opera*, transformadas en enemigas eróticamente perversas o desviadas reinas de un matriarcado feroz, condescendiendo a burlarse solapadamente del lesbianismo y el feminismo incipiente” (Novoa, 2017: párr. 2).

de subgrupos que conformaban y conforman el grupo más amplio. De ahí que las utopías feministas resulten ser visiones particulares de un grupo de mujeres, lo cual conlleva la necesidad de movimiento y cambio hacia formas literarias más incluyentes que logren representar la pluralidad.

Gracias a la fuerza del proceso de globalización a partir de la segunda mitad del siglo xx, la conexión económica, política, tecnológica, social y cultural contribuyó a la creación de una comunidad global que trajo consigo un *collapse of boundaries* con ganancias significativas, como la negación a ignorar el hecho de que *nosotros* no puede representar a todos y que las diferencias que esto conlleva no son neutrales. Se evidenciaba así la necesidad de avanzar, de moverse hacia una forma narrativa contextual, más cercana a la realidad del autor y del lector, que pudiera captar a una diversidad mayor de mujeres como el sujeto de interés en el utopismo feminista, en conjunto o de manera individual, y que incluyese sus particularidades. Además, era preciso que tal manifestación literaria permitiese la participación activa de sus protagonistas para lograr lo que ellas creyeran necesario en sus vidas y en la sociedad a la que pertenecieran; y que en ella ya no se vislumbrase un final redondo y cerrado, en el que ya no se deseara modificar algo, pues el equilibrio sería tan *perfecto* que no se desearía ni se podría cambiar, sino un final abierto y, por ende, potencial, siempre con la posibilidad de transformación por medio de la acción humana.

Después de esta década se observa un declive en la producción utópica feminista. Tal y como sucedió con la utopía clásica a inicios de siglo, la forma literaria perdió fuerza y su producción descendió considerablemente. Al respecto incluso se ha dicho que el utopismo feminista no ha avanzado a partir de la década de los ochenta (Bammer, 1991)³⁹. Este hecho, que podría considerarse un retroceso o estancamiento, más bien representa un aliciente para lograr un cambio sustancial en dicha forma literaria, pues aparecen textos no literarios con sesgos utópicos, sobre todo, escritos por mujeres afroamericanas⁴⁰ sobre

³⁹ Diferente a lo que Marcuse decretó en su obra *El final de la utopía* (1967), pues éste se refería a que el sueño de una utopía (no literaria) había terminado, pues ahora era más fácil acceder a ella. Ya no sería un sueño inalcanzable sino un plan realizable.

⁴⁰ Algunos de estos textos son: *This Bridge Called My Back: Writings of Radical Women of Color* (Moraga and Anzaldúa (eds.) 1981); *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism* (1981), Bell Hooks; *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave* (1982), Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott y Barbara Smith (eds.); *The Color Purple* (1982), Alice Walker; *The Women of Brewster Place* (1982),

mujeres con el mismo origen, que pugnan contra el sometimiento según la etnia y la clase. Estos textos crearon espacios utópicos no sólo imaginarios, sino que proyectaban nuevas posibilidades en este mundo y no en otros, y así demuestran que el utopismo feminista no había desaparecido, sino que ahora se hacía presente de otras maneras y en otras formas.

La transformación utópica feminista: hacia la distopía feminista

En el presente rubro se abordan algunos de los motivos por los cuales no se atestigua el final de la literatura utópica feminista con el inicio de la década de los ochenta, sino su evolución hacia otra forma narrativa adaptada a las condiciones históricas y sociales de la época, más escéptica y cautelosa. La utopía no desapareció, fue reconceptualizada y, así, la distopía feminista florecería.

La utopía se mantiene viva como un potencial latente en el aquí y ahora, el *impulso utópico* (Moylan, 2000) o pensamiento utópico permanece como ideal de un futuro mejor, pues este inimaginablemente se hace presente en la distopía, aunque ésta haya sido entendida y explicada como el contrario de la utopía durante varios siglos. Según Bammer (1991), la utopía es una “posibilidad concreta” que se mantiene imperativa desde esa década hasta inicios de la década de los noventa (año en el que fue publicado el texto)⁴¹. El legado utópico se distingue en los cambios que se han realizado en la forma literaria gracias a las esperanzas que siguen sin cumplirse. De acuerdo con Thürmer-Rohr (1988), de manera recurrente los seres humanos situados en realidades monstruosas tienden a buscar refugio en sitios de esperanza para hacer sus existencias más soportables. A la vez, la autora insiste en que esto requiere que el individuo se ubique en la realidad para verdaderamente tener el poder de actuar para hacer alguna diferencia. La autora llama *Verabschiedung vom Prinzip Hoffnung* (Adiós al principio de esperanza) a la necesidad de los individuos por mantenerse en contacto con el presente, a pesar de la pérdida de esperanza. En particular, las mujeres “no tienen más que ilusiones que perder, y un sentido vital de la realidad

Gloria Naylor; *Home Girls* (1983), Barbara Smith; *In Search of Our Mothers' Gardens: Womanist Prose* (1983), Alice Walker.

⁴¹ Etapa del utopismo contraria a aquella en que la esperanza parece haberse perdido con miras a enfocarse a los sucesos contemporáneos ya sin escapar de la realidad por medio de historias maravillosas, llamada *obscurantist utopianism* (Bammer, 1991).

que ganar” (Bammer, 199: 156) por lo que se vuelve imperioso agudizar la sensibilidad crítica para observar con claridad

En consecuencia, la utopía feminista no tuvo un rotundo final, más bien su forma cambió de manera considerable, lo que la llevó hacia la distopía, la cual sigue manteniendo en su horizonte la esperanza eutópica, que eventualmente se alcanza. Estos cambios comenzaron a gestarse en la década de los sesenta, cuando se publicó un gran número de distopías escritas por mujeres que coinciden con la segunda ola del feminismo: *Ice* (1967), Anna Kava; “*Baby You Were Great*” (1967), Kate Wilhelm; *Heroes and Villains* (1969), Angela Carter; *For the Sake of Grace* (1969), Suzette Elgin; *The Day of the Women* (1969), Pamela Kettles; *They* (1969), Mayra Mannes; *The Ship Who Sang* (1969), Anne McCaffrey; y *The Snows Are Melted, the Snows Are Gone* (1969), Alice Sheldon. Estas obras presentan de diferentes maneras “futuros malos para las mujeres y revelan, en diversos grados, una conciencia tal vez mejor definida como protofeminista cuando se la ve en relación con las distopías críticas de las mujeres de los años setenta, ochenta y noventa” (Cavalcanti, 2003: 29). La segunda ola de feminismo, a fines de la década de 1960, justifica el análisis de la literatura femenina como una categoría separada, no por diferencias automáticas e inequívocas entre los escritos de mujeres y hombres, sino por el reciente fenómeno cultural de la propia expresión explícita de las mujeres, la autoidentificación como grupo oprimido, que a su vez se articula en textos literarios en la exploración de preocupaciones específicas de género centradas en torno al problema de la identidad femenina (Felski, 1987).

A través del feminismo de las décadas de los sesenta y los setenta, o de la segunda ola, se hacen demandas políticas dirigidas a lograr la igualdad de condición de la mujer en la sociedad, los problemas y asuntos concernientes con las mujeres se globalizan bajo la etiqueta de *Universal Woman* (Kristeva, 1981). Se busca la igualdad sexual con los hombres dentro del orden social creado por la cultura patriarcal y ser reconocidas como agentes en el proceso histórico (Cortiel, 1999). La tercera ola, ya en la década de los noventa, sitúa las dicotomías mujer/hombre y femenino/masculino en el reino metafísico (Kristeva, 1981), pues ambas son vistas como constructos específicos históricos y culturales; también se podría incluir el sexo biológico. Así pues, la multiplicidad del sujeto es central en estos años: “la crítica de feministas no blancas y/o de clase media ha sido fundamental para identificar los intereses de la cultura dominante en el llamado a una “hermandad” universal que lo abarque todo” (Cortiel, 1999: 7).

Los movimientos feministas de la época tenían un interés especial por la diversidad y la construcción de una subjetividad en relación con la teoría feminista; era necesario rechazar el esencialismo monolítico de mujer y hablar de “un conjunto de experiencias múltiples, complejas y potencialmente contradictorias, definido por variables que se superponen tales como clase, la raza, la edad, el estilo de vida, la preferencia sexual y otras” (Braidotti, 2000: 30). La utopía (de algunas) no era suficiente para representar a la diversidad de mujeres siempre existente, aunque no siempre atendida. La uniformidad de la utopía feminista, más que esperanzadora, podría parecer ingenua y excluyente, era necesario pues representar, de modo más específico, a mujeres en circunstancias especiales de acuerdo con su etnia, lugar de procedencia, estatus económico, grado y modo de sujeción. Así pues, la distopía feminista se encargaría de esto.

Las características básicas que diferencian la utopía feminista de la distopía feminista son la intervención de la acción humana, la ubicación lejana e indefinida o terrenal de las comunidades, así como la inalterabilidad de éstas. Los estados, las ciudades, los reinos, los mundos utópicos feministas (y los utópicos clásicos), en su mayoría, no lograron el equilibrio utópico gracias a la acción y lucha de las mujeres tras la toma de consciencia de las malas condiciones generalizadas bajo las cuales se encontraban⁴². Por el contrario, en las distopías feministas, tras la comprensión de la realidad avasallante, las mujeres, gracias a sus acciones individuales o colectivas, logran alcanzar mejores condiciones (eutópicas) para sí mismas, para un grupo de mujeres o para todas las mujeres según cada narración. Asimismo, la utopía feminista suele tomar lugar en civilizaciones alejadas como Mizora, Herland y Wanderground. Por lo general, no hay algún elemento histórico, social o espacial que lo ligue a la Tierra. En cambio, las distopías feministas están situadas en el planeta Tierra, de un modo u otro, ligadas a la historia, a la sociedad, al lector, en pocas palabras, al contexto próximo.

Las utopías no cambian, son un estado inalterable, tanto en los relatos utópicos feministas como en los clásicos, pues las funciones que componen estas narraciones no se entrelazan entre sí con el fin de lograr alcanzar mejoras; la perfección ya se tiene, lo que dificulta el desarrollo actancial de la protagonista. Al contrario, la mejora en las condiciones de las sociedades

⁴² Por supuesto, hay excepciones. En *The Female Man* (1975) las mujeres luchan para conseguir su lugar utópico.

distópicas yace en la conciencia y en la acción de sus personajes, la posibilidad de cambio es en primera instancia personal, después se vuelve social; la actuación de las protagonistas que trae consigo cambios radicales en el desarrollo de la historia. El potencial de cambio caracteriza, sin duda, la distopía feminista, pues gracias a ella se mantiene un horizonte de esperanza, una posibilidad hacia la cual moverse; el desarrollo narrativo está dado como un proceso que permite el cambio, siempre con miras al mejoramiento. Las posibilidades que la distopía feminista provee gracias a un horizonte eutópico se relacionan con las probabilidades históricas que anticipan y contra las que advierten, pues surgen de ellas como un potencial de cambio; las distopías no sólo tienen efectos estéticos sino también políticos.

Así como hace casi un siglo la utopía dio pie al surgimiento del género distópico propiamente dicho debido al descontento generado por las visiones perfeccionistas, ahora se observa que la utopía feminista motiva la manifestación de distopías feministas en las últimas décadas del siglo xx; de ahí que sea aún más notoria la estrecha relación entre estas dos grandes formas literarias, aunque originalmente antitéticas también emparentadas e inseparables como formadoras de un pensamiento que engloba tanto los deseos esperanzadores de un mundo en que los sufrimientos tengan fin, como de las probabilidades de consecuencias negativas que los comportamientos monstruosos podrían llegar a ocasionar, pero de las cuales se podría escapar, con la acción de individuos críticos y activos. La ambivalencia del utopismo literario puede ilustrarse con el término *ustopia*, que define la relación interactiva y la mezcla de los significados y principios de las formas literarias utópicas y distópicas, pues cada una podría contener una versión de la otra. Una *ustopia* es un mundo *perfecto* en el que es posible hallar partes imperfectas, desagradables, y negativas; también es un mundo terrible e imperfecto, con enclaves esperanzadores, una luz al final del túnel.

Durante estos años el utopismo feminista tuvo gran auge, las novelas utópicas y distópicas coexistieron en el mismo espacio histórico; en los años setenta se observa una amplia riqueza en la creación de ambos géneros, los temas centrales en ambos parecen coincidir en su preocupación por el uso del lenguaje en sociedades patriarcales:

El lenguaje y la comunicación están en el centro de las utopías/distopías feministas de los 70. Dos son los objetivos de las escritoras: quebrantar el lenguaje patriarcal (y nuestra visión de género de la sociedad) y utilizar el lenguaje para desarrollar sus propios discursos (Federici, 2014: 324).

Las distopías que se publicaron a la par de las utopías de la época subsistieron en el mismo tiempo, compartiendo temáticas; sin embargo, la diferencia entre ellas radica en que la distopía solía desarrollarse en una aparente sociedad perfecta, pero con el punzante descontento de algunos de sus habitantes. Es decir, no estaban situadas, por lo menos en un principio, en lugares terribles, sino que poseían algunas características utópicas⁴³. Estas historias estaban en el espectro de lo distópico feminista, pero las de la década siguiente serían plenamente distopías feministas, aparecerían con mayor fuerza y estarían mejor definidas, mientras que la literatura utópica feminista decaería.

Las primeras distopías propiamente comienzan a publicarse en los años setenta a partir de la utopía feminista, aunque el número se acrecentó considerablemente en la década de los ochenta ya de manera independiente. En estos años se escribieron obras valiosas para el desarrollo y la consolidación del género distópico feminista como advertencia de sociedades en las que no se desea habitar (Atwood, 2015). Más adelante, el número aumentaría sustancialmente durante las tres primeras décadas del siglo XXI.

El esplendor de la distopía feminista

En el presente rubro se abordan las distopías feministas como un género literario que florecería en una época caracterizada por el activismo político y social de la tercera ola del feminismo, aún más plural que como fue en décadas pasadas. El género y la sexualidad comenzarían a ser el tema coyuntural del feminismo que contribuiría al surgimiento de la teoría *queer*. El término fue acuñado por Teresa de Lauretis en 1991 para referir a puntos cruciales que marcarían el feminismo de la época: la heterosexualidad no era la forma normativa de sexualidad; había una gran necesidad de visibilizar la raza y la

⁴³ Esta es una manifestación de lo que Raffaella Baccolini llama *genre blurring* (2003): “una textualidad híbrida” (Moylan, 2000), que tiene lugar cuando una distopía negocia los terrenos sociales con la utopía y la antiutopía, lo que conlleva que ésta sea menos estable y más contenciosa que otras formas literarias hermanas. Todos los textos distópicos ofrecen una presentación pesimista acerca de las posibilidades sociales, aunque algunas poseen ciertas tendencias que mantienen un horizonte de esperanza, mientras que otras parecen mantenerse como contrarias a la utopía, pues mantienen una disposición antiutópica que anula alguna negociación o posibilidad transformadora; otras tantas negocian posiciones ambiguas respecto a la posición antinómica con la utopía (Moylan, 2000).

etnicidad como características influenciadoras de sesgos sexuales. Así, la interseccionalidad definiría la búsqueda de justicia y equidad del movimiento feminista de los años ochenta y noventa. Asimismo, esta época se distingue por las corrientes de pensamiento propias de las últimas décadas del siglo xx y los debates en torno a la universalidad de textos clásicos, el cuestionamiento de verdades absolutas, el protagonismo del lenguaje como creador de realidades propias del posmodernismo y la decadencia de sistemas tradicionales basados en la familia y la autoridad masculina (Braidotti, 2000).

Desde los años ochenta se confirma que ahora las mujeres encabezan el utopismo literario, el cual se desprende de la distopía clásica para poner bajo la mira una variedad más amplia de comunidades oprimidas antes ignoradas, en especial, el grupo heterogéneo de mujeres y la violencia y desigualdad que las ha aquejado por siglos, y abordar temas de relevancia como el género y la equidad, antes desatendidas. Asimismo, se recogen componentes utópicos en la narrativa, sobre todo, el de la esperanza como horizonte lejano, aunque siempre accesible. La distopía feminista sobresale frente a la distopía clásica gracias a su interés en la mujer, el cual repercute de diversas maneras en los personajes, las tramas y las estructuras narrativas. La distopía clásica había estado encabezada por autores como Bellamy, Orwell y Huxley, en cuyas obras crearon personajes masculinos que trataban de sobrevivir a realidades totalitarias. ¿Por qué no ahora escribir distopías que sí visibilicen la opresión que sufren las mujeres, hasta en mundos ficcionales; distopías que también retraten mundos totalitarios, pero ahora desde la perspectiva de seres aún más oprimidos y sufrientes⁴⁴?

⁴⁴ Por un lado, la opresión general que sufren los habitantes de dichas sociedades; por otro lado, la opresión sufrida en razón de su género, las mujeres poseedoras de un valor más bajo que el resto de los habitantes (masculinos): “Las mujeres pueden sufrir dos veces: primero, por el poder político / autoritario, en segundo lugar, por una opresión masculina / sexista” (Di Minico, 2017: 71). Las mujeres solían aparecer como personajes complementarios cuya tarea era contribuir a dar sentido al desarrollo de la historia como personajes desdichados que debían ser rescatados por el protagonista harto de la situación social, pero cuya doble opresión no parecía digna de atención o protagonismo. No obstante, como se ha visto en *The Machine Stops*, *Un mundo feliz* o *1984*, en sociedades distópicas clásicas parece no haber diferencia entre la violencia que sufren las personas, sin importar el género al que pertenezcan. Sin embargo, si se observa a detalle, en algunas de esas historias, tal vez en la mayoría, las mujeres sí están presentes, pero “como los personajes, imágenes, mitos o símbolos en la escritura” (Eagleton, 1986: 45), aunque no se visibilizan los sometimientos que se enfatizan en las distopías feministas. La mujer en estas

En las décadas de 1980 y 1990, hay un giro hacia la distopía en la ciencia ficción angloamericana, con el cual se da un alejamiento del movimiento ciberpunk de inicios de los años ochenta, que no efectuaba una crítica subversiva real. El potencial crítico se recuperó y renovó a través de la distopía de algunas escritoras como Octavia E. Butler, Marge Piercy, Ursula K. Le Guin y Kim Stanley Robinson (Baccolini, 2004):

quienes recurrieron a estrategias distópicas para aceptar el silenciamiento y el silencio de la década y la elección de la utopía. Este tipo de escritura, crítica y ambigua y principalmente producida por escritoras feministas, se ha convertido en la forma preferida de expresión de lucha y resistencia (Baccolini, 2004: 520).

En las distopías de estos años, las primeras propiamente feministas, se observa la presencia de un fuerte enfoque de diversos usos del lenguaje y las restricciones que prohíben su libre uso, de allí se hacen modificaciones al lenguaje común restringido para adaptarlo al nuevo uso, aunque subvirtiendo el lenguaje oficial. De este modo, o se logran variaciones en el lenguaje único o se logra crear un nuevo lenguaje (femenino). Asimismo, el cuerpo de la mujer y las relaciones de género son centrales. Dichas obras distópicas feministas serían un parteaguas que abriría el camino a la creación distópica feminista de las siguientes décadas hasta el presente; las pioneras continuarían teniendo gran influencia también durante el siglo XXI. Es común encontrar algunos lugares, personajes y situaciones semejantes que remiten a esas primeras distopías feministas⁴⁵.

distopías está cargada de significado simbólico pero privada del material, pues no juega ningún papel activo ni productivo. En *A Room of One's Own* (1929), Virginia Woolf habló acerca de la posición contradictoria de las mujeres en la historia: “Imaginativamente, ella es de suma importancia; prácticamente ella está casi ausente de la historia” (Woolf, 1963: 45). Ella está por doquier en la poesía, domina la vida de reyes y conquistadores en la ficción y algunos de los más profundos pensamientos provienen de sus labios; sin embargo, ella está ausente en la historia, difícilmente lee y es esclava de cualquiera que le haya puesto un anillo en el dedo (Woolf, 1963). En este sentido, para Ozirick la mujer aparece en la escritura de los hombres como la Musa: “la inspiración idealizada para el escritor masculino” (Ozirick, en Eagleton 1986: 45), no como la heroína.

⁴⁵ Un ejemplo de ello es *Vox* (2018), pues la autora de la novela, Christina Dalcher, parece haberse inspirado en Margaret Atwood y su obra *The Handmaid's Tale* (1985). En *Vox* son notorias algunas similitudes con *The Handmaid's Tale*, quizá la más evidente sea la presencia de un personaje que marcó a la protagonista de la historia.

Una de las primeras distopías feministas es *Walk to the End of the World* (1974) de Suzy McKee Charnas⁴⁶, una novela perteneciente a la serie *The Holdfast Chronicles*. Después de un cataclismo que provoca grandes cambios medioambientales, sociales y políticos, y por el cual se culpa a las mujeres, los hombres toman el control de Holdfast, ahora adoran la masculinidad, se ven entre ellos como hermanos y el verdadero amor es el varonil (el homosexual), el que podría sentirse por una *fem* (término empleado para nombrar a una mujer) es falso porque es provocado mediante hechizos. Las mujeres son perseguidas y quemadas por ser consideradas brujas, o bien, bestias esclavas sin alma y sin valor alguno, debido a que su principal tarea es parir; no necesitan hablar, así que sus lenguas son cortadas. A pesar de que en este mundo el género masculino tendría el control absoluto y podría tratar a las mujeres como desease, ésta también podría ser considerada como una distopía para los hombres, puesto que la homosexualidad sería prácticamente obligatoria, y la heterosexualidad se juzga como una perversión. Alldera, una sirvienta rebelde, huye con la esperanza de unirse a las mujeres libres que, se dice, han logrado escapar del lugar. En *Motherlines* (1978), la siguiente entrega de esta serie, Alldera se ha unido a las *Riding Women*, mujeres nómadas que se reproducen sin hombres, como en la utopía *The Wanderground* (1978). La protagonista de la serie reaparecerá en *The Furies* (1994) y *The Conqueror's Child* (1999), donde las mujeres han tomado el control de Holdfast y convierten a los hombres en sus esclavos. Algunas mujeres, de la manera más cuidadosa posible, buscan cierta distensión con respecto al otro género creando una nueva nación; otras emigran lejos de ese

En un inicio, en ambas historias las protagonistas son mujeres retraídas que acatan las reglas. Con frecuencia ellas traen al presente los recuerdos de sus viejas amigas, quienes les advirtieron de una forma u otra que el futuro para las mujeres, lejos de ser esperanzador, traería un sometimiento aún más grave. Esas amigas suspicaces y rebeldes representan los deseos reprimidos de las protagonistas, pues recurrentemente estas últimas se arrepienten de no haber actuado como tales o, al menos, haber escuchado las advertencias.

⁴⁶ Según sus propias palabras, la escritura de la autora ha sido influenciada por su estancia de dos años en Nigeria como miembro del Cuerpo de Paz. Las experiencias al vivir en un lugar nuevo y exótico que había logrado su independencia pocos años atrás, en 1960, y el reconocer, por medio de la experiencia diaria, que los nigerianos estaban escribiendo sus propias historias para redefinir su cultura, la alentaron a escribir sobre espacios futuros habitados por individuos no sólo masculinos y pertenecientes a diferentes grupos raciales. Para más información, revisar *Closed Systems Kill: An Interview with Suzy McKee Charnas* (1999).

lugar. De tal modo, la serie es críticamente rica debido al énfasis que pone en las relaciones entre sexos⁴⁷:

Estas novelas se han convertido en textos canónicos de ciencia ficción feminista debido a la fuerza y complejidad con las que exploran las relaciones y los comportamientos de género, su énfasis combinado en la condena de la dominación masculina y las exámenes imparciales de las dificultades de una solución separatista (Gordon, 1999: 447).

Esta colección parece tener cambios en cada una de las entregas respecto al género que domina los relatos: de distopía en las primeras dos entregas a utopía en la tercera y, finalmente, eutopía en la cuarta. Las tres *topías* con una fuerte carga feminista.

Acorde con el proceder de la escritura distópica de la época, en *The Memoirs of a Survivor*⁴⁸ (1974), de Doris Lessing, se retrata la lucha de una mujer por cuidar de una niña para que ambas logren sobrevivir a una realidad terriblemente crítica con nuevas formas de organización social en tribus y pandillas. Por su parte, *Solution Three* (1975), de Naomi Mitchinson, aborda tres temas centrales: la identidad de género, la clonación y la eugenesia. Como solución a la desigualdad racial y de género, y a la sobrepoblación, las nuevas leyes establecen como obligatorias la homosexualidad, la reproducción por clonación y la mezcla de razas por medio de modificación genética. Sin embargo, algunas mujeres desean dar a luz a la manera antigua pues creen que, con el desarrollo en la ciencia y sus nuevas aplicaciones, se han perdido algunas cualidades emocionales en los seres humanos.

Las dos últimas décadas del siglo xx y las dos primeras del siglo xxi han estado fuertemente influenciadas por las visiones alarmantes y apasionantes de Margaret Atwood, quien afirma que su creación literaria no pertenece al

⁴⁷ Algunos términos a los cuales se hará referencia son los siguientes. *Sexo* para designar la identificación formal de la identidad humana representada como masculina o femenina. *Género* para referir a características construidas en y por textos que implican, pero no prueban, una identidad masculina o femenina basándose en códigos culturales que convencionalmente significan masculinidad o feminidad: códigos como nombres propios y referencias metonímicas a la ropa, las actividades y los comportamientos. Es decir, las formas en que los individuos se identifican a sí mismos o son identificados como “mujeres u hombres, y para describir el comportamiento y las creencias que permiten que estas normas se reproduzcan o impugnen” (Page, 2006: 15).

⁴⁸ De la obra se realizó una adaptación cinematográfica británica, dirigida por David Gladwell, en 1981.

género de la ciencia ficción y no está más allá de los límites de lo plausible (Atwood, 2005). Quizá la novela distópica más sobresaliente de la autora es *The Handmaid's Tale*, publicada en 1985, que ha recobrado popularidad en años recientes por su realismo y cercanía con crisis de diversa índole: “el Brexit, la elección de Trump, el creciente populismo, feminicidios cada vez más frecuentes, la crisis migratoria, los conflictos y las guerras en curso, el odio racial y étnico, todo lo cual hizo que la futura sociedad de Atwood fuera extremadamente actual” (Baccolini, 2018: 4). Aunado a ello, la reciente publicación de *The Testaments*, en 2019, precuela de la ya mencionada novela, ha reavivado el interés por esta historia. Algunas autoras, sobre todo del siglo XXI, se han visto impactadas por la exposición de la autoridad lingüística construida sobre una jerarquía de género que ambiciona un orden basado en la supresión de la voz y el deseo de las mujeres (Cavalcanti, 2000), lo que les ha permitido crear mundos terribles con cierto diálogo intertextual entre ellas.

Así pues, en *The Handmaid's Tale* (1985) se relata la historia de una dictadura fundamentalista cristiana situada en lo que solía ser Estados Unidos (Parrinder, 2015; Claeys, 2017). Esta novela es considerada una potente crítica feminista a las definiciones patriarcales de feminidad (Baccolini, 2018). En la historia se focalizan los roles de las mujeres en la nueva jerarquía social en la cual todas ellas poseen un valor estratificado menor que el de los hombres: esposas, tías, criadas, econoesposas, viudas. Acorde a su estatus, ellas deben usar una vestimenta específica que cubre por completo sus cuerpos, según la tarea que se les ha obligado a cumplir: las *handmaids* (criadas) visten de rojo, y las Marthas visten de verde; ambas atienden de distintas maneras las necesidades de la élite que gobierna la República de Gilead. Las tías vigilan y adoctrinan a las muchachas que se convertirán en esposas aproximadamente a la edad de 13 años. Las esposas, igual de coludidas que las tías con el poder masculino, tienen un control doméstico sobre las criadas y las Marthas. Después de una época de guerras que provocó una gran destrucción medioambiental, la extinción de especies animales y un decremento en la tasa de natalidad, las criadas son un “recurso nacional” (61) que cumple la labor de dar a luz a los hijos de los comandantes y sus esposas. Esto se lleva a cabo en un grotesco ritual, “La violación mensual” (Cavalcanti, 2000), que requiere la presencia de la esposa, el comandante y la criada. Dicha actividad sintetiza “la humillación, cosificación y propiedad institucionalizadas de las mujeres en Gilead” (Cavalcanti, 2000: 166). Para ello, son educadas en las tareas del hogar y las buenas costumbres para posteriormente ser asignadas a los hogares que las requieren, sus nombres son cambiados de acuerdo con el comandante al que pertenecen: *Offred*, *Of Fred*, de Fred.

Los “fanáticos islámicos” son quienes supuestamente asesinaron al presidente del congreso hace décadas, de allí que la constitución haya sido suspendida. Ahora, no existe el dinero, los libros, las películas, ni medios de comunicación independientes al régimen. Existe un grupo de resistencia del que sólo pocas criadas han escuchado y del cual ni entre ellas se puede hablar debido al temor a los *Eyes* (ojos), que se encuentran por doquier y arrestan traidores, quienes, en su mayoría, son colgados en la muralla que circunda el lugar. Las mujeres que se niegan a cumplir con sus deberes o que intentan escapar, son arrestadas y enviadas a colonias en las que prácticamente no se les alimenta y deben manejar desechos tóxicos, allí son consideradas no mujeres, *unwomen*.

The Handmaid's Tale está compuesta por dos bloques narrativos muy distintos entre sí. El primero de ellos consiste en una narración homodiegética escrita a manera de diario. Allí la protagonista de esta primera novela relata sus vivencias, su rutina diaria, sus pesadillas, sus sueños, sus miedos y preocupaciones como criada en el régimen de Gilead. Esta es, como se verá más adelante, una transcripción de grabaciones recopiladas y transcritas por algunos historiadores poco después de la caída de Gilead. La segunda parte de la obra consiste en las Notas Históricas que contienen las actas de una conferencia en torno a los *Gileadean Studies*, aproximadamente doscientos años después de la disolución de Gilead. Estas notas contienen los avances que el profesor Darcy Pieixoto ha logrado con su equipo con respecto a las investigaciones que se han realizado sobre algunos testimonios de criadas, los cuales se han conservado.

En la trilogía constituida por *Native Tongue* (1984), *The Judas Rose* (1987) y *Earthsong* (1994), de Suzette Haden Elgin, se relata la historia de un estado en el que constitucionalmente se declara a las mujeres como seres inferiores y son privadas de ciudadanía autónoma y pierden el derecho al voto. Esta es la realidad de Estados Unidos en el año 2205, la estratificación según el sexo de las personas ha existido ya por más de doscientos años. La resistencia de las mujeres, primero por parte de las lingüistas, y después del resto de las mujeres, se hizo notoria en la creación de una nueva lengua llamada Láadan⁴⁹, la lengua de las mujeres: “Centradas en la creación del

⁴⁹ En 1985 se publicó una gramática y un diccionario para presentar esta lengua o *conlang* (lengua artificial modelo) al lector y que éste hiciese uso de ella si así lo deseara. La lengua fue creada con los suficientes elementos gramaticales y un vocabulario extenso, con la intención de hacer posible su uso para la comunicación extratextual, tal y como funcionaría una lengua natural. Por medio del Láadan, la autora alienta a sus lectoras (sobre todo a las hablantes del inglés y lenguas provenientes de la misma

lenguaje de las mujeres, las novelas de Elgin destacan el papel de la agencia humana (en este caso, femenina) motivada políticamente en el cambio lingüístico” (Cavalcanti, 2000: 161). Según la propia Elgin (1999), esta lengua se concentra en conceptos importantes para las mujeres y en información

familia, que es donde ella ha encontrado inconformidades) a hacer modificaciones y cambios lingüísticos para lograr un vocabulario que permita hablar de situaciones importantes para ellas y expresar información emocional de manera conveniente. Otro propósito al crear el Láadan fue probar una serie de teorías (algunas inspiradas en el Teorema matemático de Gödel): no existe posibilidad de introducir cambios en una lengua sin destruirla, así como no hay lenguas que puedan ser introducidas en una cultura sin provocar su destrucción. El cambio, en el lenguaje traerá consigo un cambio social, en vez de lo contrario. La existencia de un lenguaje de mujeres podría provocar que sea acogido y empleado, o bien, generar la motivación necesaria para reemplazar el lenguaje existente con uno mejor (Elgin, 1999). Diez años después la autora “comprobaría” que esto no sucedería, por ello creyó mejor esperar otros diez años como fecha límite de su experimento. Después de treinta y cinco años de haber creado este lenguaje de mujeres, Elgin no logró comprobar de manera positiva sus teorías, pues no parece haber habido ningún tipo de repercusión en los usos de ningún lenguaje a partir del Láadan. A pesar de ello, las teorías y los ideales que movieron a Elgin para crear un lenguaje prototipo podrían tener continuidad y alcanzar la comprobación con el fenómeno actual del lenguaje inclusivo o incluyente. Así como en los movimientos de liberación de las mujeres en las décadas de los sesenta y los setenta, en la segunda década del siglo XXI, el descontento lingüístico parece continuar: “Las mujeres están angustiadas porque los lenguajes humanos existentes son inadecuados para expresar sus percepciones” (Elgin, 1999), no sólo en la ficción. Algunas modificaciones que se han hecho, de manera no oficial, a las lenguas inglesa y española con respecto al uso de términos, marcadores y pronombres, principalmente, que son considerados como sexistas, pues devalúan a los miembros de un cierto género y promueve la “superioridad masculina”, pues el hombre se convierte en el estándar (Spender, 1980). Así, el sexismo en el lenguaje se considera una forma de sexismo indirecto (Mills, 2008). Estas modificaciones muestran la inconformidad y la necesidad de ciertos grupos de mujeres por hacer cambios en un lenguaje que no sólo las oprime, sino que no las representa en su totalidad. En enero de 2020 la RAE rechazó cualquier tipo de modificación a la estructura gramatical del español y puntualizó que algunas expresiones nominales indefinidas como “cualquier ciudadano” o “abogado” son inclusivas (RAE, 2020). Otros organismos, como la Organización de las Naciones Unidas, han invitado a no hacer modificaciones, pero sí a ser más específico al hablar y escribir para incluir por igual a mujeres y hombres (NU, 2019). La renuencia por parte de ciertos organismos para hacer oficiales ciertos usos de la lengua española muestran que, si éstos fuesen permitidos, habría un cambio social relacionado, por ejemplo, con el descontento de la gran mayoría que no aprueba estos usos. Este cambio, favorable o no, tendría repercusiones sociales que hasta el momento se han pospuesto.

emocional, para que las mujeres pudiesen expresar sus percepciones⁵⁰. De tal modo, en las novelas, “[e]l compromiso de las mujeres en la construcción lingüística constituye una poderosa metáfora de la agencia, el esfuerzo y la organización humanos esenciales para las políticas lingüísticas feministas ubicadas en el mundo ‘real’” (Cavalcanti, 2000: 161).

Ya en la década de los noventa, Marge Piercy ofrece una visión distópica en *He, She and It* (1991), diferente a la que se vio en su utopía *Woman on the Edge of Time* (1976). En el año 2059 el norte de América es un lugar gobernado por un grupo de empresas multinacionales. La mayor parte de la gente habita fuera de las poblaciones que el gobierno ha construido en sitios prácticamente destruidos, mientras que la hambruna y las plagas son comunes. El control de nacimientos se lleva a cabo por medio de implantes que se insertan en las mujeres desde la pubertad. Por medio de la coexistencia entre seres humanos modificados genéticamente o no, cíborgs y robots, se cuestiona la superioridad y la pureza de la identidad de los humanos. Incluso, la protagonista de la historia logra tener una relación física y emocional con un cíborg. La novela no es considerada distópica en su totalidad dado que las interacciones entre humanos y no humanos es el argumento central, siendo esta más cercana a la ciencia ficción pura que a la distopía (Claeys, 2000).

Por su parte, en *The Parable of the Sower* (1993), de Octavia E. Butler, se relatan los sucesos ocurridos en los años veinte del siglo XXI en un planeta Tierra altamente contaminado, con polarización de la riqueza y altos niveles de pobreza resultantes de la existencia legal de la esclavitud. Una adolescente de dieciséis años intenta crear un nuevo sistema de pensamiento alentada por su anormal capacidad para sentir las emociones de las demás personas. Otra historia situada en las primeras décadas del siglo XXI con graves problemas medioambientales, la riqueza concentrada en un grupo pequeño de personas y sobrepoblación, es *The Ice People* (1998) de Maggie Gee. En ella la separación entre sexos es inminente debido a las diferencias irresolubles entre ambos grupos. Gracias al gran desarrollo tecnológico de la época se logra crear un tipo de robots dirigidos al público masculino llamados Doves, que limpian, dicen “Te amo” y tienen sexo con sus dueños. Con el tiempo, los Doves logran reproducirse por sí solos y atacan bebés y animales. Las feministas de la época, a pesar de la resistencia presentada por los hombres, intentan acabar con dichos robots.

⁵⁰ Por ejemplo, *radiindin* es una palabra que nombra un lapso de tiempo que supuestamente es vacacional o pertenece a vacaciones, pero en realidad no lo es. Refiere un tiempo con una carga pesada de trabajo añadido, una ocasión temida.

La novedosa ciencia ficción distópica feminista de este periodo otorga al género un papel cada vez más central. En ocasiones toma forma de reclamos de derechos y realiza cuestionamientos sobre las identidades de feminidad, masculinidad y declaraciones de opresión (Claeys, 2017). Estas narraciones permiten reconocer una estrategia subversiva y opositora contra la ideología hegemónica (Baccolini, 2004: 519) al mostrar mujeres en ambientes nuevos, los problemas que pesan sobre sus cabezas y las limitaciones que intentan superar gracias a su propia actividad. Como novelas especulativas, éstas se apropian de las convenciones de género no sólo como una posibilidad potencial sino como una práctica que extrapola, a modo de análisis crítico, las relaciones de poder en la sociedad contemporánea (Barr, 1987).

Las pesadillas contemporáneas

En el presente apartado se abordan algunas de las distopías feministas contemporáneas y las temáticas de las tramas que les dan forma. Se hace hincapié en las novelas escritas a partir de la segunda década del siglo *xxi*, pues éstas poseen una relación especial con el feminismo activista actual que ya ha sido calificado como la cuarta ola. En tal espacio histórico y social se insertan las distopías feministas que fueron elegidas objetos de estudio en la presente investigación.

Durante la década de los noventa e inicios de los años dos mil la creación de distopías literarias feministas persistió, aunque el número fue considerablemente menor que el que se observó en la década de los ochenta. A pesar de que se cree que en estas décadas se pierde el interés en finales felices que provean de esperanza, los enclaves utópicos se mantienen y se exaltan, más que en otros momentos de la historia de la distopía literaria: “Encuentro en las obras recientes del género, en sus temas y en sus características formales, una nueva forma de escritura opositora y resistente, que mantiene un horizonte utópico en las páginas de la ciencia ficción distópica y en estos tiempos antiutópicos” (Baccolini, 2004: 518). No obstante, para la segunda década del siglo *xxi* se observa un aumento considerable en la distopía feminista, el cual puede ser visto como un resurgimiento de las novelas distópicas con connotaciones feministas o, por otro lado, estar por completo dedicadas a las relaciones de género y el papel de las mujeres en mundos futuros: “Si el optimismo radical de los años sesenta y setenta vio florecer nuevas utopías críticas feministas, el regreso al conservadurismo de los últimos treinta años ha visto la publicación de un gran número de narra-

tivas distópicas” (Baccolini y Moylan, 2003). Dicha década, a diferencia de años anteriores, se caracteriza por el gran desarrollo y uso de las tecnologías de la información y la comunicación, así como las redes sociales alrededor del mundo, lo que ha permitido que movimientos como el feminista se desarrollen de maneras diversas y tengan mayor alcance del que tuvieron antes; incluso prácticas perniciosas realizadas en redes sociales se han logrado tipificar y sancionar⁵¹. El uso de estas tecnologías contribuye a que algunos autores afirmen que el feminismo se encuentra atravesando una cuarta ola (Wrye, 2009; Baumgardner, 2011; Munro, 2013; Cochrane, 2014; Evans, 2015; Aune y Dean, 2015), caracterizada por el interés en tratar de incluir y dejar de excluir a la diversidad de sujetos pues se reflexiona sobre la heteronormatividad sexual impuesta. Del cambio del sujeto feminista se plantea que la identidad es normativa y excluyente al dejar fuera a todos aquellos que no se ajustan a ella (Butler, 2007)⁵². Por ello, el sujeto central ya no es la mujer sino, “un sujeto en coalición de identidades diversas contingentes,

⁵¹ En el año 2017 en algunas redes sociales se viralizó el *hashtag* #MeToo, que utilizaron miles de mujeres de todo el mundo para denunciar el acoso sexual sufrido: “El impacto global de este fenómeno, ha llevado a diversas intelectuales y colectivos feministas a preguntarse por el eventual nacimiento de una cuarta ola del feminismo” (Muñoz, 2019: 178). Esta tendencia digital sacó a relucir un problema que afecta a miles, quizá millones, de mujeres y evidencia el poder de las redes sociales. Por otra parte, en México se ha logrado sancionar la violencia que se realiza por medio de las redes sociales gracias a la Ley Olimpia, la cual incluye un conjunto de reformas impulsadas en 2019 por el Frente Nacional para la Sororidad para sancionar la violencia digital. Este tipo de violencia se produce “cuando una persona provoca o realiza daños físicos a otras personas, utilizando las tecnologías de la información y la comunicación (TIC) o cualquier espacio digital en las que se vulnera principalmente a la víctima en su dignidad, su propia imagen, honor y, sobre todo, su vida privada” (Ruiz Canizales, 2020: 21). El Frente comenzó esta lucha cuando la poblana Olimpia Coral Melo se vio gravemente afectada tras la difusión de un video sexual por su expareja.

⁵² Judith Butler (2007) plantea el concepto del “nosotros feminista”, el cual “es siempre y exclusivamente una construcción fantasmática, que tiene sus objetivos, pero rechaza la complejidad interna y la imprecisión del término, y se crea sólo a través de la exclusión de alguna parte del grupo al que al mismo tiempo intenta representar” (Butler, 2007: 277). Desde esta perspectiva, la inestabilidad de la categoría genera cuestionamientos acerca de las limitaciones fundacionales sobre las teorías feministas y da lugar a nuevas formas de géneros, cuerpos y políticas (Butler, 2007). Sin embargo, Seyla Benhabib cuestiona la propuesta de Butler, pues si se deconstruye la identidad *mujeres* y se prescinde del “nosotros feminista” el proyecto de emancipación femenina carecería de “acción, autonomía e identidad al ser despojado del sujeto político feminista” (Benhabib, 2005: 330).

aliadas en la resistencia al orden heteropatriarcal (transexuales, transgénero, bisexuales, etc.)” (Posada, 2020: 20).

Asimismo, se ha reconocido que los desarrollos tecnológicos han jugado un papel primordial para el surgimiento y desarrollo de la llamada cuarta ola (Munro 2013), específicamente el internet y las redes sociales que permiten continuar con el cuestionamiento al sexismo y la misoginia, al permitir encarar el medio en el que se encarnan. La cuarta ola está definida por la tecnología como una herramienta que permite a las mujeres construir un movimiento *online* fuerte, popular y reactivo (Cochrane, 2013). Del mismo modo, tales tecnologías permiten crear múltiples campañas virtuales. La interseccionalidad es otra de las características atribuidas a la cuarta ola (Munro, 2013), que permite un feminismo más abierto, basándose en la apertura de la tercera ola, pues la conciencia de las inequidades referentes a la clase, la sexualidad y la raza permiten que el feminismo se adapte para incorporar identidades que han sido marginalizadas. En este sentido, Prudence Chamberlain (2017) afirma que el *everyday sexism* o sexismo cotidiano es una práctica que sólo necesita Internet para que se tenga acceso a ella y/o pueda difundirse. El anonimato que las redes sociales proveen asegura que la misoginia y la violencia prosperen. Sin embargo, Twitter y Facebook facilitan la interacción amigable y permiten la creación de sentimientos de solidaridad y la movilización de colectivos, los cuales avivan el feminismo.

El feminismo de cuarta ola puede distinguirse de la ola predecesora gracias a la globalidad dada por la interacción en las redes sociales, la cual permite el contacto entre generaciones y las legislaciones logradas a partir de la lucha por el derecho a la interrupción legal del embarazo como eje transversal en la lucha feminista actual (Cobo Bedia, 2022). La cuarta ola se gestaría aproximadamente a inicios de la segunda década del siglo XXI de forma progresiva hasta convertirse en un movimiento de masas. A través de ella se evidencia la toma de conciencia de las formas más sutiles de violencia como el acoso y el maltrato psicológico, la violencia mediática que degrada y cosifica a las mujeres; la explotación reproductiva, que amenaza la dignidad y los derechos de las mujeres por medio del alquiler de vientres. Los retos de la cuarta ola son crear fuertes lazos entre mujeres para luchar contra la alianza criminal entre el patriarcado y el capitalismo donde el punto de partida sea la diferencia, pero también las afinidades y convergencias. Asimismo, es preciso completar la lucha de la paridad que medianamente se ha logrado en la política, pero que debe extenderse a otras esferas sociales (Miyares, 2018).

Ya sea como proyección del presente o del posible futuro ante el aparente alejamiento del horizonte de equidad, o como advertencia ante la incompetencia política y gubernamental para corregir y castigar la violencia de género, las novelas distópicas aparecen en un ambiente de tensión directamente relacionado con la cuarta ola del feminismo: “Por tanto, no es casualidad que el relato distópico vuelva a ser tan popular hoy en día. Ante hechos políticos como la violación de los derechos reproductivos y las decisiones de las mujeres, la distopía resurge como una crítica del presente” (Baccolini, 2018: 4). Uno de los temas que atraviesa tanto las primeras distopías feministas de inicios del siglo xx como las escritas en la segunda década del siglo xxi es la importancia de las relaciones de género. Innegable es que las obras pioneras distópicas feministas de hace casi cuatro décadas respaldan la creación narrativa actual, que ha continuado con la tradición. Es posible encontrar rasgos de aquellas primeras obras, como las de Ursula K. Le Guin, Octavia Butler y Angela Carter en las narraciones contemporáneas, “[l]a proliferación reciente de obras de feminismo distópico se construye a partir de ese corpus literario, con el enfoque de la ciencia ficción para proyectar las preocupaciones actuales en el futuro, al tiempo que se reflexiona sobre el pasado” (Alter, 2018: párr. 12), por lo que la distopía feminista parecer ser, hoy en día, el género predilecto para expresar una crítica de la sociedad actual y sus roles de género (Baccolini, 2018), como se verá en el recuento de obras actuales publicadas en diferentes continentes que se realiza a continuación.

En la primera década del siglo xxi aparecen tres obras de Margaret Atwood, no centradas en las relaciones de género ni en la dominación masculina, aunque bien pueden encontrarse algunos elementos del género distópico feminista. La trilogía aborda una epidemia global causada por una nueva droga diseñada por una corporación, el calentamiento global, la sobrepoblación y la existencia de clones e híbridos de seres humanos con órganos animales o mezclas entre especies animales, como *Oryx and Crake* (2003), *The Year of the Flood* (2009) y *MaddAddam* (2013). En la trilogía se relatan las peripecias de los protagonistas, quienes intentan sobrevivir a tales condiciones desfavorables.

Si bien la escritura distópica desde sus inicios se ha caracterizado por pertenecer a la tradición literaria angloparlante, en especial propia de Inglaterra y los Estados Unidos, fuera de esta tradición hay aportes valiosos para el género en idioma español creados en México, Argentina y España. Éstos han sido superados en número por los países antes menciona-

dos⁵³; su narrativa y su trama poseen una buena calidad que las hace, sin duda, formar parte del género literario distópico de mujeres. Algunos de ellos son *Opus Dos* (1966) de Angélica Gorodischer, pionera en su tipo; *La muerte como efecto secundario* (1997) de Ana María Shua; y *Kentukis* (2019) de Samantha Shweblin.

Consecuencias naturales (1994), de Elia Barceló, es una historia ubicada en un futuro lejano y protagonizada por un macho que se regodea de sus conquistas y aventuras sexuales sucedidas en la Tierra y otros planetas. En cuanto llega una nave alienígena a su ciudad, se propone tener relaciones sexuales con una de las hembras. La trama remite a *The Left Hand of Darkness* (1969), de Le Guin, donde también se toca el tema de la androginia a través de sus personajes. El desconocimiento total de la naturaleza y del funcionamiento de la nueva especie que visita la Tierra da como consecuencia natural que el hombre resulte embarazado. Así pues, Nicodemo debe soportar el encontrarse en un estado que desprecia; se le impide interrumpir el embarazo; además, recibe tratos especiales como un ser frágil e incapaz de tomar decisiones por sí mismo. En la obra se cuestionan los conceptos de hombre y mujeres, así como los de masculinidad y feminidad, contraponiéndolos con una especie alienígena que los concibe de manera muy diferente a los habitantes de este mundo. Los seres se dividen en estériles e infértiles, aunque éstos también se encuentran insertos en una sociedad aparentemente igualitaria, pero en el fondo, misógina.

Un Dios para Cordelia (1995), de Malú Huacuja del Toro, es la historia de dos mujeres, Cordelia, una cantante con una voz prodigiosa que se dedica a doblar la voz, e Iris, una cantante que se vuelve ama de casa para evitar la persecución que le acarrea su prodigiosa voz. La música está prohibida, a menos que sea la que el gobierno transmite. Ambas habitan en el futuro cercano de un México corrupto y caótico, dividido en dos zonas: la infectada y la desinfectada. Los seres humanos inventan dioses masculinos que desdénan a las mujeres. Otra obra situada en un país latinoamericano caótico es *El mañana* (2010) de Luisa Valenzuela, una historia futurista ubicada en una Argentina con gran desigualdad social, en la que dieciocho escritoras son condenadas a arresto domiciliario debido al peligro que sus discursos representan para el poder patriarcal de ese país.

⁵³ Para más detalles véase la *Cronología de distopías feministas* al final de este libro.

2084. *Después de la revolución* (2014) es otra obra de Elia Barceló publicada en una antología de doce relatos distópicos de escritores españoles llamada *Mañana Todavía*. En ella se narra la historia de un nuevo sistema gubernamental establecido en España en el año 2084, después de una revolución que acabaría con la mayor parte de la sociedad precedente. Actualmente, la sociedad está organizada en una estructura jerárquica dividida en castas de acuerdo con el lugar de nacimiento de cada individuo. En este nuevo lugar se ha buscado eliminar la violencia y mantener la seguridad, el equilibrio y la prosperidad; allí cada persona asume el rol que le ha tocado vivir. La tecnología juega un papel esencial en el desarrollo de esta equilibrada organización; gracias a la eugenesia se ha logrado crear individuos con características mejoradas, a quienes se les debe servir, igual que a los dirigentes de la organización. La historia es protagonizada por dos mujeres que viven en el mismo sitio asignado, en el que sus necesidades son cubiertas a cambio de su servicio como madres a la clase poderosa, una sigue las disposiciones del gobierno y la otra intenta vivir como lo hacían sus antepasados.

Por otro lado, *The Power* (2016), de Naomi Alderman, muestra un mundo en el que las mujeres, a nivel mundial, han desarrollado, gracias a una mutación, la capacidad de dar choques eléctricos cuando se sienten en peligro, lo que lleva a una inversión de los papeles. Los agresores masculinos son los afectados, los choques eléctricos son ahora un medio de defensa para las mujeres. Los hombres (agresores), al sentirse en peligro, demandan y se manifiestan por su seguridad, califican a las mujeres de violentas, un riesgo para la sociedad; varios gobiernos instauran un toque de queda para protegerlos. Al menos se habla de una “venganza”, lo que implica una respuesta a un sufrimiento o a una mala acción previamente infligida en el individuo ahora vengativo. Amal El-Mohtar (2017) se refiere al monumento en memoria a todas las mujeres que han sufrido violencia hasta la muerte por parte de un hombre que se encuentra en el Minto Park en Ottawa. *The Power* podría considerarse como la realización ficcional y experimental de lo que se desea en la inscripción que en él se encuentra: “*Imaginons un monde où les femmes libérées de l’emprise de la violence s’épanouissent dans le respect et la liberté*” (Imaginemos un mundo donde las mujeres, liberadas de las garras de la violencia, prosperen en el respeto y la libertad). Por su parte, para Baccolini (2018), *The Power* es una novela poseedora de algunas características que la diferencian de otras distopías de mujeres, pues pertenece al género de “[l]a batalla de los sexos” (Larbalestier, 2002), al enfocarse en las relaciones entre mujeres y hombres, una inversión de los roles sexuales (Russ, 1980;

Patai, 1982) y una reflexión estimulante sobre la dominación y violencia, pues las mujeres llegan a destruir, atemorizar, violentar, torturar y matar, justo como solían hacerlo los hombres (Baccolini, 2018: 7).

En *Future Home of the Living God* (2017), de Louise Erdrich, las mujeres comienzan a dar a luz a niños con diversas mutaciones. La protagonista tiene un embarazo de cuatro meses y se siente tan perturbada e insegura como el resto de las personas, pues se sabe que el gobierno confina a las mujeres embarazadas para estudiarlas y da recompensas a quienes las denuncien. Otra novela en la que los embarazos son escrupulosamente vigilados y controlados es *An Excess Male* (2017), de Maggie Shen King. En el año 2030 en China, la política que sólo permitía tener un hijo por familia derivó en el aborto selectivo de fetos de sexo femenino, hecho que ha ocurrido en la realidad extratextual⁵⁴. Esto dio como resultado una sobrepoblación de hombres, que ahora no encuentran esposa, por lo que el Estado obliga a las mujeres a casarse con varios hombres. La protagonista tiene una estructura familiar inusual y prohibida, pues sus padres se las han arreglado para tener otras cinco hijas con el objetivo de obtener más dotes cuando sus hijas estén en edad de casarse. A May-ling le han elegido dos esposos (posteriormente serán tres), uno gay y el otro con desórdenes mentales; los padres han recibido mayores ganancias por la carga adicional que estos hombres implican. Al respecto, Alter (2018) reflexiona:

Mientras las novelistas de Occidente usan figuras retóricas distópicas para explorar lo que podría ocurrir si se suspenden los avances en equidad de género que tanto trabajo han costado, algunas autoras de Medio Oriente y Asia han recurrido a la ficción distópica para poner énfasis en la opresión que viven las mujeres de la región (Alter, 2018: párr. 22).

⁵⁴ La política de un solo hijo por pareja que fue introducida en 1979 para frenar el crecimiento poblacional ha provocado que China tenga una de las tasas de fertilidad más bajas del mundo y, a pesar de que desde 2013 se hayan suavizado las políticas y se aliente a las parejas a tener dos hijos, no se han tenido los resultados esperados. Esta es ya una crisis demográfica que puede poner en peligro el crecimiento económico, pues el envejecimiento de la población llevaría a la reducción de la fuerza laboral. Esto también tiene implicaciones específicas en la población femenina, pues en algunas provincias se ha comenzado a restringir el acceso al aborto y a complicar los procesos de divorcio, lo que se traduciría en un control invasivo por parte del gobierno sobre las decisiones de las mujeres.

Una de las novelas publicada ya en el 2018 es *Hazards of Time Travel* (2018), de Joyce Carol Oates⁵⁵. En ella se muestra el retroceso histórico en el que una sociedad futura ha caído; la mediocridad, la conformidad, el sexismo y el racismo son promovidos entre sus habitantes. El departamento de seguridad tortura y desaparece a los ciudadanos sospechosos de traición, que suelen ser profesionistas e intelectuales. La protagonista adolescente de diecisiete años es castigada tras haber pronunciado un discurso en el que cuestiona tanto al sistema escolar como a la autoridad; es enviada al estado de Wisconsin en 1959 para que se convierta en una chica sumisa.

Algunas de las distopías más recientes que pueden ser interpretadas como herederas de la novela de Atwood son *Vox* (2018) y *Red Clocks* (2018), ya que describen sociedades que recuerdan a Gilead (Baccolini, 2018). *Red Clocks* (2018), de Leni Zumas, es una historia narrada por cuatro mujeres que tienen en común el desasosiego que les provoca la maternidad; para unas es el más grande deseo, para otras significa la ruina. Dichas mujeres se ven afectadas por las legislaciones reproductivas que otorgan el derecho constitucional a la vida de un Estados Unidos en el que el aborto y la fertilización *in vitro* han sido prohibidos⁵⁶, quienes llevan a cabo o se practican un aborto son sentenciados a

⁵⁵ En el artículo titulado *A Dystopian Thriller From Joyce Carol Oates* publicado en *The New York Times* en 2018, la periodista Jamie Fisher se pregunta si Oates intenta convertirse en Margaret Atwood, pues en sus más de cuarenta novelas hay una tendencia en aumento que la dirige hacia la distopía. Según Fisher, la violencia en NAS (*North American States*) de Oates es excesiva, pero se parece mucho al actual Estados Unidos y al Gilead de Atwood.

⁵⁶ Resulta irónico que la penalización del aborto sea visto como la realización de una distopía para mujeres en países *primermundistas*, mientras que en América Latina en países como El Salvador, Honduras, Nicaragua y Haití los códigos penales prohíben, sin excepciones, la interrupción voluntaria del embarazo. En otros países como Paraguay, Venezuela, República Dominicana, Costa Rica y Belice el aborto está despenalizado siempre y cuando la vida de la madre corra peligro. Caso contrario al de Colombia, país en el cual el aborto no es punible hasta las veinticuatro semanas de embarazo desde la ley constitucional aprobada el veintiuno de febrero de 2022. En México, sólo en once de treinta y dos estados las mujeres tienen la posibilidad de abortar hasta las doce semanas de gestación de manera legal por libre decisión. En el resto del país existen condiciones como violación, malformación congénita grave y salud de la madre que permiten realizar el aborto sin penalizaciones. Sin embargo, en México aún existen cientos de casos de mujeres sentenciadas por delitos relacionados con la interrupción (involuntario o no) del embarazo. Tal y como sucedió con la queretana Dafne, de veintiséis años, quien en 2015 sufrió un aborto involuntario; se le negó la atención médica y fue sentenciada a dieciséis años de prisión. Durante

la pena capital. Contraria a lo que regularmente se ve en las distopías actuales, y antiguas, donde la reproducción es obligatoria, la autora⁵⁷ refiere a discursos contemporáneos contra el aborto y la elección reproductiva. *Red Clocks* sirve como una parábola de conciencia para la sociedad contemporánea.

Una historia en la que un régimen totalitario ha convertido a las mujeres en incubadoras silenciosas (Baccolini, 2018) es *Vox* (2018), de Christina Dalcher⁵⁸. Después de que un partido político ultraconservador gana el control de los Estados Unidos se combina “el chovinismo masculino con el fundamentalismo religioso de extrema derecha” (Baccolini, 2018: 5), a todas las mujeres se les prohíbe trabajar fuera del hogar para convertirse en amas de casa. Ellas han tenido que renunciar a cuentas de banco, puestos de trabajo y pasaportes. En las escuelas, las niñas y adolescentes son instruidas para desempeñar en el futuro próximo sus deberes como amas de casa; ya no se les enseña a leer y escribir, los libros y las herramientas de escritura han sido prohibidas para ellas. Todas las mujeres, sin distinciones de edad, han sido obligadas a usar, por órdenes gubernamentales, un brazalete que realiza una fuerte descarga eléctrica si quien la usa pronuncia más de cien palabras, la cifra diaria permitida. Gracias a sus conocimientos en lingüística, la protagonista Jean, quien fue obligada a dejar sus labores como investigadora en lingüística en una universidad, intenta cambiar la terrible realidad de las mujeres y así evitar que se cumpla el objetivo de arrebatarles por completo la voz.

La novela de Sophie Mackintosh, *The Water Cure* (2018), ha cobrado fama desde su publicación, sobre todo en Estados Unidos, donde ha sido bien recibida por la crítica y fue nominada al premio Man Booker en 2018.

una audiencia el fiscal Gustavo Dolores Acosta, acusó a Dafne de matar a su hija y la comparó con una *perra*. ¿Acaso las mujeres viven en una distopía (real) en América Latina? La información aludida es una síntesis de la lectura de una serie de publicaciones periódicas mexicanas.

⁵⁷ En una entrevista para *Electric Lit* en 2018, Zumas confirmó que su novela es una crítica a la sociedad actual, afirma que cada una de las restricciones que ha imaginado son basadas en propuestas de políticos estadounidenses como los republicanos Mike Pence y Paul Ryan.

⁵⁸ Christina Dalcher, afirma que su novela se basa en un movimiento de finales del siglo XIX y principios del XX en Estados Unidos llamado *Cult of Domesticity* para crear un mundo en el que los roles bíblicos son esenciales para mantener el orden social; la piedad, la pureza, la sumisión y la domesticidad son los valores que fundamentan el liderazgo masculino. Dalcher admite que su obra está influenciada por *The Handmaid's Tale*, pues la belleza de la narrativa de Atwood inspiró la estructura narrativa de *Vox* (O'Keeffe, 2018).

La historia se desarrolla al finalizar un apocalipsis que por poco cobra la vida de toda la especie humana y que ha convertido en una atmósfera tóxica la mayor parte de la superficie terrestre. Una madre sobrevive acompañada de sus tres hijas. Las cuatro mujeres se refugian en una isla abandonada siguiendo estrictos rituales para controlar sus propias emociones *peligrosas*, ya que se dice que las emociones incontroladas de los hombres fueron el factor que casi lleva a la humanidad a su extinción, y aún siguen siendo la mayor amenaza para las mujeres. Inesperado resulta el desarrollo de la historia, pues quienes debían proteger a sus hijas de los peligros provenientes de los hombres, resultan ser sus verdugos. Las tres hermanas deben escapar de sus padres y de la amenazante y tóxica cercanía de los hombres. La novela puede ser vista como “una fantasía de venganza feminista distópica sobre la capacidad de violencia y el poder del deseo femenino” (Baccolini, 2018: 8).

En *Before She Sleeps* (2018), de Bina Shah⁵⁹, se relata la historia de algún país al suroeste de Asia donde, después de una guerra nuclear mundial, una mutación genética provocada por la radiación ocasiona que la mayor parte de las mujeres desarrollen cáncer cervicouterino y mueran. El gobierno autocrático toma como medida extrema medicar a las mujeres sobrevivientes para potenciar su fertilidad y se les obliga a casarse con varios hombres; aquellas que se niegan son ejecutadas. Una mujer logra escapar y se refugia en una pequeña comunidad conformada por mujeres que también han logrado escapar y que, para subsistir, han tenido que acompañar a hombres poderosos por las noches para que estos logren reafirmar su masculinidad y conciliar el sueño. Después de la violación que la protagonista sufre por parte de un cliente, logra sobrevivir y escapar con la ayuda de hombres bondadosos inconformes con las injusticias que las mujeres sufren.

The Handmaid's Tale, una de las máximas representantes del género, ha cobrado renovada relevancia gracias a su adaptación a serie y a la publicación de otra novela perteneciente al mismo mundo distópico, *The Testaments* (2019). En ella se cuentan las historias de tres mujeres habitantes de Gilead, pero estas juegan papeles muy diferentes. Ellas luchan por sobrevivir al estilo de vida que les ha tocado soportar y, a su manera, buscan cambiar

⁵⁹ Alter (2018) enfatiza que la autora de la obra, Bina Shah, tomó como fuente de inspiración para escribir su historia la crisis de género y el aborto selectivo en China, así como el incremento en los niveles de infanticidio registrada en los últimos años en la India: “[Shah] imaginó una sociedad [...] que valora a las mujeres por ser “recursos preciados”, pero sigue reprimiéndolas” (Alter, 2018: párr. 25).

su propio destino y el de todas las habitantes de ese terrible lugar. Una gran historia de lucha y sororidad.

En resumen, la distopía literaria ha tomado diversas formas a través de los siglos, desde su surgimiento en el siglo XV. La narración antitotalitaria del siglo XXI tiene su mayor expresión en los relatos distópicos de mujeres o novelas feministas que muestran tanto en su trama como en su estructura narrativa un interés especial en las formas de vida de las mujeres en sociedades patriarcales, aunque con futuros esperanzadores. No obstante, las utopías y distopías de mujeres constituyen una tradición literaria continua en Occidente, del siglo XVII hasta nuestros días (Donawerth y Kolmerten, 1994). Las primeras distopías de mujeres, algunas ya con ideales que podrían pertenecer al movimiento feminista actual, aparecieron en un contexto en el que el género era dominado por escritores masculinos que supieron plasmar los sufrimientos de los habitantes de poblaciones subyugadas por regímenes totalitarios, con hambrunas, malas condiciones medioambientales y las disyuntivas de los seres humanos al enfrentarse a máquinas pensantes que podían superarlos tanto en el área laboral como en la sentimental. Sin embargo, ninguna de ellas se interesó por los diversos papeles de las mujeres en esas mismas sociedades; la desigualdad de género no pudo haber sido representada de mejor manera más que en las distopías escritas por autoras: “Aunque estas pioneras no fueron capaces de cambiar el enfoque dado por siglos de escritura dominante, les alcanzó para ingresar un hilo invisible de mutación al ADN del género” (Novoa, 2017: párr. 1). En los siglos subsiguientes, las distopías de mujeres y las distopías feministas cobrarían fuerza poco a poco hasta aflorar a finales del siglo XX, una época tan rica en cuanto a movimientos feministas que buscarían la liberación y la igualdad entre grupos étnicos y géneros.

Ya en el siglo XXI en las distopías de mujeres y las distopías feministas se da gran realce al personaje femenino, pues estas historias están protagonizadas por mujeres que luchan no sólo por sí mismas, su liberación y sus derechos sino también por las mujeres que las rodean, ya sea en solitario en un contexto familiar casi íntimo o formando agrupaciones de mujeres que trabajan en conjunto por un mismo interés, la libertad. La reciente publicación de novelas como *The Power*, *Red Clocks* y *Vox* es muestra de la alentadora riqueza de las distopías de mujeres. Estas comparten particularidades en común: final abierto eutópico; protagonistas mujeres, centralidad en las relaciones de género, la esclavización del cuerpo femenino, la memoria como recurso subversivo, la lucha interna, así como la activa, en contra de los regímenes totalitarios. Las distopías sin duda guardan relación con las de la década de los ochenta, siem-

pre en un intercambio intertextual: “Todas son novelas que tratan de la intersección entre género y estado en futuros demasiado plausibles y reconocibles. [...] las distopías femeninas y feministas representan un campo aún vital para explorar y cuestionar la injusticia, la desigualdad y el patriarcado” (Baccolini, 2018: 9). De tal modo, tanto las escritoras de las últimas décadas del siglo XX como las de las primeras del XXI especulan sobre futuros posibles, presentando alternativas al mundo patriarcal, su moral y la sexualidad institucionalizada con las que la lectora podría identificarse. Por otro lado, las distopías feministas han resistido a la reproducción de las historias que las sociedades patriarcales cuentan sobre las mujeres y, en cambio, imaginan historias que las desplazan por completo (Cortiel, 1999).

1.2.2. Cualidades de la ficción distópica feminista

La distopía de mujeres estuvo sumida en la marginalidad por siglos debido a que las utopías y las distopías habían sido prácticamente exclusivas del dominio de escritores masculinos. No obstante, después de haberse consolidado en las últimas décadas del siglo pasado con obras que conservan su valor crítico, en la segunda década del siglo XXI, el género se ha transformado mostrando las preocupaciones actuales y manteniendo sus bases en las obras clásicas que inauguraron el género. La distopía feminista actualmente guarda propiedades comunes, las cuales serán abordadas en los siguientes capítulos, en cuanto a la estructura narrativa que parece seguir una misma línea actancial, espacial y temporal; así como el manejo que se hace del lenguaje donde destaca sus prohibiciones y variedades. Asimismo, tres cualidades comunes que son tratados y ejemplificados a continuación de forma detallada comprenden el reconocimiento de las mujeres de diferentes edades, orígenes y estatus socioeconómicos que protagonizan las narraciones, la variedad es innegable. Por otro lado, la violencia que se ejerce sobre ellas suele darse a través de las prohibiciones que las relegan a jugar el papel de cuerpos dedicados a la actividad reproductiva, y que trastornan sus experiencias individuales y grupales, por supuesto. Asimismo, en estas mujeres la resistencia y la subversión proviene, entre otras cosas, de la sexualidad y el manejo que ellas deciden dar a sus propios cuerpos. Así pues, las distopías feministas muestran, en conjunto, el rol de las mujeres dentro de sociedades patriarcales y sus luchas internas y externas para subsistir a las condiciones que el orden dominante ha establecido. De esta manera, se logra conectar asuntos sobre las relaciones de género, la discriminación y el poder.

Las protagonistas de las narraciones

Las protagonistas de estas historias, en su gran mayoría, son mujeres con un rango de edad variado, no hay especial atención en las mujeres adultas, pues todas resultan ser importantes para el desarrollo de los sucesos en las sociedades en cuestión. En *The Water Cure* (2018), Sky, de ocho años, participa activamente en la historia; sus hermanas, Lia de dieciocho años y Grace de treinta, la acompañan. En *Before She Sleeps* (2018) la protagonista es Sabine, quien ronda los veintitantos años. Por supuesto, también se encuentran personajes en la plenitud de la edad adulta que juegan papeles decisivos para el desarrollo de las historias; en *Before She Sleeps* Lin tiene cuarenta años; en *Vox* (2018), Jane sobrepasa los cuarenta, y en *The Testaments* (2019) se encuentra la Tía Lydia de más de cincuenta años. La edad de estas mujeres se vuelve una característica relevante en las distopías feministas debido a que las acciones de mujeres que no rebasan los veinte años destacan tanto como las de las mujeres en edad adulta. La inclusión de personajes de un abanico de edades es una manera de ofrecer diversas perspectivas que enriquece la historia, ya que contribuye a dar una visión más amplia de los intereses del grupo de mujeres, que de este modo intenta ser más amplio al incluir la diversidad que también se da a través de la presencia de personajes femeninos de grupos étnicos variados. Esta característica se observa de modo aún más claro debido a la elección del corpus, en el cual dos de las novelas no pertenecen a la tradición distópica de lengua inglesa y sus protagonistas pertenecen a grupos étnicos distintos a los clásicos.

En *Before She Sleeps* las mujeres que protagonizan el relato son originarias de Green City, lo que antes era Pakistán. Estas mujeres son provenientes del mismo grupo étnico, poseen características físicas distintivas como el color de la piel, aunque también comparten características culturales. Si bien *Vox* se desarrolla en EUA y la protagonista es estadounidense, sus raíces italianas se hacen presentes en las menciones sobre sus padres y el conocimiento del idioma y la cultura italianos. Por otro lado, la amiga a quien la protagonista rememora por su lucha incansable tan acertada contra la supresión de los derechos de las mujeres, Jackie Juárez, es de origen hispano. Por su parte, en *The Handmaid's Tale* y *The Testaments* el cierre de las fronteras de Gilead, antes Estados Unidos, permite crear una comunidad casi uniforme de mujeres. La división de tareas se da de acuerdo con la edad de la persona en cuestión, las mujeres jóvenes deben darse a la tarea de parir, mientras que las de edad más avanzada cumplen la función de vigilar y organizar. Las mujeres de color deben dedicarse a las faenas domésticas.

Un caso diferente es el de *The Water Cure*, historia en la cual la diversidad no es tan marcada como en las otras novelas. El componente que indica la heterogeneidad son los testimonios escritos por mujeres provenientes del mismo territorio que lograron reunirse en la isla. La variedad de historias que estas relatan muestra una variedad en cuanto a rango de edad y lugar de proveniencia.

En estas sociedades tanto la edad como la pertenencia a ciertos grupos étnicos son características decisivas para el estilo de vida que será asignado a cada mujer; incluso las particularidades físicas son importantes, pues de ello dependerá el estado civil y el rango socioeconómico. Tanto en las distopías como las distopías feministas la *raza*, y no el grupo étnico⁶⁰, funciona como un sistema de clasificación social como característica que permite la estratificación en las sociedades tratadas y supone un esencialismo biologicista, pues no apela al ámbito cultural y se presupone que esta es una “realidad biológica” una “expresión de la naturaleza humana” (Restrepo, 2012). La *raza* en estas sociedades es pues la expresión de rasgos físicos, rasgos puramente biológicos identificables a través de la apariencia física del individuo en cuestión, en específico el color de la piel. De tal modo, en las distopías feministas la etnia y el género constituyen los modos de construcción de las relaciones sociales que permiten establecer diferencias y jerarquías, generalmente por la fuerza. En otras palabras, los diferentes órdenes sociales por los cuales se rigen las sociedades distópicas feministas están fundamentados en el grupo étnico y el género como sistemas de clasificación social.

Por su parte, las mujeres habitantes de sociedades atroces transmiten un sentido general de alienación. Son mujeres no adaptadas socialmente, pues los lugares que ocupan no les pertenecen, les han sido asignados y ellas deben cumplir los mandatos. El frecuente desdén mostrado por las protagonistas por el estilo de vida que llevan, la depresión que sufre la mayoría de ellas, el apego que mantienen al pasado y los objetos provenientes de tiempos mejores refleja el desconcierto y el rechazo por las personas y sus realidades ante los valores y el orden dominante.

⁶⁰ Debido a que dentro de las organizaciones sociales y políticas de las distopías el lugar de origen o la etnicidad se reduce a características biológicas visibles que definen las relaciones de clase y las estructuras económicas de las formaciones sociales, se alude a ella como *raza*. Dicho término lleva consigo el reduccionismo y los tintes racistas con los cuales se rigen las sociedades distópicas. Esta perspectiva distópica es por completo rechazada por la autora de la presente investigación.

La violencia reproductiva

El principal modo por medio del cual se imponen los regímenes en las distopías feministas, de manera autorizada, sobre los habitantes de su sociedad y, de manera enérgica, sobre las mujeres, es por medio del uso de la violencia. Esta es una herramienta legítima y necesaria para mantener el orden social y el crecimiento económico deseado. La violencia se aplica en forma psicológica e incluye conductas como la manipulación, la culpabilización, la humillación y la instrucción para desarrollar actividades convenientes para el sistema y no deseadas por ellas. En este caso, la coacción psicológica tiene el objetivo de viciar su voluntad y obligarlas a ejecutar un acto determinado (Expósito, 2011).

A pesar de que en la sociedad representada en *Before She Sleeps* estaba prohibido golpear a las mujeres debido a que “eran recursos preciosos, para ser atesorados y protegidos, cuidados y provistos, a cambio de sus cuerpos entregados a la causa de la repoblación” (4), se observa una de las formas más claras de violencia psicológica, pues consistía en mostrar imágenes violentas en televisión abierta para coartar la libertad y la voluntad de las ciudadanas. En los noticieros se muestran las imágenes sin censura de las mujeres que suelen suicidarse debido a la desesperación provocada al tener que desposar, a veces, hasta más de cinco hombres: “Al mostrarnos el cuerpo de la mujer de una manera tan cruel, el Bureau quiere que veamos qué sucede cuando la naturaleza humana no está contenida” (7). Aunque, por supuesto, en los noticieros no se mencionaban las razones que llevaban a algunas mujeres a cometer suicidio. Por otro lado, como si se tratase de mercancía, la información completa sobre las niñas era televisada para que los hombres pudieran examinarla antes de aplicar para tener una esposa. Criar niñas, de acuerdo con los estándares de salud y belleza, era muy bien remunerado para los padres, pues en un futuro debían convertirse en esposas de varios hombres.

Por su parte, en *The Water Cure* las formas de violencia en la narración parecen distanciarse de la violencia recurrente en este tipo de narraciones, pues la maternidad no es una de las formas principales de sujeción. Esta comunidad está ubicada en una isla y conformada por cuatro mujeres que no se ven obligadas a parir para aumentar la tasa de natalidad de su país ni se les da valor por su capacidad de procrear. Sin embargo, la historia destaca por la violencia psicológica sufrida por las protagonistas; la coacción que sufren las tres hermanas no proviene de un sólo hombre, quien es padre de dos de ellas, sino también de una mujer, la madre de las tres. La gran ola de

violencia de género que se vive en tierra firme es la excusa que lleva a esta pareja a mantener en cautiverio a sus hijas y adoctrinarlas a temer al mundo más allá de la isla como un lugar tóxico para todo ser vivo, en especial para las mujeres. El temor y el recelo que esta pareja infunde en sus hijas se basa en la idea de que en tierra firme se encontrarían con toxinas que inundan el ambiente y que las matarían al instante. Para resistir a las toxinas que vienen del exterior, las hijas de la pareja deben llevar a cabo terapias rutinariamente. En algunas de ellas, las hermanas eran intimidadas y amenazadas con hacerle daño a otra de sus hermanas para que las cumpliesen en su totalidad; además, no se les permitía llorar. Dos de las hermanas se sentían tristes, a veces lloraban a solas porque no debían mostrar ese tipo de sentimientos. El rigor con el que debían sobrellevar su día a día las llevaba a fantasear con el suicidio en repetidas ocasiones. Mientras Lia nadaba y gritaba bajo el agua pensaba: “Es en momentos como estos que puedo imaginarme aguantando hasta que el agua inunde mis pulmones, que me doy cuenta de que ni siquiera sería tan difícil” (13). Por su parte, mientras Grace realizaba tareas triviales, pensadas sólo para mantenerla ocupada, reflexionaba: “Me pregunto, ¿es esto todo lo que hay ahora? Déjenme tumbarme en la hierba al final del jardín. Déjenme dormir por el resto de mis días” (16).

Asimismo, la violencia física es un recurso empleado para el control de las mujeres, aunque el castigo físico y la tortura no son formas empleadas para penalizarlas dentro de estos mundos debido a que, por lo general, ellas representan un recurso valioso capaz de producir hombres que contribuyan a la continuidad del régimen en cuestión. El proceder más recurrente es el aislamiento y la exclusión, que se dan por medio de la limitación del espacio y la movilidad, así como la violación y la mercantilización de los cuerpos de las mujeres o la prostitución forzada. En estas sociedades la tasa de natalidad se ha visto afectada y las mujeres son obligadas a tener relaciones sexuales sin su consentimiento. A diferencia de otras distopías en las que la actividad económica que sustenta la sociedad es el trabajo industrial colectivo relacionado con el armamento y el ejército, las sociedades de las distopías feministas se sostienen y viven en aparente orden, entre algunas otras actividades económicas y bélicas, gracias a la tarea reproductiva de las mujeres que ofrecen productos de compra-venta esenciales para el bienestar de las clases más altas: “el concepto de ejército industrial alcanza su punto más bajo cuando ese ejército está formado por mujeres jóvenes instruidas, formadas y luego obligadas a sufrir actos de violación a puerta cerrada para mantener el orden social” (Parrinder, 2015: 146).

De acuerdo con Murphy (1984), las mujeres son consideradas “cuerpos reproductivos”, cuerpos potencialmente portadores de generaciones por nacer: “Estamos constantemente desaprobadas, se nos prohíbe usar nuestro cuerpo para nosotras mismas [...] La tecnología reproductiva, al servicio del patriarcado, asume que los cuerpos de las mujeres son campos fértiles para ser cultivados” (Murphy, 1984: 69). La relegación de las mujeres a la tarea reproductiva es una forma de violencia que está ligada a las concepciones de masculinidad que, a su vez, son la base de regímenes totalitarios: “Estas distopías revelan la relación entre totalitarismo, violencia y discriminación de género” (Baccolini, 2018: 3).

En *The Handmaid's Tale*, un gran número de mujeres tienen asignada la tarea de parir a los que serán hijos de las familias poderosas del país después de una serie de accidentes con material nuclear que han llevado a un gran declive en la fertilidad tanto de hombres como mujeres, aunque el estado infértil se atribuye sólo a estas últimas. Los gobernantes militares de Gilead reclutan jóvenes fértiles y las entrenan en centros militares (Parrinder, 2015) para aprender a desempeñar su trabajo, como máquinas yuxtapuestas con lo humano, “[s]us cuerpos se convierten en máquinas de nacimiento, tecnología reproductiva compuesta de carne femenina” (Barr, 1993: 92). Este patrón, está también presente en *2084. Después de la revolución* (2014), en donde una sociedad de consumidores, los productores de niños naturales poseen uno de los trabajos más redituables en esa sociedad: reclutar mujeres y hombres que destacan por su belleza y salud para que se reproduzcan y los niños puedan ser vendidos a precios elevados. Las mujeres seleccionadas deben embarazarse vez tras vez manteniendo relaciones sexuales con los hombres que han sido asignados para cada una de ellas y así lograr que el “producto” posea las características deseadas por los clientes.

Asimismo, en *Before She Sleeps*, cincuenta años después de una guerra nuclear en la que se verían envueltos India, Pakistán, Afganistán e Irán, sólo tres poblaciones sobrevivieron a la contaminación por radiación; la capital que se instauró fue llamada Green City. En dicha población la mayor parte de las mujeres desarrolló cáncer cervicouterino y murió. Desde ese entonces las mujeres son consideradas soldados que deben cumplir con el rol de “madres de la nación”, pues tenían el deber de repoblar la zona con una natalidad tan afectada. La tarea consiste en convertirse en Esposas al contraer matrimonio con uno, dos o hasta seis hombres y embarazarse una vez tras otra para procrear el mayor número de veces posible. Las mujeres deben tomar, de forma obligatoria, drogas para aumentar la fertilidad, por

lo cual son comunes los embarazos múltiples. El tiempo que una Esposa pasa con uno de sus Esposos era regulado por el *Perpetuation Bureau*. Las esposas *gozan* de estabilidad económica que el gobierno les proporciona por ser madres. Si alguna se niega a cumplir su labor es acusada de revoltosa, sometida a un proceso rápido y finalmente, eliminada.

La maternidad no siempre ha sido incluida en relatos escritos como las historias de conquista, guerras, imperialismo y tratados, sin embargo, tiene una historia y una ideología que va más allá de razas y colores basadas en la regulación de la capacidad reproductiva de las mujeres bajo sistemas totalitarios (Rich, 1986). El control legal y técnico por parte de los hombres en la anticoncepción, el aborto, la fertilidad y la obstetricia son maneras esenciales para la prevalencia del sistema patriarcal que, por supuesto, incluye la condición negativa y el rechazo a las mujeres que no son madres. Así pues, las distopías de mujeres están íntimamente relacionadas con las tecnologías reproductivas y sus amenazas a la autonomía de las mujeres.

En el caso de *The Water Cure* la violencia sufrida por las hermanas es física. El abuso sexual, únicamente sufrido por la hermana mayor, así como los golpes, son recurrentes en el día a día de las tres. La violencia se ejerce a través de *terapias* que las hermanas son forzadas a realizar porque, según sus padres, ayudan a tener una mejor salud y a ser resistentes a las toxinas que inevitablemente llegan hasta la isla y, sobre todo, contribuyen a no tener *sentimientos fuertes* que contaminan el aire al ser energías peligrosas especialmente para los cuerpos de las mujeres: “nuestros cuerpos ya son tan vulnerables en formas que los cuerpos de los hombres no lo son” (13). Algunas de las terapias consisten en: dejarse caer con los ojos cerrados en el césped, a veces su madre las sujetaba para que no cayeran, otras veces se golpeaban directamente contra el suelo, sus gritos eran mitigados con paños de tela colocados dentro de sus bocas; permanecer en una sauna hasta desvanecerse; sumergir las manos y los pies en una cubeta con hielo; gritar con todas sus fuerzas de manera rutinaria; incluso, ahogar ratones y quemar sapos. Los abusos físicos, fuera de las terapias, también existen. En palabras de Lia se evidencia el constante castigo físico del cual son objeto:

Las puntas de los dedos moradas en mi mano izquierda, por estar sumergidas en hielo.

El estallido de estrellas en la parte posterior de mi cuello donde Madre, una vez cosió mi piel en el saco de desmayos. Dos puntadas. Lo hizo a propósito y, sin embargo, de alguna manera la sangre cuando los arranqué fue culpa mía. Quiero morir cada vez que pienso en eso.

Un parche de calvicie cerca de la nuca, tamaño y suavidad de una uña. Esa herida pertenece a King, quien me arrancó el cabello con sus propias manos.

Una gran mancha roja en mi muslo derecho. Este es el pulgar que presiono sobre la parrilla cuando estoy cocinando. Eso ayuda.

Una marca de agua en mi flanco. Madre me vertió la tetera caliente [...].

Por otro lado, las vejaciones sufridas por las mujeres que habitan en tierra firme provienen de hombres conocidos y desconocidos. Los hombres cercanos a ellas solían abandonarlas porque su presencia representaba un riesgo: “Había peligro en ellos” (73); una vez que se marchaban, ellas acostumbraban quemar los objetos *tóxicos* que les habían pertenecido. Algunas pensaban en tomar venganza, aunque muriesen en el intento, otras fantaseaban con asesinar a sus acosadores callejeros, aunque lo que ellos solían hacerles ni siquiera podía ser pronunciado por ellas. A pesar de que se organizaban para salir en parejas y así no correr riesgos, resultaban violentadas.

Otra manifestación de la violencia física sufrida por las mujeres se encuentra en *Vox*. En Estados Unidos tras la toma del poder por un “Régimen cristiano”, con base en la idea de que la situación de la sociedad era mejor cuando cada uno sabía qué lugar ocupaba. Para dar un “orden natural a la familia moderna”, las mujeres deben portar un brazalete para que no pronuncien más de cien palabras al día, si lo hacen reciben una fuerte descarga eléctrica que las paraliza. El brazalete es visto por los hombres como una herramienta que ayuda a “ponerlas a tono, a comprender lo fundamental” (98), por lo que están de acuerdo y normalizan las disposiciones gubernamentales. En cambio, para las mujeres es un “dispositivo de tortura” (69), “No nos matan por el mismo motivo por el que condenan los abortos. Nos hemos convertido en un mal necesario, en objetos a los que follarse y no escuchar” (39). Mientras que los hijos de parejas del mismo sexo son llevados a vivir con el pariente varón más cercano hasta que el padre o la madre se casen “como Dios manda”. Las personas de la comunidad LGBTIQ+ son reclusos en cárceles con trabajos forzados.

Así pues, la violencia contra las mujeres se ejerce sobre ellas tanto en el ámbito público como en el privado. En ambos la violencia es permitida, institucionalizada y hasta celebrada; esta toma formas como la manipulación psicológica, el chantaje, el aislamiento, los golpes, el acoso y la violación sexual. En el ámbito público la violencia es ejercida por las autoridades conformadas por hombres y por acosadores callejeros; mientras que, en el ámbito privado, estos hechos violentos son llevados a cabo, por lo general,

por un jefe o familiar del sexo masculino. Se mantiene así una relación de desigualdad entre el sexo femenino y el masculino en cada una de las estructuras sociales en las distopías feministas. El género del individuo en cuestión lleva a su propio padecimiento de violencia, o bien, a la justificación de prácticas violentas que se ejercen sobre ella.

Dentro de las sociedades distópicas, el racismo es una de las principales prácticas de segregación y jerarquización, por medio de la diferencia: “El racismo es una estructura de discurso y representación que trata de expulsar simbólicamente al Otro -lanzarlo afuera, colocarlo allá, [...] en el margen” (Hall, 1989: 16). El racismo se hace presente como una serie de prácticas, en primer lugar, institucionalizadas, cuya praxis “garantiza la inscripción en el cuerpo social e individual de relaciones de desigualdad, asimetría y exclusión” (Restrepo, 2012: 244). Todas las prácticas de racismo dentro de estos regímenes son legítimas y, por lo tanto, normalizadas, siempre basadas en el género, preferencias sexuales, origen y características físicas del individuo en cuestión.

En *Before She Sleeps*, las niñas y los niños asisten a la escuela hasta completar la educación secundaria. Al terminar, los hombres pueden ingresar, si así lo desearan, a la universidad. Las mujeres deben realizarse estudios médicos para corroborar su buena salud y su virginidad (la cual podía ser devuelta en seguida) para acudir al Markaz y allí aprender a ser buenas Esposas e instruirse en tecnología del hogar y ciencias reproductivas. De modo similar, en *Vox*, las mujeres no tienen derecho a trabajar ni percibir ningún tipo de sueldo, algunos productos no se les venden, no pueden hacer envíos, sus pasaportes son inhabilitados para impedir su salida del país, está prohibido reunirse y hablar entre ellas, y todos los hogares están vigilados con un sistema de cámaras. Desde pequeñas, las niñas asisten a la Escuela Femenina Pura para aprender a ser buenas esposas, una de las materias impartidas más importantes es Economía doméstica para saber administrar los recursos de un hogar. Sólo los hombres pueden aspirar a asistir a la Universidad, los que contraen matrimonio a los dieciocho años tienen asegurada la entrada a la universidad y apoyo económico por parte del gobierno. Mientras eso sucede deben cursar materias como “Estudios Religiosos Avanzados” y “Fundamentos de filosofía del cristianismo moderno”; en las páginas de los libros de estas asignaciones pueden encontrarse pasajes como el siguiente: “La cabeza de todo hombre es Cristo, la cabeza de la mujer es el hombre, y la cabeza de Cristo es Dios”. Incluso hay capítulos para deconstruir el feminismo por medio de los valores judeocristianos.

En suma, las diferencias estructurales de poder fundadas en el género colocan a las mujeres, de cualquier etnia y edad en situaciones de riesgo frente a las múltiples formas de violencia (ONU, 2021). Esta es una relación jerárquica de ventaja basada en el poder que los hombres ejercen sobre las mujeres. En este sentido, el poder es “[l]a probabilidad de que un actor dentro de una relación social estará en condiciones de cumplir su voluntad a pesar de la resistencia” (Weber, 1947: 27). El contexto que da soporte a la violencia contra las mujeres está formado por una red de privilegio, masculinidad tóxica y patriarcado que alienta y autoriza las acciones violentas, creando vulnerabilidad para quienes tienen menos poder.

Una de las formas de poder imperantes en las distopías feministas es la coercitiva o la capacidad que un sujeto posee para amenazar y castigar a otro. Aunque las acciones que corresponden a este tipo de poder pueden conducir al cumplimiento de normas, no es probable que exista una total aceptación por parte del otro (French y Raven, 1959). Como se verá más adelante, las protagonistas de los relatos en cuestión suelen seguir las normas sólo hasta cierto punto del relato en el que la consciencia y hartazgo de las malas condiciones las lleva a la búsqueda de cambio y una posterior alteración en el rumbo de sus vidas, lo que repercute en el curso de la narración; todo ello a pesar de la vigilancia constante de quienes ejercen el poder coercitivo para asegurar su cooperación (Kilmartin y Allison, 2007). Por otro lado, uno de los modos por los cuales las conductas violentas se normalizan es gracias al poder legítimo que deriva de la creencia, por parte del sujeto oprimido, de que quien ostenta el poder tiene el derecho justificado de ordenar llevar a cabo ciertas acciones (French y Raven, 1959). A través de la violencia de género, derivada del poder legítimo, se revela “un derivado absurdo de la desigualdad de género: la cultura patriarcal otorga a los hombres algún grado de poder legítimo sobre las mujeres” (Kilmartin y Allison, 2007: 7). Esto se encuentra presente en cada una de las distopías feministas aquí tratadas en la figura de algunas mujeres que están de acuerdo y sirven al sistema.

Para Rita Segato (2003)⁶¹ a pesar de que las expresiones de violencia sexual se ejecuten por medios sexuales, no están movidos por el deseo de

⁶¹ A pesar de que el texto de la antropóloga Rita Segato, *La guerra contra las mujeres* (2016) comprende un extenso estudio etnográfico sobre el patriarcado como la forma fundacional de todos los tipos de poderes (económico, político, intelectual, artístico, etc.) y muestra diversos casos ocurridos en algunos países de América Latina, por ejemplo los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez en México, los argumentos

satisfacción sexual y no persiguen fines de orden sexual sino del orden del poder. El patriarcado, como la estructura política más arcaica, se apropia del cuerpo de las mujeres como “configuración histórica elemental de todo poder en la especie y, por lo tanto, de toda violencia, ya que todo poder es resultado de una expropiación inevitablemente violenta” (Segato, 2016: 19), así el cuerpo femenino no posee una posición marginal sino central.

La perspectiva de Segato parece remitir al concepto de biopolítica de Michel Foucault (1997; 1978), pues el control opera a través del cuerpo de la población. Desde esta perspectiva, el cuerpo es controlado por medio de un grupo de discursos y prácticas que gobiernan el cuerpo individual, la salud y la educación. A nivel del cuerpo individual el poder opera a través de la inscripción de normas socioculturales en el cuerpo, resultando así la politización del cuerpo, el cual resulta dócil y útil. Por supuesto, las normas culturales de feminidad “están inscritas en los cuerpos individuales de las mujeres, [...] en el cuerpo político, validando algunos cuerpos como útiles para el trabajo pesado y manual y algunos cuerpos como útiles en la industria de servicios y como personal de apoyo” (McLaren, 2002: 91). De tal modo, algunas profesiones son segregadas debido al género; otras actividades son explotadas según el sexo del individuo. Ya Foucault (1978) expresaba su preocupación por la gran significación de la violencia sexual, no sólo como violencia física, sino como un producto y perpetuación de la biopolitización

resultan de gran valor para el análisis que aquí se realiza, debido a que los sistemas políticos, sociales y culturales visibles en las distopías feministas guardan considerables similitudes con los que la autora estudia. Según esta perspectiva, las relaciones de género se basan en la desigualdad y se sustentan gracias a las estructuras políticas antiguas y permanentes regidas por el patriarcado. La violencia actual contra las mujeres es un nuevo objetivo estratégico en el escenario bélico, ha quedado atrás la forma de efecto colateral, la guerra. Las metas de las guerras actuales, influenciadas por factores como la territorialidad, el Estado, la economía y el patriarcado, no buscan ninguna forma de paz y constituyen un proyecto a largo plazo debido a que “con la progresiva pérdida de control sobre la economía global y el desplazamiento del epicentro del capital, la potencia imperial ve en la proliferación de las guerras su última forma de dominio” (Segato, 2016: 57). De tal modo, Segato muestra detalladamente las motivaciones y nuevas características sociopolíticas de sociedades patriarcales que guardan un gran parecido con las sociedades que las distopías feministas buscan mostrar a través de la ficción y, a su vez, advertir de su posible materialización en un futuro no ficcional. Quizá, las calamidades referidas por Segato pueden sustentar las proyecciones veraces distópicas, así como las advertencias que, quienes escriben distopías, pretenden hacer llegar a quienes se acercan a estas historias.

del sexo. En este sentido, el biopoder emerge como una forma de control social aparentemente benevolente, pero particularmente invasiva y efectiva. Las prácticas disciplinarias que de allí surgen suelen representar el cuerpo como una máquina. Por medio de las instituciones como hospitales, escuelas y prisiones, y en microniveles sociales como en las actividades y hábitos de los individuos, no se emplea la violencia, sino que se crean deseos y se ata al sujeto a identidades específicas, se establecen normas contra las cuales los individuos y sus comportamientos y cuerpos son juzgados y vigilados (Sawicki, 1991). Las nuevas tecnologías reproductivas como la fertilización in vitro y otras técnicas de manipulación genética poseen implicaciones sociales y políticas, que “amenazan con hacer que los cuerpos procreadores de las mujeres sean objetivos más efectivos para la intervención de las fuerzas hegemónicas patriarcales y capitalistas” (Sawicki, 1991: 94).

El poder en las sociedades de las distopías feministas aparece como una presencia constante, en tensión permanente; nadie puede mantenerse fuera de ella, pues toma forma de relación, es un modo de acción que actúa sobre las acciones de los otros (Foucault, 1988: 238). Por otro lado, al contrario de la visión foucaultiana, en el caso de las sociedades de las distopías feministas, el poder deriva del interés y las intenciones de un grupo, se constituye y funciona a partir de fuerzas y poderes provenientes de un régimen. El poder es entonces la instancia absoluta que prohíbe y reprime. Según la omnipresencia de este poder absoluto, la disciplina se ejerce sobre los cuerpos de las mujeres para imponer tareas y conductas. Se pretende que ellas no tengan la posibilidad de conformar grupos, siempre se busca que permanezcan aisladas y que estén situadas en espacios delimitados, por lo general, hogareños. Así, los cuerpos están distribuidos en espacios cerrados, los tiempos y las acciones de las mujeres se encuentran bajo un régimen de control y vigilancia estricto e ininterrumpido (Foucault, 1976). Además, la gobernabilidad se hace presente en estas sociedades, pues el control abarca también a un grupo amplio constituido por la población conformada por mujeres y hombres de todas las edades en un espacio extenso y delimitado.

Las formas de ejercicio de la violencia y el poder en las sociedades de las distopías feministas, como se ha mostrado, son múltiples y variadas; en su mayoría corresponden a la violencia de género. Destaca la violencia física ejercida sobre los cuerpos de las mujeres debido a su supuesta capacidad para *producir* niños. Se observan sociedades opresivas en las que la reproducción es controlada o forzada; así se muestra:

[...] cómo las identidades de género son producto de un discurso androcéntrico y totalitario. La reducción de las mujeres a su función biológica, incluso cuando se realiza en silencio y pasividad, nunca es una cualidad innata y esencial, sino que se les impone mediante el uso de la violación y la violencia institucionalizadas, y está construida por el discurso totalitario de la supremacía masculina (Baccolini, 2018: 3).

Por tanto, la sexualidad de la mujer está directa y únicamente relacionada con la tarea reproductiva, “[r]eflexionando sobre la sexualidad, la maternidad, la violación y los roles de género, las tramas se centran claramente en la violencia de género, la mercantilización / aniquilación extrema del cuerpo femenino y las fantasías de dominación masculina” (Di Minico, 2019: 2). La capacidad que estas mujeres poseen para escapar de las acciones del poder y dar una respuesta al ejercicio del poder sobre sus cuerpos, mentes y acciones conforma diversas formas de resistencia que hacen manifiesto el malestar al buscar romper con las normas existentes, con las certezas adquiridas. De este modo, las mujeres se resisten a las verdades impuestas, a las leyes, a las reglas y a los códigos morales que las someten.

La sexualidad subversiva

El cuerpo de las mujeres siempre ha estado en el centro de las narrativas distópicas (Baccolini, 2018), en especial en las clásicas, en las que el papel de las mujeres ha sido el de cuerpos y rostros hermosos cuya sensualidad es fuente de inspiración a la rebelión de los héroes masculinos, quienes buscan subvertir el sistema:

[...] los cuerpos de algunos personajes femeninos se convierten en elementos inquietantes para los protagonistas masculinos y, en consecuencia, para los regímenes totalitarios en los que viven. [...] el cuerpo de la mujer representa un poderoso elemento subversivo para el protagonista masculino que, estimulado por la sexualidad femenina, se ve llevado a desafiar la ideología del sistema hegemónico (Baccolini, 2018: 3).

Estas historias guardan en común la tarea reproductiva a la que las mujeres son sometidas, sus cuerpos⁶² son recursos reproductivos valiosos. A su vez, pierden

⁶² El modo en el que el cuerpo de las mujeres es intervenido violentamente desde fuera se relaciona con la manera en la que la ciencia ficción implosiva suele desarrollarse. La ciencia ficción implosiva está basada en analogías de la invasión y la transformación

otro tipo de valor, pues no representan ningún tipo de beneficio, significación o utilidad en la sociedad en la que habitan, lo que denota una conexión “entre el poder político y el rol de género masculino” (Patai, 1984: 258). Cuanto más fijos son los roles de género y más reaccionaria la autoridad, la comunidad en cuestión experimenta cada vez más con la violencia basada en el género (Reid-Cunningham, 2008). Los resultados pueden ser catastróficos, como lo demuestran los espantosos mundos de la distopía marcados por los extremos generados a partir de ideologías de supremacía masculina. Así, el cuerpo femenino tiende a convertirse en un contenedor político para promover e imponer la autoridad conservadora, represiva y patriarcal (Di Minico, 2019).

Sin embargo, en las historias distópicas feministas, las mujeres suelen emplear sus cuerpos para la acción política⁶³ que conlleva, desde su puesta en práctica, la promoción de actos subversivos en contra del orden dominante. A diferencia del papel pasivo que inspiraba rebeliones, en las distopías feministas se focaliza el papel fundamental que el cuerpo, la mente y las acciones de las mujeres, en conjunto, juegan como base del sistema en contra del gobierno. Es decir, el cuerpo de las mujeres y, por lo general, los actos sexuales producidos por ellas son un medio crucial para la emancipación del patriarcado (Baccolini, 2018). Las acciones asociadas con la sexualidad que violan las normas sociales constituyen actos transgresores que se caracterizan por “traspasar fronteras y tener el potencial de desafiar o confirmar los límites morales, legales, sociales, económicos, políticos, étnicos, raciales y de otro tipo en cualquier contexto cultural particular”⁶⁴ (Donnan y Magowan, 2009: 4). Así, las acciones sexuales realizadas por las protagonistas de las distopías feministas,

del cuerpo por entidades externas creadas por el propio hombre. Este tipo de ciencia ficción destaca la problemática dentro del cuerpo físico y el cuerpo social, por medio de la ambivalencia y el contraste entre el cuerpo tradicional y lo desconocido. la vulnerabilidad del cuerpo y la manera en la que la ciencia contribuye a crear nuevas maneras de entrometerse en tal vulnerabilidad. Por su parte, la ciencia ficción expansiva está basada en analogías del colonialismo y el darwinismo social, las fuerzas de lo nuevo y lo viejo que luchan entre sí, lo antiguo contra lo científico (Csicsery-Ronay, 1988). Esta última forma de ciencia ficción parece clasificar a la antiutopía tradicional.

⁶³ Sarah Lefanu (1989), en su objetivo de mostrar que la ciencia ficción es una forma literaria amistosa con el feminismo, ya señalaba que las distopías de mujeres son la forma ideal para la exploración de la política sexual.

⁶⁴ Subculturas asociadas con prostitución, promiscuidad y pornografía (Gagnon y Simon, 1967; Douglas, 1970; Bryan, 1977). Otros tipos de transgresión sexual son el incesto, el sadomasoquismo, el sexo auto gratificante (Donnan y Magowan, 2009; Krafft-Ebbing, 1995), así como la homosexualidad (Babcock, 1978). Algunos de

dentro de la orientación erótica y la identidad particular de cada una de ellas, pueden ser consideradas plenamente como acciones transgresoras que alejan a las mujeres del papel clásico de cuerpo pasivo violentado.

En *Before She Sleeps* a las mujeres que forman parte de Panah, una comunidad oculta y apartada de la ciudad dominada por los hombres, se les llamaría traidoras y rebeldes. Se autodenominan “proveedoras de sueño tranquilo” pues su trabajo consiste en vender su presencia física, su compañía, sus abrazos, su calor humano, jamás se trataba de relaciones sexuales. En suma, deben dormir al lado de los clientes para que ellos puedan conciliar el sueño, “[l]os apetitos físicos de los hombres son enormes, pero sus apetitos emocionales no tienen fin” (8). Estas mujeres se dejan complacer por los clientes, como ellos solían hacerlo con sus amantes, novias, esposas o madres antes de la “Emergencia de Género”. Dicho trabajo es visto por ellas como un acto subversivo: “Llamarnos a ellos es su rebelión. Ir a ellos es la nuestra” (11). Esta actividad va en contra de las normas establecidas y, a su vez, conlleva ciertas actividades placenteras y convenientes para mantener en funcionamiento la comunidad. Estas mujeres se cubren con polvo de oro para no ser descubiertas por los sensores de seguridad y, a la vez, como afrodisíaco para satisfacer a los clientes que se sentían inevitablemente atraídos por la brillantez de sus pieles; así procuran tener su apoyo y el de los benefactores poderosos que las encubren con tal de sentir que poseen a una mujer.

Una de las protagonistas disfruta de sus encuentros con el cliente y benefactor más importante. Ambos suelen gozar de la compañía mutua, él la ama y para ella él representa *seguridad*. Lin se beneficiaba del cuerpo, las atenciones y el dinero de Reuben. Por su parte, Sabine se complace al sentirse deseada por un hombre: “Pasar tiempo con un hombre que arriesgará su propia estatura y su vida para tenerte en su casa es un sentimiento completamente diferente. Gratificante. Satisfactorio. Placentero de una manera perversa” (1). A su vez, ella tiene claro que él no siente amor por ella, sólo un cariño que raya en lo posesivo: “No necesita que hable con él, solo quiere que lo admire siendo masculino y magistral” (3). Más tarde, Sabine sentirá atracción sexual y amor por el Dr. Julien, un hombre casi de su misma edad, sin ningún tipo de experiencia con mujeres, quien después la ayudaría a escapar de ese terrible lugar, confirmando así el acto subversivo que la relación entre ambos representa para el sistema.

ellos, en la cultura occidental, han sido catalogados como perversiones o desviaciones explicadas a través de códigos médicos y psicológicos a través de los siglos.

Por su parte, en *The Water Cure*, la protagonista, Lia, nunca había visto a otro hombre además de su papá. Cuando dos hombres y un niño llegan a la isla en la que habita se siente fuertemente atraída por Llew, siente que “[l]a cercanía de sus cuerpos prohibidos tiene fuerza gravitacional”, sus cuerpos la fascinaban. Lia hace una constante observación del cuerpo de Llew y de cada movimiento de este sentía asco, debido a las advertencias de peligro de sus padres y las víctimas de violencia de género que, en otra época, solían llegar a su casa. Por otro lado, ella se sentía eufórica por la atracción física hacia Llew, lo que la llevaba a buscar su atención y sus miradas de este, pues su cuerpo hasta antes de conocerlo sólo había servido para sangrar y atraer el peligro hacia ella, como sus padres solían decírselo. Ahora creía que por medio de él podía mantener el interés del hombre que ya amaba: “Prefiero la idea de que mi cuerpo, como objeto de amor, tiene un poder que nunca podría haber soñado” (154). A pesar de que la madre había prohibido a todos en el hogar que la tocasen, Lia buscaba cualquier tipo de contacto físico con sus hermanas cualquiera que fuese, como estrechar sus manos, aunque ellas las retirara de inmediato. Aunque sabía que violaba las normas que siempre le inculcaron: “[M]i cuerpo es un traidor, yo también soy una traidora” (104), rompía las normas incluso en presencia de su madre y de sus hermanas al llamar la atención de los hombres usando su cuerpo. La latente posibilidad de que él tocara su cuerpo y el amor que siente por él la llevan a romper las reglas y sentirse, al fin, existente y protegida de cualquier cosa.

En la frecuente introspección de Lia sobre las consideraciones sobre su cuerpo como receptor de actos violentos supuestamente necesarios para hacerla resistente a las toxinas externas, se hace evidente la sujeción de la cual está tratando de liberarse. Asimismo, la comparación entre los usos y beneficios del cuerpo masculino la tentaban a buscar acercarse a lo que ellos poseían sin darse cuenta, la libertad de sus cuerpos: “[H]ay una fluidez en sus movimientos, a pesar de su tamaño, que me dice que nunca ha tenido que justificar su existencia, que nunca ha tenido que plegarse en una cosa oculta, y me pregunto cómo debe ser eso, saber que tu cuerpo es irrefutable” (76).

Lia no sólo examina su propio cuerpo después de sus encuentros sexuales, ni los movimientos de él, sino que buscaba atraer sus miradas. La mirada de Llew que provoca placer y suficiencia en Lia al sentirse observada por él: “Sentir su mirada en mí como agua, como una cosa que merezco” (136), no enfatiza las emociones inspiradas en un hombre, sino las consideraciones y percepciones de la protagonista como afirma Moore: “No se limita a replicar una mirada monolítica y masculinizada, sino que implica una gran variedad

de miradas, y una interacción de posibilidades” que involucra una *female gaze* (Moore en Gamman y Marshment, 1988: 59)

El intercambio de miradas que “merece” porque se las ha ganado mostrando su cuerpo, y la introspección y la observación hecha sobre su propio cuerpo y el poder que tiene sobre el comportamiento de Llew, hacen que la mirada de Lia le confiera cierto tipo de poderes, cuya experiencia subjetiva centrada en sus propios sentimientos y sensaciones corporales la aleja de convertirse en una heroína objetivada. De este modo, la violación de las normas, el gozo del poder de su cuerpo y las percepciones visuales de ella son cruciales, entre otras cosas, para la subversión del orden establecido. Lia toma el poder a través del “lenguaje femenino de mirar” (Warhol, 1996), lo que le permite difuminar las prohibiciones del lugar en el que se encuentra. Así, observa, interpreta miradas y se reconcilia con su cuerpo; su mirada se representa como totalmente integrada con su cuerpo.

En *Vox*, Jane admite odiar a su marido y ser consciente de no amarlo; inclusive se pregunta si alguna vez lo hizo. La aparente indiferencia y debilidad de su esposo ante lo que viven ella y su hija, la lleva a buscar consuelo y amor en un antiguo amante de su juventud. La aventura extramarital representa para Jane un escape de la situación familiar en la que su esposo e hijo mayor son cómplices, además de una manera de evadir a los tipos de hombres que encuentra por doquier y dentro de casa, afirma que “Lorenzo no es un creyente, ni un misógino, ni un cobarde”. Por otro lado, el goce de su sexualidad fuera de casa, el placer que encuentra en Lorenzo y el amor que siente por él representan una forma de subvertir internamente las normas impuestas y desafiar al sistema que ha echado raíces dentro de su hogar.

El sexo transgresor es una modalidad de acción en la que el cuerpo, a través de las experiencias emotivas y sensoriales que las relaciones interpersonales conllevan, produce actitudes transformadoras que poseen el potencial de afectar estructuras sociales (Donnan y Magowan, 2009). A sabiendas de que la experiencia de la sexualidad es producida a través de estructuras de poder, conocimiento y actuación (Foucault, 1980; Butler, 1990), los actos transgresores son llevados a cabo por el cuerpo sexual que es capaz de transformar y reconstituir el sentido con el que comúnmente se entiende la moral y la política en una sociedad particular⁶⁵. Como se ha visto en las

⁶⁵ Las representaciones lúdicas y las vulgaridades que caracterizan el carnaval (Bajtín, 1984) se han conceptualizado como una crítica subalterna a las estructuras dominantes, las cuales reflejan objetivos sociales y políticos (Gilmore, 1988; Donnan y Magowan, 2009). Desde esta perspectiva, existen algunos comportamientos transgresores asociados con el

acciones llevadas a cabo por las mujeres de los relatos distópicos feministas, ellas actúan deliberadamente contra las normas establecidas, lo que lleva a un cambio no sólo en sus vidas dentro del espacio próximo en el que viven sino también en estructuras sociales más amplias como se observa en el desenlace de cada uno de los relatos. La acción transgresora, y por tanto subversiva, comienza en el ámbito privado y culmina su desarrollo en el ámbito social. De este modo “el cuerpo sexual transgresor conduce a procesos que pueden disolver, transformar y reconstituir los sentidos del yo, la acción moral y la política corporal” (Donnan y Magowan, 2009: 3).

Las acciones consideradas como sexualmente transgresoras no difieren en un grado relevante entre dichas sociedades, pues los códigos del discurso oficial de cada uno de los gobiernos de los mundos distópicos suelen sancionar con todo el rigor a la mujer que incurra en actos sexuales que estén fuera de la tarea reproductiva. Se ha visto que los castigos van desde el encierro y los trabajos forzados hasta la ejecución pública. Por lo general, el control se lleva a cabo a través de la religión, que resulta instrumental en la configuración de lo prohibido. En otras palabras, el control sexual y las restricciones se realizan por medio de la religión, que se convierte en un instrumento de dominación (Stoler, 1992). Así pues, dentro de las distopías feministas, las condiciones culturales son las que dan forma a las prácticas sexuales aceptables; las nociones de transgresión que son consideradas como perversiones son perseguidas y castigadas.

De tal modo, debido a que las transgresiones tienen lugar en el cuerpo y deben ser reconocidas como un efecto de la experiencia corporal (Donnan y Magowan, 2009: 10), el control consciente de estas mujeres sobre su propia sexualidad es generadora de sentimientos, acciones y actitudes transgresoras. Como se ha señalado, ellas son conscientes de acciones subversivas que deciden llevar a cabo a pesar de la posible sanción, lo que implica una rebelión, una fuerza contra el orden existente. Estos actos no sólo rompen las reglas y estas mujeres no sólo cometen un delito, las transgresiones generan en ellas un sentimiento de liberación, pues la posibilidad de escapar surge como un desafío llevado a cabo desde la esfera privada a la moral de sus sociedades. Los actos sexuales transgresores de las protagonistas de las distopías feministas constituyen así una fuerza subversiva, son actos sexuales políticos radica-

carnaval; muestra de ello es la mascarada, la cual encubre actos corporales prohibidos por medio de los cuales los participantes son transformados por las máscaras y los disfraces y así se involucran en placeres corporales y obscenidades que de otra manera les serían negados pues, en este contexto, la cotidianeidad se suspende temporalmente.

les que menguan y trastornan la *sexualidad normativa* (Donnan y Magowan, 2009) y, por tanto, el orden social y político desde dentro.

RESUMEN

En el año 1605 se publicó la primera distopía, lo cual daría paso al desarrollo del género a través de los siglos hasta llegar al siglo XX. Algunos de los acontecimientos históricos que influyeron en la escritura de las novelas distópicas serían la Revolución Francesa, la Primera Guerra Mundial y, más adelante, las preocupaciones por el desarrollo de los avances científicos y tecnológicos, la sobrepoblación y las relaciones de género. A inicios del siglo XX el género alcanzaría su plenitud en Inglaterra y los Estados Unidos y presentaría cierta rivalidad con las novelas utópicas. Incluso suele considerarse que la distopía (clásica) surge a partir de la utopía, a modo de crítica, y que a partir de ella nace una de las formas más conocidas emparentadas con la literatura distópica, es decir, la antiutopía.

Por su parte, en la presente investigación se plantea que la distopía feminista es una forma literaria continua que nació a partir de la utopía feminista, no de forma contraria, como se vio con la distopía y la utopía clásicas. Así, el origen de la distopía feminista se sitúa en la segunda mitad del siglo XX y mantiene elementos utópicos; a su vez, muestra un gran interés en no incurrir en algunos de los desaciertos de la utopía feminista. A grandes rasgos, el género aquí estudiado es una narración que se apoya en la ideología del feminismo activista e intenta mantener la esperanza de un futuro mejor, es decir, conserva un final eutópico, como lo hacen las distopías críticas de finales del siglo XX.

La utopía feminista, que tiene sus orígenes en el año 1405, vio materializado su declive a mediados del siglo XX, cuando los mismos elementos críticos que les dieron relevancia generaron su decadencia. Con el inicio de la década de los setenta la utopía feminista evoluciona hacia la distopía feminista, pues esta última mantiene enclaves utópicos y temáticas centradas en el personaje femenino. Ambas formas coexistieron durante dichos años y compartieron algunos temas relacionados con el estilo de vida de mujeres en sociedades patriarcales. Así, aproximadamente a partir de la década de los ochenta la distopía feminista encabeza el género al desprenderse de la distopía clásica para atender la variedad de comunidades oprimidas, no sólo la que se focalizó durante siglos. El género tuvo, y continúa teniendo, una gran influencia de los movimientos feministas correspondiente a la llamada tercera ola, que

rechazaban el esencialismo al definir a la mujer. De manera que las primeras dos décadas del siglo XXI se caracterizan por el uso de las tecnologías de la información y la comunicación, las cuales han impactado a la que ya se llama cuarta ola del feminismo, así como a la distopía feminista. En la segunda década del siglo XXI es donde se inscriben las novelas que conforman el corpus de la investigación llevada a cabo *Vox*, *Before She Sleeps* y *The Water Cure*.

Las novelas feministas pertenecientes al género distópico comparten particularidades en cuanto a la estructura narrativa, la temporalidad y la espacialidad; así como el manejo de algunos asuntos relacionados directamente con el lenguaje. Sin embargo, gracias a la primera parte del análisis de la investigación se identificaron tres aspectos comunes a las distopías feministas. El primero de los aspectos tratados se relaciona con la incorporación de personajes de diversas edades y grupos étnicos, como un modo de ofrecer diversas perspectivas, lo que contribuye a dar una visión más amplia de los intereses del grupo heterogéneo de mujeres. De este modo, el género pretende ser más incluyente que otras formas literarias hermanas. En segundo lugar, se plantea la violencia como una práctica institucionalizada que sufren las mujeres en las distopías feministas, tanto en la esfera pública como en la privada; su forma principal es la reproductiva. A su vez, los rasgos esencialmente biológicos y el género constituyen los modos de construcción de las relaciones sociales que permiten establecer diferencias y jerarquías, generalmente por la fuerza. Todo ello permite mantener una relación de desigualdad entre individuos del sexo femenino y el masculino en todas y cada una de las estructuras sociales. Asimismo, las relaciones y las formas de poder coercitivas y legítimas proceden de los intereses y de las intenciones de los regímenes totalitarios en las distopías feministas. Por último, se muestra una de las principales formas de resistencia a las formas de opresión previamente tratadas, la cual proviene de los actos sexuales llevados a cabo por las mujeres que violan las normas sociales y constituyen actos transgresores. Estos son una fuerza subversiva que trastorna la sexualidad normativa y, por tanto, el orden social y político desde dentro.

Como parte del Capítulo 1, al final de este volumen se incluye la *Cronología de las distopías feministas*, la cual contiene un listado de las distopías escritas por mujeres. Dichas novelas se adaptan a las principales características de las distopías literarias tratadas a lo largo del Capítulo. Se distinguen las narraciones escritas por autoras que no poseen ningún espectro feminista de las que sí cuentan con alguna tendencia o son por completo feministas. La cronología realizada tiene el objetivo de representar un recurso académico de consulta que enlista tanto las distopías escritas por mujeres como las distopías feministas.

CAPÍTULO 2

AUTORIDAD NARRATIVA EN LAS DISTOPÍAS FEMINISTAS

Tras haber propuesto y expuesto el origen de la distopía feminista, así como algunas características comunes en el género, es preciso sumergirse en sus propiedades y poner de relieve su riqueza. La diversidad de protagonistas señalada es un elemento clave para la formación de ideologías comunes en las mujeres que sufren la violencia institucionalizada, pues una de las mayores formas de resistencia, además de la sexualidad subversiva, proviene de las voces de las integrantes de comunidades de mujeres.

Las voces que convergen en las distopías feministas no sólo provienen de mujeres que habitan sociedades muy futuras y lejanas donde los hombres han reducido su valor, llegando a ser casi nulo. Las voces de estas mujeres se caracterizan por sobreponerse a las condiciones sociales y culturales que obstaculizan un acto tan sencillo como la vocalización, como sucede en un Estados Unidos futuro en *Vox*. La búsqueda incansable por recuperar la condición natural del habla y el derecho a convertir sus pensamientos y palabras en cualquier tipo de discurso toma diversas formas, desde señas burdas para comunicarse a la lejanía entre niñas que no tienen derecho siquiera a mirarse, tal y como ocurre en *Before She Sleeps*, o bien la escritura clandestina de un diario que revela la inmundicia que sostiene al sistema instaurado, como lo hace Tía Lydia en *The Testaments*; hasta la creación de una sofisticada lengua exclusiva para ellas, que cuenta con un extenso vocabulario para expresar sensaciones, sentimientos y actividades que únicamente pueden experimentar las mujeres, como se lleva a cabo en *Native Tongue*.

Incluso en esas realidades intolerables las mujeres osan hablar, escribir, comunicar sus sentires y deseos de modos diversos que siempre violan el orden establecido. Las mujeres logran crear, sostenidas por el coraje que emana del descontento, del miedo, la ira, y el amor por las suyas, la autoridad necesaria para crear discursos que suelen dar cuenta de historias que las han traído a sí mismas y al resto de las mujeres hasta la desgracia presente. La autoridad que yace bajo cada seña, palabra, carta, diario, consigna o lengua

traspasa tanto los roles y las ideologías de género como los sistemas patriarcales, para validar el discurso de las que se atreven a hablar.

A continuación, se abordan brevemente las bases estructuralistas que incentivaron la creación de la narratología feminista, así como la trayectoria que esta disciplina ha tenido hasta la actualidad, desde su concentración en el personaje femenino hasta la inclusión de perspectivas analíticas no binarias. La teorización de Susan S. Lanser (1992) en torno a la autoridad narrativa en novelas de mujeres motiva el análisis de las voces narrativas en las distopías feministas que se lleva a cabo en la segunda parte de este capítulo para revelar las estrategias lingüísticas de empoderamiento empleadas por las narradoras de dichas historias.

2.1. LA AUTORIDAD EN LA VOZ NARRATIVA

Después de un largo periodo de plenitud de la narratología estructuralista, también llamada *clásica*, que buscaba crear una *poética de la prosa* (T. Todorov, 1969) o una *gramática narrativa* (A.J. Greimas, 1973) que pudiese dar cuenta de todos los textos narrativos, sin importar la época y el lugar en los que hubiesen sido escritos, dio inicio una nueva etapa de adaptación de las ideas de estudiosos que se dedicaron a la elaboración de enfoques sistemáticos para el estudio de las narraciones. Los especialistas en el área pronto buscaron crear nuevas categorías, términos y distinciones para dar cuenta de otras manifestaciones artísticas como la poesía, el drama y el cine, influenciados por la reciente traducción de *Discours du récit* de Gérard Genette al inglés en 1980 (Lanser y Warhol, 2015). Se buscaba la universalización y expansión de los estudios narratológicos para que llegasen a ser “internacionales, transhistóricos, [y] transculturales” (Barthes, 1977: 79). Durante esos años⁶⁶ los desarrollos postclásicos se basaron en nociones estructuralis-

⁶⁶ En la década de los setenta fueron publicados algunos proyectos críticos, propios de esta redefinición de la visión literaria estructuralista, como: *Sexual Politics* (1969), Kate Millet; *Feminist Literary Criticism* (1974), Josephine Donovan; *The Laugh of the Medusa* (1975), Hélène Cixous; *The Female Imagination* (1975), Patricia Meyer Spacks; *Images of Women in Literature* (1975), Mary Ann Ferguson; *The Lay of the Land* (1975), Annette Kolodny; y *The Madwoman in the Attic* (1979), Sandra Gilbert and Susan Gubar. Estos trabajos instigaron y contribuyeron a concepciones de la teoría narrativa como dinámicamente formada por roles asimétricos de la ideología patriarcal al abordar la escritura de las mujeres, las imágenes de las mujeres en la literatura, y hacer críticas a las narraciones patriarcales.

tas con el fin de “enriquecer la teoría narrativa con ideas que se desarrollaron después del apogeo del estructuralismo, se incubaron en disciplinas o se adaptaron de otros subdominios dentro del estudio de la literatura y la cultura” (Herman, Jahn y Ryan, 737: 2005). Así, la crítica literaria feminista comenzaba a florecer, sobre todo en Estados Unidos y Europa del Este, como un método para la interpretación y, a la vez, un cuestionamiento a los métodos existentes⁶⁷.

La reconceptualización de la narratología clásica que tuvo lugar alrededor de la década de los ochenta⁶⁸, años de especial agitación en los movi-

⁶⁷ En *A Literature of Their Own* (1977), Elaine Showalter, señaló que los formalismos evadían el tema de la identidad sexual o consideraban a esta última como irrelevante y subjetiva. Por su parte, en *Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction* (1981), Nancy Miller apuntaba que las nociones de Genette acerca de la trama de las narraciones eran constructos masculinos que se ocultaban tras una supuesta universalidad. Así, el género era totalmente indiferente para los estudios formales de la narrativa. En el mismo año en el que se publicó el texto de Miller, aparece *The Narrative Act* (1981) de Susan S. Lanser, quien ya mostraba un profundo interés en las imbricaciones de la ideología, el contexto y la forma en las narraciones de mujeres con una perspectiva feminista, mientras buscaba crear una poética del punto de vista. Al siguiente año, en *Narratology: The Form and Function of Narrative* (1982), Gerald Prince distingue las cuestiones relacionadas con la narratología, la crítica, y la interpretación, y reconoce la narrativa como sistema signifiante. Más adelante, en *Alice Doesn't* (1984), desde una perspectiva psicoanalítica, Teresa De Lauretis califica las estructuras de la narrativa y del lenguaje como edípicas. Después de un análisis de las estructuras narrativas de Propp, la autora concluye que existe una relación entre las estructuras binarias y la diferencia sexual, en la que las mujeres ocupan un lugar vacío, que no es susceptible a la transformación. Además de De Lauretis, otras autoras que tomaron como su objeto de estudio el cine, y que cuestionaron y analizaron tanto las representaciones de las mujeres como la estructuras que regían el cine son Claire Johnston (1973), Molly Haskell (1974) y Laura Mulvey (1975). Por su parte, en *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (1985), Mieke Bal concibe la narratología como un conjunto de herramientas para distinguir las reacciones interpretativas en un texto.

⁶⁸ Los cambios significativos que tuvieron lugar a partir de la segunda mitad de la década de los ochenta son un cambio que explica “la subordinación de las mujeres en términos de un único sistema restrictivo, ya sea que lo llamemos capitalismo, patriarcado, biología o incluso lenguaje, a centrarse en las diferencias discursivas, materiales y culturales que conforman el ser o el devenir de las mujeres” (Kavka, 2001: xiii). De este modo, las categorías *mujer* y *género* fueron radicalmente reconceptualizadas debido a la influencia de la teorización postestructuralista, por lo que la diversidad de experiencias, sobre todo aquellas tocantes a la raza y/o a la sexualidad ganaron atención. Para la década de los noventa aparecerían términos que definían los nuevos feminismos: fe-

mientos feministas, fue un proceso del análisis sistemático hacia un posicionamiento posmoderno que considera que el texto y su análisis no pueden ser neutrales sino poseedores de una carga ideológica, así como las críticas al pensamiento universalista de los enfoques estructuralistas, ya declaraban la necesidad de tomar en cuenta factores contextuales para comprender las diversas maneras de interacción entre género y forma narrativa. De modo que el interés por formular una poética narrativa dedicada a los escritos de mujeres y la constante interrogante acerca de qué sucedería si los modelos de la narratología fueran puestos a prueba con las representaciones de género encontradas en textos no canónicos que habían sido pasados por alto, contribuyó al surgimiento de la narratología feminista a mediados de la década de los ochenta. El término *narratología feminista* aparece por primera vez en el artículo *Toward a Feminist Narratology* (1986)⁶⁹ de Susan S. Lanser, quien propone integrar el feminismo con la narratología, tanto en la teoría como en la práctica, para intervenir en modelos narrativos neutrales al género y producir lecturas de textos narrativos con conciencia de género (Herman, Jahn y Ryan, 2010). La autora considera que la narratología debe ser alterada enriqueciéndose de la crítica feminista y la experiencia de los textos de mujeres⁷⁰; para ello sugiere como herramientas para el estudio de

minismo negro, feminismo lésbico, feminismo radical, feminismo liberal, feminismo *queer*, feminismo indígena, feminismo chicano, feminismo lésbico, transfeminismo, feminismo de hombres negros, feminismo francés, feminismo estadounidense, feminismo global, ecofeminismo, entre otros (Page, 2006).

⁶⁹ *Toward a Theory of the Engaging Narrator* (1986) de Robyn Warhol, otra obra publicada en el mismo año que la de Lanser, muestra el interés de la autora por la poética narrativa y la escritura de mujeres. En la obra se cuestionan los modelos narratológicos al ponerlos a prueba frente a representaciones de roles de género variados. Al igual que Lanser, Warhol se apoya en la narratología clásica para convocar una poética consciente del género. Warhol centra sus reflexiones en las figuras del *distancing narrator* y el *engaging narrator*, esta última desestimada debido a su relación con la novela *sentimental*. Algunos años más tarde, en *Gendered Interventions* (1989), Warhol muestra los modos por medio de los cuales las novelistas del siglo XIX, al no poder ocupar la esfera pública, usan sus narraciones para dirigir mensajes de manera indirecta.

⁷⁰ Según Page (2006), la narratología feminista propuesta por Lanser en los años ochenta se relaciona directamente con el feminismo correspondiente a la segunda ola, por lo que tiende a recurrir al uso del modelo binario de género, lo que enfatiza la diferencia y especificidad de la escritura de mujeres, además, la mayor parte de las referencias se hacen a textos europeos y estadounidenses. Unos años más tarde, en *Queering Narratology* (1995), Susan S. Lanser argumentaría que las categorías sexo, género y sexualidad, a pesar de no haber sido acogidas por la narratología

los textos escritos por mujeres y sus tramas (*plots*) los aportes de Vladimir Propp (1981), y Gérard Genette (1972). Según la autora, algunas de las categorías propias de los teóricos mencionados deben ser adaptadas para dar cuenta de las acciones y las temáticas de los textos escritos por mujeres. En el texto la autora cuestiona los modelos de la narratología clásica y suma su voz “a los que desafiaban el universalismo estructuralista, especialmente desde el punto de vista contextualista” (Page, 2006: 4) por estar fundados en ideas androcéntricas. La narratología feminista fue bien recibida por quienes aclamaban la inclusión del significado y el contexto en la teoría narrativa,

como herramientas de análisis hasta ese momento, al ser parte de la interpretación, interactúan con otras categorías narratológicas. Lanser admite que su primera propuesta tendía a enfocarse en las escritoras y narradoras mujeres, sin ocuparse de las variables que pueden operar en la narración derivadas de las tres categorías. En su obra más reciente, *Narrative Theory Unbound* (2015) Susan S. Lanser, al lado de Robyn Warhol, sitúan en el centro de sus comentarios críticos acerca de la producción y la recepción literaria, así como las formas y las funciones de los textos narrativos, el género y la sexualidad. Las autoras argumentan que, a pesar de que el término *narratología feminista* ha sido el que ha definido su trabajo por largo tiempo, *teoría narrativa* refleja de mejor modo la diversidad de acercamientos tanto de la obra como de sus trabajos actuales. De este modo, las categorías que marcan la diferencia (*v.g.* sexualidad, nacionalidad, clase, género, etnicidad, etc.), y que se intersecan para formar variaciones en la opresión y el privilegio deben ser observadas por la narratología feminista y los estudios *queer*, las cuales son complementarias (Lanser y Warhol, 2015). Así, las perspectivas críticas adoptadas, con el apoyo de la narratología feminista, idealmente deben implicar la inclusión de teorías *queer* para contribuir atender la pluralidad. Las distopías feministas se centran en las relaciones binarias que desembocan en el ejercicio del poder de un grupo sobre el otro, y en los desastrosos límites a los que lleva el total dominio de uno de ellos. A pesar de que en algunas de estas historias hay personajes que salen de este binarismo, su presencia juega un papel periférico, de menor impacto en la historia. Gracias a la influencia de los estudios basados en ideologías *queer*, la perspectiva actual de la narratología feminista permite reconocer y exaltar las diversas manifestaciones referentes al sexo, el género y la sexualidad que en las narraciones distópicas feministas pudieran encontrarse. Algunas investigaciones que han abordado las figuras *queer* en utopías y distopías son los siguientes: *Towards a Subverse Queer Atopia. Beyond the Utopial Dystopia Inversion* (2015), Piotr Sobolczyk; *(Anti)Gay Utopian Fiction in English and Romance Languages: An Overview* (2016), Mariano Martín Rodríguez; *A Speculative History of No Future: Feminist Negativity and the Queer Dystopian Impulses of Burdekin's Swastika Night* (2016), Alxis Lothian; *Moirra, take me with you! – Utopian Hope and Queer Horizons in Three Versions of The Handmaid's Tale* (2018), Hedvig Marx; *Utopial/Dystopia, Race, Gender, and New Forms of Humanism in Women's Science Fiction* (2019), Eleanor Guistina Prudence Drage.

ya que esta disciplina mostró ser fructífera para discutir tanto los *textos de mujeres* como la narratología misma sin intentar reemplazar los sistemas estructuralistas con sistemas alternativos propios.

La narratología feminista no es un grupo de modelos narrativos separados, sino una crítica a la narratología que opera con base en las aplicaciones de la teoría narrativa a un rango de textos que va más allá del corpus original considerado por los primeros trabajos estructuralistas (Page, 2006). De este modo, la narratología feminista no rechaza los modelos de la narratología estructuralista, porque al ser un producto de ella, los integra con otras perspectivas teóricas y propone maneras para transformar los estudios narrativos y tomar en cuenta el factor del género (Page, 2006)⁷¹. El hecho de que la narratología feminista no haya desarrollado un sistema teórico narratológico alternativo no debería ser visto como un fracaso, sino como un síntoma de los cambios de la narratología en años recientes (Fludernik, 2000).

Más adelante, en su obra *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice* (1992), Lanser haría específicos y metodológicos sus aportes previos. La propuesta de la *discursive authority* o autoridad discursiva enclavada en la narratología feminista se enfoca en el género gramatical de quien narra para mostrar que “[l]a voz de una narradora puede subvertir y adaptar la autoridad implícita en la narración” (Herman, Jahn y Ryan, 2010: 245). Así, la autora se ocupa de las formas de voz que han estado disponibles para las mujeres en momentos históricos particulares desde mediados del siglo XVIII en la historia literaria occidental. Lanser analiza novelas escritas por mujeres⁷² a lo largo de tres siglos con el objetivo de mostrar que “incluso los elementos más amplios y obvios de la narración tienen una carga ideológica y socialmente variable, sensibles a las diferencias de género en formas que no han sido reconocidas” (Lanser, 1992: 23). La autora relaciona las narraciones con la producción literaria y la ideología social, y realiza una exploración

⁷¹ Algunos de los aportes teóricos que muestran la integración de la crítica feminista con el análisis narratológico y la diversidad de campos a los que se han aplicado las contribuciones de la narratología feminista son los siguientes: mundos posibles (Ryan, 1991; Ronen, 1994); marcos cognitivos en el procesamiento narrativo (Emmott, 1997); tiempo y temporalidad (Fleischman, 1990); voz narrativa (Fludernik, 1999); focalización (Bal, 1990; Warhol, 2001); estructura de la trama (Case, 2001; Homans, 1994); influencia de la corpora (Prince, 1995; 1996); significado y gran alcance (Mezei, 1996).

⁷² Las autoras de las cuales se hace el estudio son provenientes de Inglaterra, Francia y Estados Unidos.

de la intersección de ambas gracias a la lectura de ciertos aspectos de la voz narrativa como el punto en el que se localiza la ideología⁷³. El discurso literario debe ser entendido como material ideológico que no puede ser estudiado fuera de la sociedad en la que se produjo y que, a su vez, le da sentido.

De este modo, la autora propone tres voces narrativas: voz autorial, voz personal, y voz comunal. Estos modos son maneras que, al paso del tiempo y de acuerdo con las prohibiciones, convenciones y limitaciones externas de su época, las mujeres han empleado al constituir autoridad para hablar cuando crean mundos alternativos, además de representar de maneras diversas al sujeto femenino como discursivo y político. Cada uno de los modos narrativos o voces representa “un tipo particular de consciencia narrativa y, por lo tanto, un nexo particular de poderes, peligros, prohibiciones y posibilidades” (Lanser, 1992: 15).

La voz autorial contribuye a “identificar situaciones narrativas que son heterodiegéticas, públicas y potencialmente autorreferenciales” (Lanser, 1992: 15). Este tipo de narración es extradiegética y pública, es decir, se dirige a un narratario análogo a la audiencia lectora⁷⁴. No se refiere a una equivalencia entre el narrador y el autor, sino que sugiere que esta “(re)produce las situaciones estructurales y funcionales de la autoría” (Lanser, 1992: 16). Este modo podría guardar algunas similitudes con las críticas regularmente hechas en las distopías, pues el narrador autorial tiene la capacidad de emplear actos de representación y, a su vez, realizar actos extrarrepresentacionales. Los actos de representación son las palabras y las acciones de los personajes,

⁷³ Esta idea no se aleja de algunas de las contribuciones realizadas por Mijaíl Bajtín (1992, 1994). Desde la visión del autor, el lenguaje no debe ser concebido como una estructura abstracta, sino como un proceso vivo y heterogéneo en la actividad práctica de los hablantes. El lenguaje es: “el producto de la actividad humana colectiva, y refleja en todos sus elementos tanto la organización económica como la sociopolítica de la sociedad que lo ha generado” (Bajtín, 1993a: 227). De allí que el medio ideológico sea el único espacio en el que la vida, como objeto de representación literaria, pueda tener lugar (Bajtín, 1994).

⁷⁴ A pesar de que Lanser (1992) adopta para desarrollar su propuesta las herramientas narratológicas analíticas de Gérard Genette (1972), según las cuales toda narración puede ser analizada por un modelo multinivel, que supone que los narradores y los narratarios siempre ocupan el mismo nivel de narración, la autora propone que, en la voz autorial, el narratario es homólogo a la audiencia lectora. De este modo, Lanser se aproxima a las corrientes posestructuralistas que no se adhieren a un modelo estricto de comunicación narrativa, y podrían omitir el término *narratario* por completo (Abbott, 2002), o bien, convertirlo en la figura del lector (Fludernik, 1996).

mientras que los actos extrarrepresentacionales son reflexiones, críticas, juicios y opiniones acerca del mundo fuera de la ficción, alusiones a otros escritores o textos y hasta comentarios acerca de la misma tarea de narrar, siempre dirigidas al narratario y no necesarias para el desarrollo del relato.

Por su parte, la voz personal es un modo en el que el narrador es consciente de estar relatando su propia historia⁷⁵. Este tipo de narrador se diferencia del homodiegético, pero se asemeja al que Genette llama *autodiegético*, quien narra la historia en la que es protagonista. El narrador personal busca “la validez del derecho de una persona a interpretar su experiencia” (Lanser, 1992: 19). Así, tanto las acciones del propio narrador como las de los personajes son dependientes de la respuesta de lectoras y lectores, “la autoridad de la representación depende a su vez de la construcción exitosa de una voz creíble” (Lanser, 1992: 19). Esta voz ha sido especialmente útil para la presente investigación, pues gran parte de las distopías literarias contemporáneas emplean la narración en primera persona, son las protagonistas quienes relatan sus propias historias.

La voz comunal refiere a la narración articulada por una voz que representa una comunidad o las voces de una comunidad hablando a la vez; ambas posibilidades comparten autoridad narrativa y, por lo general, son empleadas por comunidades oprimidas o marginales. Es conveniente estudiar los casos en los que las mujeres que habitan en un mundo distópico relatan sus historias siempre de una forma que puede corresponder a la vida de cualquier otra mujer que vive en la sociedad en cuestión; de alguna manera, logran hablar por las demás.

Para Lanser, las escritoras y los escritores *desautorizados* (sin autoridad) han buscado estrategias para adaptarse y lograr hacer críticas en modos dialógicos, por supuesto en términos bajtinianos. Debido a que el discurso novelístico está constituido por una doble voz, según la autora, podría dificultarse la tarea de identificar específicamente quién es el individuo o grupo de individuos desautorizados que está tratando de tomar el control de su propia narración, y reconocer los puntos de vista, valores, juicios o acentos en el discurso particular. Es cierto que la labor de la investigadora podría tornarse más complicada, pero no imposible. Apoyándose en tres términos bajtinianos que existen entrelazados entre sí, a saber, heteroglosia, dialogismo, y polifonía se pueden estudiar no sólo un discurso doble, sino de una variedad de voces y discursos que convergen e interactúan de modos igualmente diversos en una

⁷⁵ Por lo cual, el monólogo interno no es considerado.

misma narración realizada por uno, dos o más individuos. Por ello, el estudio de los modos en los que se manifiesta la autoridad narrativa aquí realizado de será complementado con las teorías de Mijaíl Bajtín.

2.2. LAS VOCES DE LAS COMUNIDADES DE MUJERES

Como se ha señalado, las distopías feministas suelen ser protagonizadas por más de una mujer a la vez; más bien, son pares o grupos de mujeres que comparten, de manera inevitable, vidas y experiencias similares. Ellas se encuentran unidas por características comunes como el sexo y el género; el estilo de vida designado a ellas; por lo general, comparten un mismo territorio geográfico específico, ya sean viviendas, pueblos, regiones o naciones. Asimismo, las mujeres de estas comunidades forman vínculos gracias a sentimientos e intereses comunes que, en todos los casos, las conducen de manera individual o grupal a la rebelión. De este modo, las comunidades de mujeres en las distopías feministas cumplen con dos condiciones generales: por un lado, la densidad simbólica provista por un cosmos propio; por otro lado, la autopercepción de una historia común; por parte de sus miembros, no siempre carente de conflictos internos. Por consiguiente, los colectivos de mujeres dentro de estas ficciones comparten una historia y un futuro común, su referente es así el proyecto de darle continuidad a la existencia en común como sujeto colectivo (Segato, 2015a; Segato, 2015b). A pesar del deseo e interés común de las integrantes de la comunidad de permanecer en conjunción y la permanente obligación voluntaria de reciprocidad que hace fluir la comunalidad (Segato, 2016), la individualidad de las mujeres que conforman las comunidades en las distopías feministas se mantiene. Ellas suelen tener una consciencia individual que les permite pensar y actuar por sí mismas, aunque siempre con el bienestar de sus mujeres como interés principal.

Las comunidades que se observan en las distopías feministas difieren, de varias maneras, de las que se encuentran en las distopías canónicas. La atención de estas últimas se posaba sobre el protagonista masculino, quien distaba de integrar una colectividad con sus congéneres y, por lo tanto, solía dar un tratamiento interno a sus propias luchas. Sus intentos por aliviar sus propios sufrimientos, en el mayor número de casos, resultaba infructuosa. En cambio, los tipos de comunidades que las mujeres conforman en las sociedades distópicas pueden ser observados en las acciones de los personajes, que no suelen llevarse a cabo individualmente: ya sea ir de compras en parejas de

criadas, realizar rituales entre hermanas para protegerse del ambiente tóxico, o bien, asistir en grupos de treinta mujeres al parto de una vecina. Asimismo, la estrecha relación entre los miembros de la comunidad se atisba en la voz narrativa, es decir, en los actos de habla del narrador al narrar y orientar el texto⁷⁶. Los discursos de las protagonistas de estas historias, quienes suelen relatar la historia de otras mujeres y la propia, están cargados de ideologías alejadas de los sistemas ideológicos que el Estado ha pretendido imponer. La voz⁷⁷ de estas mujeres, desde la perspectiva de la narratología feminista, es el comportamiento individual o grupal que hace valer puntos de vista centrados en la mujer, así como “un sitio de tensión ideológica que se hace visible en las prácticas textuales” (Lanser 1992: 6). La expresión del conjunto de ideas que constituye los discursos de las narradoras se da gracias a la autoridad creada por ellas mismas. Así pues, la autoridad discursiva es “la credibilidad intelectual, la validez ideológica y el valor estético reivindicado o conferido a una obra, un autor, un narrador, un personaje o una práctica textual [que] se produce de forma interactiva⁷⁸” (Lanser, 1992: 6). La voz narrativa, integrada por la autoridad de quien se encarga de la tarea narrativa, es un sitio crítico de ideología producido gracias a propiedades sociales y retóricas.

La narrativa en las distopías feministas suele ser variada, pues no se adapta a un solo tipo de voz narrativa, en algunas ocasiones el narrador heterodiegético se encarga de la tarea; a veces, habla una sola mujer, lo que se adapta a una narración homodiegética; en otras ocasiones, hablan todas a la vez; incluso, una podría hablar por todas. Una muestra de este último fenómeno narrativo, perteneciente a *The Handmaid's Tale*, se muestra a continuación:

Suspirábamos⁷⁹ por el futuro, ¿De dónde **sacábamos** aquel talento para la insaciabilidad? Flotaba en el aire; y aun se respiraba, como una

⁷⁶ La voz narrativa toma algunos de sus sesgos politizados de la concepción bajtiniana de polifonía gracias a la diversidad de voces en el discurso que no está sujeto a la autoridad del autor; así como también al discurso de doble voz, en el cual un individuo adopta el discurso de otro en el suyo para sus propios propósitos (Herman, Jahn y Ryan, 2021).

⁷⁷ Según la narratología feminista, en una narración, el término *voz femenina* únicamente designa el género gramatical del narrador.

⁷⁸ De acuerdo con Lanser (1992), debido a la interacción inherente a la autoridad discursiva, esta debe caracterizarse con respecto a comunidades receptoras específicas.

⁷⁹ En gran parte de las traducciones que aparecerán en lo que resta del libro no serán incluidos los pronombres personales que indican si se habla de un sujeto plural femenino o un sujeto plural masculino. Para mejorar la calidad de la traducción se ha obviado que las narradoras suelen referirse a un *nosotras* que incluye puramente suje-

idea tardía, cuando **intentábamos dormir** en los catres del ejército dispuestos en fila y separados entre sí para que **no pudiéramos hablar**. [...] **Doblábamos nuestra ropa** con mucha prolijidad y **la dejábamos** sobre el taburete, a los pies de la cama. Enseguida bajaban las luces, pero nunca las apagaban. Tía Sara y Tía Elizabeth hacían la ronda. [...] Los Ángeles permanecían fuera, **dándonos la espalda**⁸⁰. **Para nosotras eran motivo de temor**, y también de algo más. **Si al menos nos miraran, si pudiéramos hablarles... creíamos que así podríamos intercambiar algo**, hacer algún trato, llegar a un acuerdo, **aún nos quedaban nuestros cuerpos... esta era nuestra fantasía** (1).

La protagonista Defred⁸¹, relata lo sucedido con ella y cientos de mujeres después de haber sido perseguidas y encerradas por órdenes gubernamentales. La incertidumbre personal por el futuro incierto se hace visible a través de su narración, aunque la preocupación, evidentemente es uniforme en todas. En algunos verbos y sus debidas conjugaciones (en negritas) se observa el modo en el que la voz narrativa de una mujer engloba no sólo sus sentimientos y pensamientos, sino también los de otros personajes de su comunidad temporal. Este fenómeno corresponde a la voz comunal, es decir un “espectro de prácticas que articulan una voz colectiva o un colectivo de voces que comparten la autoridad narrativa” (Lanser, 1992: 21). Con el empleo de esta práctica, la autoridad narrativa se concentra en una comunidad definible y textual, a través de múltiples voces que se autorizan entre sí, o bien, a través de la voz de

tos femeninos. En un caso contrario se hará la aclaración correspondiente. Las obras están escritas originalmente en idioma inglés, el cual no permite la diferenciación femenina o masculina en la primera y la tercera persona plural, por lo cual, la trama es el indicador acerca del género de los miembros del grupo al que las narradoras hacen referencia con el pronombre *we*.

⁸⁰ Emplear *list-like sentences* (Fludernik, 2017) para comparar las acciones que lleva a cabo un grupo de personas en contraposición con las que realiza un individuo o un subgrupo de individuos particulares, es un modo sintáctico que, por lo general, es empleado para subrayar la dispersión de una multitud en subgrupos; sobre todo cuando la lista además de consistir en acciones señala el inventario de unidades subsidiarias que componen la multitud. En el párrafo sólo se observan tres de los grupos que componen la sociedad de Gilead: las Criadas, las Tías y los Ángeles.

⁸¹ Defred es la traducción que se ha dado en español al nombre original de la protagonista Offred. En ambos casos la partícula posesiva *de/of* se utiliza para indicar la posesión de Fred, un hombre rico y poderoso, de la Criada que sirve en su casa como incubadora, cuyo nombre verdadero se desconoce. Todas las criadas deben ostentar en sus nombres que el jefe del hogar en el que viven las posee.

un individuo que ha sido autorizado por una comunidad o los saberes que la convivencia comunal le ha conferido, como es el caso de Defred.

Los textos narrativos que poseen una o múltiples variantes de narración comunal son nombradas por Monika Fludernik (2017) como *we-texts*; tienden a rebasar las restricciones gramaticales para lograr efectos semánticos y narrativos particulares relacionados, de manera directa, con grupos de personas⁸². Tales efectos se llevan a cabo por medio de diversos grados de ambigüedad en el uso de los pronombres de la primera persona singular y plural. Por lo general, un texto que cuente con una narración de tipo grupal o comunal conlleva el empleo de mentes colectivas (*v.g.* cuando algunas personas experimentaron eventos memorables como parte de un grupo) e identidades colectivas, las cuales tienen la posibilidad de dominar la existencia individual gracias a relaciones familiares, de amistad, de trabajo o debido a la solidaridad entre un grupo étnico o de la misma clase social, etc. De este modo, la individualidad se uniría a la acción colectiva, cuyo punto de vista termina por adoptar⁸³.

Como se ha visto, una comunidad puede manifestarse y hacerse observable a través de la acción, la consciencia y la narración de los personajes. Los grupos de personas pueden realizar actividades en conjunto, poseer pensamientos, actitudes y puntos de vista en común y, además, tienen la posibilidad de adoptar una narración colectiva, compartiendo así la tarea narrativa. De este modo, las narrativas colectivas que emplean una voz comunal despliegan estrategias de confrontación, fusión, contradicción, di-

⁸² De acuerdo con Monika Fludernik (2017), la narración colectiva no ha tenido suficiente protagonismo en los estudios literarios, pues los investigadores dedicados a estos últimos tienen cierta predilección por la individualidad y la identidad personal, a pesar de que la riqueza de los colectivos pueda ser observada a través de las acciones, los pensamientos, las actitudes y la narración en textos ficcionales o fácticos. Así, desde una perspectiva narratológica, la autora acentúa la importancia de los colectivos, ya que los textos narrativos en los que se encuentran comunidades de personas emplean sofisticadas técnicas para perfilar la pluralidad.

⁸³ En su obra *Social Minds in the Novel* (2010), Alan Palmer ha mostrado cómo los grupos se dividen en subgrupos y pueden subdividirse en unidades cada vez más pequeñas, terminando con opiniones individuales. Alex Woloch dedicó *The One vs. The Many* (2003) a estudiar los personajes individuales marginales con relación a los grupos. En el área de la sociología, algunos de los autores mencionados en Palmer (2010) que han estudiado los grupos y su impacto en miembros individuales son Simmel, Homans, Claessens, Bourdieu, Laclau; así como lo relativo a la multitud: Le Bon, Thompson, Hill, McClelland, McDougall, y Rowan.

ferenciación y ambigüedad a través de la manipulación lingüística de las categorías de número (singular/plural), así como el énfasis las oposiciones pronominales (nosotros vs. ellos) (Fludernik, 2017). Tales constituyentes gramaticales que moldean la narración traen consigo ideologías consistentes que se develan, entre otras maneras, por medio de la voz narrativa. Incluso, en la mayoría de los casos, el componente ideológico llega a rebasar las estructuras formales, en riqueza y fuerza.

El análisis de los casos especiales correspondientes a las distintas manifestaciones de voz narrativa halladas en las obras aquí estudiadas se encuentra a continuación. El estudio de cada distopía tendrá un orden basado en la complejidad⁸⁴ de los elementos que dan forma a las narraciones. En el primero de los casos, en *Vox*, Jane, la protagonista, se apropia de la tarea narrativa para relatar los acontecimientos en una sociedad patriarcal extremista. Las preocupaciones por su familia, en especial por su pequeña hija que tendrá que vivir bajo el régimen que no le permite siquiera hablar. A pesar de la centralidad en su relato homodiegético, la protagonista suele dar voz a otra mujer que, al contrario de Jane, siempre luchó por la liberación de las mujeres.

Una variedad de voces narrativas se encuentra en *Before She Sleeps*. A pesar de que una mujer intenta conformar una comunidad unida de mujeres sobrevivientes, los intereses divergentes de sus habitantes impedirán que cualquier tipo de comunidad se consolide. Por otro lado, las voces homodiegéticas de algunas mujeres, y la voz heterodiegética de un narrador omnisciente, quien focaliza las acciones tanto de personajes femeninos como masculinos se reúnen en la misma novela. Sin embargo, a pesar de la multiplicidad de voces narrativas no es posible observar una narración comunal, que derive de algún otro tipo de comunidad (*v.g.* una comunidad geográfica).

Por último, la voz comunal y cada una de sus diversas clasificaciones es empleada en *The Water Cure*. Una pequeña comunidad geográfica formada por tres hermanas y enclavada en un amplio territorio se encarga de la tarea narrativa; las tres mujeres narran al mismo tiempo. No obstante, a través de dos narraciones homodiegéticas, también presentes, se mantiene la individualidad comunal de ambas protagonistas. La polifonía de voces se

⁸⁴ La *complejidad* de las novelas pertenecientes al corpus se basa en la riqueza de los elementos compositivos. De la primera novela a la cuarta, la concentración y pluralidad de voces, de acuerdo con las clasificaciones de Lanser (1992), aumenta considerablemente.

enriquece con la inserción de relatos escritos de mujeres también violentadas, pertenecientes a la gran comunidad que incluye a la de las hermanas.

Vox: la voz del pasado en el presente

La voz narrativa empleada en *Vox* es la autodiegética, pues Jane relata los acontecimientos de su vida doméstica, así como sus posteriores acciones en busca de libertad para su hija y para sí misma. La voz narrativa en la obra comparte con la voz personal (Lanser, 1992) la jerarquización de los intereses de la protagonista, dejando en segundo plano la fortuna del resto de los personajes, incluso los de todas las mujeres, quienes también sufren la violencia del régimen patriarcal. Sin embargo, la voz crítica de cierto personaje contrarresta los efectos egocéntricos (Lanser, 1992) de la voz narrativa de la protagonista de la historia, quien no suele ser abiertamente crítica. Incluso en sus cavilaciones internas, Jane no se siente capaz de censurar la situación en la que se encuentra el país, por lo que suele recurrir a la voz de una vieja amiga a través de sus recuerdos.

Por consiguiente, por medio de los usos de la memoria de la protagonista se tiene acceso a la voz de una mujer feminista de raíces latinas⁸⁵, quien siempre luchó contra el sistema. Jane admira a Jackie, suele darle la razón, recurre a ella en su memoria cada vez que el remordimiento la asalta, pues en repetidas ocasiones, la protagonista se arrepiente por no haberla escuchado y no haber actuado a tiempo. Las máximas críticas con propósitos políticos yacen, casi en su totalidad, en una instancia concreta, a la que sólo se tiene acceso gracias a los recuerdos de Jane, quien empodera su discurso a través de la voz de otra mujer:

No volví a hablar con Jackie nunca más. En noches como esta, desearía haberlo hecho. Quizá eso (eso de las elecciones, eso de la nominación, eso de la confirmación, eso de la orden ejecutiva) no habría resultado como resultó (23).

⁸⁵ El personaje de Jackie, de origen latino y poseedor de una orientación sexual lésbica, es una muestra de la diversidad de grupos étnicos y orientaciones sexuales presentes en el género distópico feminista. La variedad de individuos en las distopías feministas caracteriza al género y lo distingue de narraciones hermanas como la utopía y la antiutopía.

Jackie guarda simbólicamente algunas similitudes con esa amiga valiente y desafiante que acompañó durante los años precedentes a la instauración del nuevo régimen a Defred en *The Handmaid's Tale*. Moira y Jackie están presentes en la vida de las protagonistas como las amigas retadoras y osadas.

Jane construye a su antiguo yo como un “juez autorizado”, debido a que la protagonista lo evoca continuamente: “la narradora mira hacia atrás con una aguda distancia moral al personaje más joven y puede contar su historia sólo porque ha cambiado” (Lanser, 1992: 179). El análisis de este yo inmaduro que hace Jane en el presente constituye una estrategia confesional de la narradora, quien puede mirar sus acciones pasadas de modo crítico. Así, Jane reflexiona y aprende de sus errores pasados, lo que se ve reflejado en sus actos subversivos presentes:

Jackie me mira con esos ojos suyos tan fríos que no han cambiado nada, acusadora. No necesito que me acuse. No lo necesitaba hace veinte años y no lo necesito ahora, pero siempre recordaré el día que empezó todo (21).

Pienso en Jackie y en aquellas últimas palabras que dijo [...] las acusaciones, las admoniciones. Jackie tenía razón: yo vivía en una burbuja. La hinché yo misma, a soplos, uno a uno (109).

Si Jackie estuviera aquí, me diría cuatro cosas. [...] – Puedes empezar poco a poco, Jeanie- me dijo-. Asiste a algunos mítines, reparte folletos, habla con la gente de algunos temas. No tienes que cambiar el mundo tu sola ¿sabes? (171).

Mi culpa empezó hace dos décadas, la primera vez que no voté, la enésima vez que le dije a Jackie que estaba demasiado ocupada para ir a una de sus manifestaciones, o hacer pancartas, o llamar a mi congresista (239).

Jackie es la jueza moral de Jane, en ella se apoya para dar autoridad a su propia voz. Jackie se niega a aceptar el nuevo uso del lenguaje de las mujeres y el lugar que estas ocupan, es decir, el orden simbólico en general, por lo que representa una voz más audaz que la de la protagonista. La presencia de la voz de Jackie, como una figura feminista que insiste en ser escuchada, legitima el discurso de mujeres no blancas como poseedor de poder y fuerza de cambio.

No obstante, la voz de Jackie, encontrada en los diálogos que su amiga suele traer al presente por medio de sus recuerdos, no implica la existencia de una voz comunal, pues en ningún momento se emplea el pronombre personal *nosotras* que indicaría la presencia de una narración grupal; tam-

poco hay rasgos de una mente comunal que muestre sentimientos y pensamientos en común entre más de un individuo. A pesar de ello, existe un reducido indicio de voz comunal en la voz autodiegética de la narradora, donde se observan los pensamientos que Jane dedica a otras mujeres:

Me pregunto qué harán las demás mujeres. Cómo lo sobrellevarán. ¿Encontrarán todavía algo con lo que poder disfrutar? ¿Amarán a sus maridos de la misma manera? ¿los odiarán un poquito solamente? (34). No nos matan por el mismo motivo por el que condenan los abortos. Nos hemos convertido en un mal necesario, en objetos a los que follarse y no escuchar (39).

Esta es una muestra de la existencia de cierto grado de solidaridad de Jane hacia sus congéneres, aunque el sentimiento de pertenencia al grupo que conforma con el resto de las mujeres no logra alcanzar la acción de la protagonista, quien en repetidas ocasiones deja saber que la lucha es por su hija y por sí misma. Sin embargo, esta búsqueda de liberación tendrá repercusiones a gran escala, pues el golpe que su esposo y ella logran dar para la desintegración del sistema marcará el cambio que todos los habitantes inconformes de Estados Unidos estaban esperando. A raíz de ello y al pasar de los meses, el gran grupo de mujeres tomará fuerza, incluso para asumir cargos políticos.

Un guiño de la narradora hacia un posible narratario explícito⁸⁶ tiene lugar cuando Jane, durante el relato de un suceso, de pronto dice: “Vale, una broma de mal gusto” (56) e inmediatamente dirige la narración a lo que en realidad sucedió. Esta única muestra presente en la novela no posee la suficiente consistencia para considerar la existencia de un narratario explícito, por lo que la falta de especificidad mantiene al narratario como implícito⁸⁷.

⁸⁶ El narratario o la entidad ficcional a la cual el narrador dirige su narración (Schmid, 2013) es representado de dos maneras, es decir, este puede ser implícito o explícito (Prince, 1973). La representación explícita se produce con la ayuda de pronombres y formas gramaticales de la segunda persona o con formas conocidas de dirección como: “lector amable”, “querido lector”, etc. La imagen del destinatario así creada se caracteriza por tener características más o menos concretas (Schmid, 2013). Por su parte, el narratario implícito es aquel no especificado o hipotético, cuya presencia no se percibe con claridad en el texto. Es decir, el narrador no hace explícito quién es su interlocutor. Sin embargo, el que sea invisible no implica que no exista.

⁸⁷ Para Prince (1973; 1987) toda narración, oral o escrita, presupone al menos un narrador y un narratario. En este caso, el narratario existente permanece como implícito sin prácticamente ninguna marca que se refiera de manera explícita a él.

En *Vox* no se construye una estrategia sofisticada como las empleadas en otras distopías feministas, que logran conducir su narración con el propósito de hacer llegar su voz a algún individuo específico, como sí se observa en *The Handmaid's Tale* donde una narradora autodiegética relata, consciente de su actividad⁸⁸, los aconteceres en su vida como Criada. El narratario, a pesar de ser explícito, es desconocido incluso para ella; sin conocer sus características dirige su narración grabada a este (subrayado con línea punteada):

Por eso sigo con esta triste, ácida, sórdida, coja y mutilada historia, porque después de todo quiero que la oigas, como me gustaría oír la tuya si alguna vez se presenta la oportunidad si te encuentro o si tú te escapas, en el futuro, o en el Cielo, en la cárcel o en la clandestinidad, en cualquier otro sitio. [...] al contarte algo, cualquier cosa, al menos estoy creyendo en ti, creyendo que estás allí, creo en tu existencia. Porque contándote esta historia, logro que existas. Yo cuento, luego tú existes (130).

Incluso, como lo hace Jane, Defred parece crear pequeñas trampas para jugar con la atención de su narratario: “Me lo inventé. No ocurrió así. Lo que ocurrió es lo siguiente” (127). La narración de Defred es muy rica, intenta construir un juez-narratario, al cual debe satisfacer, sosegar e instruir⁸⁹ (Lan-

⁸⁸ Defred es consciente de estar relatando su propia historia. Esto se hace visible en los modos en los que refiere a su tarea, la cual no suele realizar con agrado: “Me gustaría creer que esto no es más que un cuento que estoy contando. Necesito creerlo. Debo creerlo. Los que pueden creer que estas historias son sólo cuentos tienen mejores posibilidades. [...] Contando, más que escribiendo, porque no tengo con qué escribir y, de todos modos, escribir está prohibido. Pero si es un cuento, aunque sólo sea en mi imaginación tengo que contárselo a alguien. Nadie cuenta un cuento a sí mismo. Siempre hay otra persona” (22).

⁸⁹ Existen algunas señales que definen a un narratario como explícito, aunque no son siempre fáciles de reconocer o interpretar. La marcación del narratario depende en un grado decisivo de la marcación del narrador: cuanto más marcado el narrador, más probable es que evoque una imagen de la contraparte a la que se dirige. Sin embargo, la presencia de un narrador marcado no implica automáticamente la presencia de un destinatario manifiesto en el mismo grado (Prince, 1973). En el caso de *The Handmaid's Tale*, a través de su narración autodiegética, Defred hace referencias a su tarea narrativa, lo que la marca inevitablemente como narradora de la historia. De tal modo, la marcación o los indicadores que remiten a la presencia del narratario están igualmente marcados. La narración autodiegética permite la existencia del narratario explícito. Por otra parte, para Schmid (2013) hay dos signos indexados que apuntan y señalan al narratario, y que son relevantes para su representación: la apelación y la orientación. De esta última se hablará más adelante. La apelación es una señal, generalmente expresada de manera implícita, para adoptar una posición particular en rela-

ser, 1992). Como es posible observar, Defred se anticipa a los posibles juicios de su narratario y cambia de tema para mantener su atención, aunque también pretende satisfacer sus propios intereses:

Estoy demasiado cansada para continuar con este cuento. Estoy demasiado cansada para pensar dónde estoy. Aquí va un cuento diferente, uno mejor. Este es el cuento de lo que le ocurrió a Moira (72).

No logro recordar las palabras exactas, porque no tuve con qué escribirlo. He completado el relato por ella en la medida de lo posible [...] He intentado emplear su mismo estilo. Es una manera de mantenerla viva (120).

El persistente contacto con su narratario (subrayado con línea punteada) para que valide la experiencia de la narradora, refuerza la voz narrativa personal⁹⁰ (Lanser, 1992) en *The Handmaid's Tale*. Al citar textualmente (entrecomillado)⁹¹ lo que su amiga Moira le contó, Defred logra relatar la historia de otra mujer mientras relata la propia, así el texto se vuelve una narración por, para y acerca de mujeres, la cual genera un movimiento de la experiencia al acto político, “El entendimiento comunitario, que surge del reconocimiento de la opresión mutua como base para el análisis y el cambio, revela la insuficiencia de las soluciones individuales” (Lanser, 1992: 233). Es decir, Defred relata la historia en la que es protagonista y, a pesar de no poseer los privilegios superhumanos de los narradores heterodiegéticos que emplean la voz autorial (Lanser, 1992), al relatar la historia de otra mujer que se encuentra en una situación similar a la suya, dota de fuerza y sentido su narración.

De modo similar, a pesar de que Jane no relata la historia de Jackie, sino sus momentos y comentarios más subversivos, su narración también se enriquece a causa del reconocimiento y la inclusión de la voz de otra mujer que comparte con ella, aunque en épocas distintas, el mismo agobio. La

ción con el narrador, su narrativa, el mundo narrado o algunos de sus personajes. En sí misma, la apelación es un modo de expresar la presencia de un destinatario. En *The Handmaid's Tale*, la apelación del narratario llevada a cabo por la narradora es evidente en los pronombres y verbos de la segunda persona del singular.

⁹⁰ Según Lanser (1992), la narración personal no ofrece el escudo del género neutro o una “tercera persona distanciadora”, no hay ningún refugio en una voz genérica que podría pasar por masculina, por lo cual es común que la narradora sea equiparada con la escritora de la novela.

⁹¹ Marcadores que sugieren jerarquías de voz: comillas, sangrías, o cambios entre el tiempo pasado del narrador y el tiempo presente de los personajes.

narradora autodiegética de *Vox* no dirige su narración directamente a algún narratario, como lo suelen hacer las narraciones heterodiegéticas que conforman una voz personal. Su voz no puede ser equiparada con la de la autora de la novela, pues la autonomía tanto de la narradora como de los personajes se mantiene en todo momento. A pesar de ello, la voz narrativa de *Vox* sí comparte una característica especial con la voz autorial: la protagonista y narradora suele hacer referencias extratextuales evidentes, es decir, que llevan a cabo actos extrarrepresentacionales⁹². Jane suele hacer juicios y generalizaciones acerca de la realidad extratextual, y alusiones y referencias a hechos, vocabulario y obras literarias del contexto inmediato de la novela: la construcción del muro fronterizo entre México y Estados Unidos; la utilización del término *feminazi*, tan empleado por los detractores de los movimientos feministas en la actualidad y desde hace algunos años; referencias explícitas al *ángel del hogar*⁹³; menciones a *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, y a George Orwell y su novela *1984* (1949). Así, la narradora produce actos extrarrepresentacionales, los cuales son “especialmente críticos para un género poliglósico como la novela porque permiten al narrador construir las “máximas” que Genette describe como la base de la verosimilitud” (Lanser, 1992: 17). La producción de dichos actos no sólo muestra que la narración de la protagonista está cargada de críticas directas a las sociedades textual y extratextual, lo que apunta directamente a la presencia de la autoridad narrativa de la misma, sino que también confirma que la novela, en su totalidad, es una obra literaria distópica que muestra un posible futuro para la sociedad actual, gracias a un previo enriquecimiento de componentes extratextuales.

⁹² En *Vox* se encuentran algunos comentarios acerca de situaciones extratextuales provenientes de la narradora autodiegética, quien se identifica como investigadora lingüista. En repetidas ocasiones, la protagonista, y narradora, aplica una estrategia de *self-authorization* (Lanser, 1992), lo que le permite ser crítica debido al título que ostenta. En el caso de *The Handmaid's Tale* y *The Testaments*, las protagonistas narradoras hacen continuas referencias directas e indirectas a sí mismas y a su tarea narrativa, así como a posibles narratarios que ellas no conocen.

⁹³ *The Angel in the House* es un poema de Coventry Patmore publicado por primera vez en 1854, acerca del noviazgo del autor con su primera novia y futura esposa Emily Augusta Andrews. Algunas escritoras, como Charlotte Perkins Gilman (1891), Virginia Woolf (1931), y Nel Noddings (1989), satirizaron la visión idealizada y perfecta de la feminidad en el poema de Patmore. Inclusive, algunas artistas han adaptado el nombre del poema para sus propósitos feministas: Anthea Callen nombró su monografía como *The Angel in the Studio: Women in the Arts and Crafts Movement 1870–1914*; y el dueto The Story llamó *The Angel in the House* a su álbum musical lanzado en 2014.

En *Vox* algunos de los personajes masculinos forman parte activa de la resistencia contra el sistema establecido. Patrick, quien da su vida para lograr el cambio, es muestra de la diversidad y la inclusión, no sólo perceptible en el origen de los personajes no protagónicos. La presencia de personajes del sexo masculino aliados en la lucha de las mujeres en las distopías feministas desmiente la creencia obsoleta acerca de que las realidades favorables, de alguna manera, para las mujeres implicaban malas condiciones para los hombres. Así, en las distopías feministas, algunos hombres juegan roles valiosos para el cumplimiento del final eutópico de las historias. Sin embargo, en *Vox* no hay presencia de voces narrativas provenientes de los personajes narradores masculinos, la narradora homodiegética se encarga de autorizarlos a hablar a través de su tarea narrativa.

***Before She Sleeps*: la falsa comunidad narrativa**

Before She Sleeps posee cuatro voces narrativas, tres autodiegéticas provenientes de tres personajes femeninos, y una heterodiegética omnisciente, que se turnan a lo largo de las tres partes que conforman la novela, *Reluctance* (Renuencia), *Rebellion* (Rebelión) y *Revolt* (Revuelta). El orden en el que aparecen estas voces parece no tener alguna disposición especial ni sentido específicos; empero, la variedad y la disposición responden a un propósito final que, sin lugar a duda, se sirve de la trama. La voz narrativa y la trama, como se verá a continuación, trabajan a la par para mostrar, entre otras cosas, las discrepancias entre un grupo de mujeres y la posible existencia de inconsistencias en comunidades geográficas.

La historia gira en torno a la protagonista Sabine, cuya voz narrativa aparece con mayor frecuencia en la novela. Durante la Parte 1, *Reluctance*, la protagonista relata de modo autodiegético su rutina en la Panah, es decir, las tareas de su trabajo como proveedora de sueño a hombres ricos y poderosos, así como los motivos que la orillaron a huir de casa cuando era una niña. Durante esta primera parte, la protagonista se identifica con dos comunidades, pero en diferentes momentos de su vida. En primer lugar, con la comunidad a la que perteneció por pocos años durante su infancia, y de la cual escapó en cuanto encontró una posibilidad de salvación:

Realmente **nos estábamos buscando** las unas a las otras. Esa chispa de reconocimiento mientras **nos mirábamos** a los ojos, esa sonrisa furtiva, el movimiento de los dedos para decir adiós, señalaría a esa

chica como amiga y aliada. **Nos conectamos** entre nosotras de formas que nuestros padres y la Agencia no conocían. [...] **Creamos** una pequeña comunidad que no existía en ninguna parte más que en nuestras propias cabezas, organizando bits y bytes en patrones que transmitían nuestros pensamientos, esperanzas y sueños entre nosotras⁹⁴⁹⁵.

El párrafo anterior muestra la situación que la protagonista y el resto de las niñas vivían en Green City al tratar de comunicarse entre ellas a pesar de que estuviera prohibido. Los verbos en negritas destacan la curiosidad, la cordialidad y el compañerismo que flotaba entre las niñas. En segundo lugar, Sabine ha dejado atrás la comunidad a la que pertenecía cuando era pequeña para autoidentificarse, en el presente, como parte constituyente del grupo conformado por no más de veinte mujeres en la Panah, que la acogió cuando huyó de su destino como Esposa. A pesar de la pertenencia que siente con respecto a la Panah, la protagonista sabe que este lugar “proporciona una casa a medio camino entre las restricciones de Green City y la total libertad” que nunca ha conocido y no puede imaginar. Esto indica una sutil vacilación entre sentirse perteneciente o no a la Panah; Sabine no se encontraba del todo a gusto, pues admitía que las reglas no le permitían pensar por sí misma. No obstante, el sentimiento de pertenencia a la pequeña comunidad de la protagonista es observable en el uso oscilante de la voz narrativa comunal de esta (subrayado), y el cariño que ha desarrollado por las mujeres con las que vive:

La voz diminuta y oficiosa prosiguió, cada palabra es un martillo en nuestros corazones.

Por otra parte, las mujeres como yo nunca pueden sentirse seguras. **Robamos** nuestra libertad cuando y donde **podemos**.

Tal vez **estemos** locas, o **somos** criminales, **somos** como criminales [...] Pero **sabemos** exactamente lo que estamos haciendo y el costo para nosotras.

[...] **Nos dicen** qué hacer, cómo **comportarnos**, incluso qué pensar, desde el día en que **nacemos**.

⁹⁴ Las traducciones del inglés al español de *Before She Sleeps*, *The Water Cure* y *The Testaments* que se comparten fueron realizadas por la autora.

⁹⁵ Algunos de los fragmentos de las novelas citadas no contienen el número de página del cual fueron extraídos. Esto se debe a que la versión electrónica del libro, en algunas plataformas y aplicaciones para dispositivos electrónicos, no incluye una numeración.

A veces me abruma la preocupación por la posición en la que **todas estamos**, lo frágiles que son nuestras salvaguardias internas contra las traiciones que nos pueden suceder de muchas maneras, internas y externas.

Cómo extraño mi cama, mi habitación, la charla de las otras chicas, la comida rancia que cocinamos y el perfume de las flores de Charbagh. [...] Extraño la sonrisa de Lin que siempre comienza en las comisuras de su boca y luego se extiende por su rostro. [...] Cómo desearía que pudiera tomarme de la mano para llevarme de regreso a donde pertenezco.

En las palabras resaltadas se observa el modo en el que Sabine no sólo se considera perteneciente a la comunidad, sino que cree que existe solidaridad y unión entre sus integrantes, a tal punto que cree que comparten pensamientos y formas de sentir comunes. El uso constante de la primera persona del plural (resaltado en negritas) demuestra su simpatía con las otras mujeres; la narradora expresa las experiencias y los sentimientos del grupo exhibiendo solidaridad, pues la acción comunal da lugar a emociones similares. La existencia de una comunidad que no sólo comparte el mismo espacio geográfico sino también el género de sus integrantes es indudable; esta también es notoria en la diferenciación que la protagonista hace y la distancia que marca entre *nosotras* y *ellas*:

Pero el cadáver de la mujer todavía **pesa sobre nuestras mentes**, su sangre **nos mancha** de complicidad y desesperación [...] Al mostrarnos el cuerpo de la mujer de una manera tan cruel, la Agencia quiere que **veamos** qué sucede cuando la naturaleza humana no está contenida. Quiere que **sepamos** que no somos lo suficientemente fuertes para contenernos por nosotras mismas. Que **necesitamos** su ayuda, su guía. De lo contrario, **estamos perdidas**. Sin embargo, **no somos Esposas**, porque **no somos de Green City: no consentimos** su conspiración primero para diezmarnos, luego para distribuir a las que quedamos entre ellos **como si fuéramos ganado o comida**.

A pesar de las actividades en común y los supuestos sentimientos compartidos, los escasos pronombres de la primera persona plural no permitirán que se conforme la voz narrativa comunal, ya que no se logra la constancia ni la consistencia necesaria, pues sólo son algunas oraciones encontradas en la primera parte. En el resto de la novela (la mayor parte), Sabine continuará con una narración autodiegética total. Aunque, en la última parte de la novela, *The Dream*, durante las horas en las que Sabine se encuentra sedada y no puede hacerse cargo de la narración, de ello se ocupa

el narrador heterodiegético omnisciente, el cual habla de las sensaciones corporales de la protagonista, así como de lo que el resto de los personajes principales hicieron mientras Julien y ella se encontraban sumidos en un profundo sueño viajando hacia la frontera.

De allí en adelante, tanto la narración como la trama estarán centradas en las experiencias de cada personaje. De este modo, Rupa es el otro personaje que emplea una narración autodiegética para transmitir su relato. Ella es otra de las mujeres que habita la Panah y que, a diferencia de Sabine, hace explícito su descontento con el estilo de vida que lleva: las reglas y los deberes que debe desempeñar son una carga que la ahoga:

(Rupa en su diario) Sé que Lin tiene un secreto. Tal vez tenga un hombre, pero no quiere que el resto de nosotras tengamos uno porque estamos felices por ser más jóvenes, más bonitas.

Todos los días mi mente seguía volviéndose hacia el problema de hacer que Joseph me quisiera más de lo que quería a Sabine.

La presencia de este personaje crea un contraste con la figura de Sabine, así como con su discurso y su narración autodiegética, pues muestra la cruda realidad de la comunidad que comparten: la desunión y la falta de solidaridad entre las mujeres, lo que más adelante llevará a esta última a su destrucción. Tanto las acciones de Rupa en contra de Sabine, que desembocarían en su violación, como el total uso de una voz narrativa personal, muestran la otra cara de la Panah. Rupa escribe su diario personal haciéndose consciente de contar su historia, lo que la acerca a la voz personal y la distancia de la narración autodiegética. No obstante, ella no pretende conseguir la validación de alguien más, su diario no debía ser leído por nadie, por lo que finalmente su narración es autodiegética.

Por su parte, la tercera y última voz autodiegética es la de Ileona Serfati, la fundadora de la Panah. Ileona falleció desde hace más de una década y su narración corresponde a un género incorporado⁹⁶ a la historia. En sus notas

⁹⁶ Los géneros incorporados en una novela pueden ser literarios (*v.g.* poemas) o no literarios (*v.g.* menús, anuncios, etc.). Según Bajtín (1981), es difícil encontrar algún género que no haya sido incorporado, alguna vez, a una novela. De acuerdo con Sue Vice (1997), algunos géneros incorporados pueden tener una relación estrecha con la novela y su historia, como la confesión, el diario o la biografía, entre las que destaca la carta personal, la cual contribuye a la conformación de la estructura de la novela como un todo. Esto implica la presencia de un segundo lenguaje y a su vez, de una heteroglosia dialogizada, la coexistencia e interacción de diversos discursos.

de voz relata los años más difíciles de la contingencia de género y sus acciones para tratar de rescatar mujeres de las garras del sistema:

Gracias a mis notas, Lin sabe cómo nos escondimos aquí en esos primeros días, aterrorizadas por el descubrimiento y la denuncia. **Necesitamos registrar** nuestra propia historia y **contar** nuestras historias, aunque sea solo entre nosotras. **Necesitamos saber** que **podemos sobrevivir**, incluso si somos marginadas y criminales. Y soy la guardiana de la historia de Panah, la guardiana de sus secretos, ya que Lin seguirá después de mí.

El relato de Ileona muestra los objetivos iniciales al crear una comunidad de mujeres alejada de la ciudad capital y que debía ser un refugio para las mujeres que lograsen escapar. La empatía con el sufrimiento de las integrantes debía ser el motor que haría funcionar la Panah. Sin embargo, en la voz de Ileona hay casi nulas muestras de voz comunal, la narración se centra en sí misma, a pesar de que el fin crearía una comunidad. En la voz narrativa de la fundadora hay pequeños indicios de que la colectividad no se alcanzaría nunca. Las notas de Ileona no aparecerán en las dos últimas partes del libro, aunque sí se mostrará otro género incorporado, es decir, el manual que ella misma escribió cuando formaba parte de una institución gubernamental, el *Perpetuation Bureau*. En dichos apartados titulados *From the Official Green City Handbook for Female Citizens* (Del Manual oficial de Green City para ciudadanas), se muestran fragmentos de las normas impuestas que las mujeres de la ciudad debían cumplir:

Ustedes han sido cruciales para aumentar los números a niveles normales, pero aún **necesitamos sus** esfuerzos y su dedicación para establecer y asegurar el futuro de Green City. Sus sacrificios no quedarán sin recompensa; su dolor no habrá sido en vano. [...] Si voluntariamente **nos entregan** sus cuerpos con confianza, **estamos obligados** por honor a devolver su confianza mil veces más. Esta es **nuestra promesa** para **ustedes** como ciudadanas plenas de Green City.

Como se observa, el manual tiene un destinatario⁹⁷: todas y cada una de las mujeres de Green City. Este hecho marca una separación tajante entre *ustedes*, mujeres que deben servir a la nación, y *nosotros*, los poseedores de

⁹⁷ La figura del narratario está dividida en dos entidades que difieren funcional o intencionalmente, aunque pueden coincidir material o extensionalmente: el destinatario (*addressee*) es la imagen que el narrador tiene de aquel a quien se envía el mensaje; el receptor o destinatario (*recipient*) es el receptor fáctico (Schmid, 2013).

sus cuerpos. La contrariedad entre el discurso y los objetivos de las notas de voz y el manual se hace más evidente e irónico al haber sido creados por la misma persona, despojando así a Ileona de cualidades conciliatorias y humanitarias sólidas.

Por otro lado, un narrador heterodiegético omnisciente es quien relata los acontecimientos en la vida de Lin, la dirigente de la Panah sucesora de Ileona. Según la fundadora de la comunidad, Lin debía, como buena líder, encargarse de atender el dolor y velar por el bienestar de todas las mujeres que acudieran a ella en busca de refugio. A pesar de ello, como el narrador heterodiegético deja saber, la vida de Lin giraba en torno al romance entre ella y Reuben, un hombre rico y poderoso, cabecilla de la Agencia, un órgano del gobierno cuya función consiste en asegurarse de que todo esté en orden. Durante los diálogos encontrados en las cuatro partes tituladas *Lin*, la dirigente hace pocas referencias a las habitantes de la Panah como “mis mujeres”, aunque sus acciones controladoras no demuestran su completa autoidentificación y compromiso hacia la comunidad que supuestamente conforman.

Así, la flaqueza que caracteriza a la comunidad se evidencia, por una parte, en los sucesos en los que la protagonista se ve envuelta, los cuales ponen en riesgo su seguridad y salud. Estos actos provocados, de manera intencional, por Rupa y por omisiones de la dirigente, Lin, exponen la desunión de la comunidad que, en un inicio, fue creada con buenas intenciones. Asimismo, la falta de una comunidad más allá de la geográfica se exhibe en las voces narrativas de las cuatro integrantes de la Panah, pues cada una antepone sus intereses personales, por lo que la voz que tres de ellas emplean es autodiegética. La narración de estas últimas posee casi nulas alteraciones y grados de ambigüedad observables en los pronombres personales, lo que hace imposible la identificación de mentes e identidades colectivas propias de una voz narrativa comunal. La confirmación final de la ausencia de una comunidad tendrá su culminación en la Parte 3, *Revolt*, cuando tras la supuesta muerte de Sabine y el sufrimiento declarado de Rupa, Lin toma consciencia de que la Panah dista de ser un lugar utópico que represente tranquilidad, seguridad y sanación para las mujeres que allí habitan. Las intenciones de Ileona y Lin eran buenas, pero el rigor con el que dirigían y controlaban la vida de las integrantes perpetuaba su sufrimiento, amenazando con tornarse en una rea-

En este caso, las destinatarias (*addressees*) y receptoras (*recipients*) del manual son las mujeres de Green City.

lidad distópica. Debido a ello, la dependencia de Lin por un hombre, como si fuese una Esposa, la conducen a tomar la decisión de desintegrar la comunidad y, posteriormente, al suicidio. Al final, la comunidad inconsistente, que en su momento fue únicamente geográfica, se disuelve, pues el espacio subterráneo apartado de la capital de un país distópico parecía convertirse en un sitio tan avasallador como el que lo contenía.

Como se ha visto en *Vox*, las novelas distópicas feministas suelen incluir personajes masculinos que acompañan a las heroínas como aliados, compañeros de lucha y amantes. En las distopías, la figura masculina no sólo aparece como el tirano absoluto que inspira odio, sino también como un soporte que aporta, mediante acciones y palabras, apoyo a la lucha. Estos hombres no protagonizan las historias, pero su presencia es fundamental para que las protagonistas logren sus propósitos de libertad. En el caso de *Before She Sleeps*, hay tres personajes cuya participación es crucial para el escape de Sabine. Un narrador heterodiegético omnisciente, cuyo género es desconocido, se encarga de relatar el estilo de vida de los tres personajes en los apartados titulados *Julienne*, *Reuben* y *Bouthain*, que sólo están presentes en la revuelta que inicia en la Parte 2. Julienne, el doctor que salva la vida de Sabine, se preocupa por su bienestar y sus sentimientos aun sin conocerla. Poco a poco llegará a sentir amor por ella. Tanto Julienne como el Dr. Bouthain harán todo lo posible por salvar y apoyar a la protagonista. Incluso, se sabe del enojo de Bouthain al enterarse de que una mujer ha sido violada, así como de su descontento con la forma de gobierno actual. Por ello, él sacrificará su vida, al igual que el Dr. Mañalac, para que Sabine y Julienne escapen. Reuben, quien aparenta ser el villano de la historia, arriesga su posición de poder por el amor que siente por Lin, a quien ayuda en repetidas ocasiones para que la Panah subsista.

En suma, en *Before She Sleeps* se privilegia la narración autodiegética, esta es la voz reservada para las protagonistas, quienes se autorizan a sí mismas para relatar sus historias a través de sus propias voces. La narración heterodiegética se emplea para los personajes circundantes que contribuyen a dar giros a la vida de Sabine, la heroína de la historia. Sin embargo, este narrador heterodiegético omnisciente no se adapta a las características de la voz autorial en ningún grado. A pesar de que en *Before She Sleeps* se emplean múltiples voces narrativas de acuerdo con el protagonista en cuestión, no se construye una voz comunal (secuencial), en la que miembros individuales narren por turnos la historia que atañe a todos y cada uno de los miembros de la comunidad; además, los personajes no comparten un “sentido de propósito e identidad, cuyo crecimiento ocurre en colaboración” (Duplessis, 1985: 179). De tal manera, el mayor im-

pacto, en cuanto a fuerza y autoridad narrativa, así como en desarrollo de la trama, recae sobre un único personaje, Sabine. Los hechos en la historia giran en torno a ella, y el final eutópico se logra gracias a la incertidumbre del futuro incierto tras la huida de la heroína a otro país.

En ausencia de hombres, el grupo de mujeres que habitan en la Panah ha formado lo que se presenta como una sociedad virtualmente perfecta y privilegiada, en la que la compañía de otras mujeres debería ser la más grande recompensa para quienes allí habitan. A pesar de ello, no es posible una total exclusión de los hombres, lo que finalmente contribuye a la rivalidad entre las integrantes de la comunidad, pues la cualidad más importante de exclusividad femenina no se logra; la dependencia de los hombres es inevitable. Cuando la comunidad se dispersa al final de la historia, el periodo de aparente unidad, logrado gracias a las estrictas reglas de la Panah, así como la insatisfacción de las integrantes del grupo, llegan a su fin. El orden social original de Green City permanece invariable, aunque las vidas de las exintegrantes de la comunidad se ven afectadas, mientras que la protagonista reemerge con fuerza, ahora que su vida ha cambiado por completo.

Before She Sleeps muestra la esfera femenina de una pequeña comunidad que funge como un “refugio temporal” para sus habitantes, y las limitaciones resultantes de su dependencia del sistema y del control ejercido hacia sus habitantes. Sin embargo, las oscilaciones en las voces narrativas que se encargan de mediar la historia resaltan la individualidad de los personajes (así como la voz de cada uno de ellos) en vez de la colectividad geográfica y lingüística, que se espera provenga de un grupo de personas.

***The Water Cure*: la gran comunidad**

Las voces narrativas en *The Water Cure* comprenden un rango variado que cumple diversas funciones relacionadas con el propósito de dar voz al mayor número posible de mujeres, quienes guardan en común la pertenencia a un mismo gran grupo heterogéneo. La obra comprende, a diferencia de las dos novelas previamente analizadas, diversas muestras sólidas de voz comunal secuencial, voz comunal simultánea, y yo comunal, lo que permite hablar de una mente colectiva que comparte pensamientos, sentimientos, sensaciones y una ideología común. Esto se logra gracias al empleo de estrategias de confrontación, fusión y ambigüedad que repercuten, en especial, en las categorías pronominales. El grupo de mujeres en la obra no sólo comparte un territorio geográfico (una isla) y vínculos correspondientes a lazos fami-

liares, sino que el tormento común y la solidaridad resultante configuran, refuerzan y aumentan el número de integrantes de la comunidad.

Mientras que para Lanser (1992) la multiplicidad de voces en una misma narración podría complicar el estudio de la tarea narrativa debido a la falta de especificidad para conocer quién o quiénes hablan y quiénes conforman el grupo al que se hace referencia, para Fludernik (2017) identificar quiénes son los individuos que constituyen el *nosotros* en textos narrativos, en la función de agentes y narradores, representa cierta vaguedad, ya que no es común que se haga referencia explícita a ello en las narraciones del *nosotros*. Las narraciones de la primera persona que incluyen pasajes en los que se emplea el pronombre *nosotros* tienden a ser más claras al respecto. En el caso de *The Water Cure* no existe ningún tipo de vaguedad sobre quien está narrando, debido a que, gracias a los nombres de cada subtítulo, se permite saber cuál de los personajes narradores está desarrollando su tarea. No hay lugar para la especulación hasta el último capítulo. De tal modo, la historia está dividida en tres partes *Padre*, *Hombres* y *Hermanas*; cada una de ellas presenta subdivisiones en las que cada una de las hermanas, juntas o en grupo, se convierten en narradoras homodieéticas en las que en ningún momento se pierden los rasgos de voz comunal.

En *Padre*, la narración se centra en las acciones y la forma de sentir de las tres protagonistas tras la supuesta muerte de su padre. En un primer momento, la narración es realizada, a la vez, por Grace, Lia y Sky, quienes forman un grupo de hermanas que habitan en una casa en un gran territorio despoblado, lo cual refuerza la existencia de una comunidad fraternal y geográfica que también se hace visible en la *voz comunal simultánea* empleada. Tres novelas que Lanser (1992) analiza para ejemplificar este tipo de voz narrativa simultánea muestran tres puntos importantes de esta modalidad: la capacidad de una narración para emplear una voz comunal sin llegar a cometer trasgresiones; el modo en el que una narración de este tipo es capaz de incrementar paulatinamente el número de integrantes que pertenecen a la comunidad; y la manera en la que un grupo de personas que constituye una voz narrativa comunal suprime por completo el yo y trasgrede la narrativa convencional. En el primero de los casos, *Deepheaven* (1877), de Sarah Orne Jewett, se crea el *nosotras* de dos mujeres enamoradas a través de la voz de cada una de ellas, quien narra las vacaciones vividas por ambas. La narradora Helen habla más de la pareja que de lo que le ocurre de manera individual a cada una de ellas. Helen reporta los pensamientos, los sentimientos, los miedos y los deseos de ambas sin llegar a realizar transgresiones, ya que en ningún momento habla de aspectos mentales que sería imposible que conociese más que adentrán-

dose en la mente de la otra protagonista. En este caso se observa que la voz comunal simultánea no necesariamente debe trasgredir los usos propios de la voz narrativa convencional para llevarse a cabo. Esta modalidad de la voz narrativa comunal también es observable en *The Water Cure* cuando Grace o Lia hablan del sentir de la otra; se observa así el gran cariño y la preocupación que la una tiene por la otra. Otro de los ejemplos de Lanser corresponde a *The Bluest Eye* (1970) de Toni Morrison. En esta historia, la narración es llevada a cabo por el *nosotras* de dos hermanas que relatan las experiencias compartidas por ambas durante su niñez. Las hermanas poco a poco incluyen en su voz a otras muchachas provenientes del mismo grupo étnico, por lo que se conforma una comunidad cada vez más numerosa. Para este momento se relatan las vejaciones frecuentemente sufridas por todas ellas. Más adelante, incluso se incorporan adultos para narrar, ahora según la visión de la comunidad afroamericana, y la discriminación sufrida en conjunto. Esta es una muestra de cómo las comunidades narrativas son pequeñas o amplias, incluso pueden ampliarse, pues comunidades de dos personas tienen la posibilidad de crecimiento, al incluir cada vez más individuos, hasta llegar a englobar a miles o millones de personas. El tercero de los casos corresponde a *During the Reign of the Queen of Persia* (1983) de Joan Chase. En esta novela se suprime por completo el *yo*, se construye una voz enteramente plural que representa a cuatro primas (dos pares de hermanas) cuyas experiencias al crecer son narradas a través de una misma consciencia. Se muestran así pensamientos, sentimientos y percepciones compartidas en discurso directo, como sucede en las partes narradas por las tres hermanas en *The Water Cure*. Así, el uso de la *voz comunal simultánea* destaca por la repetición insistente del pronombre de la primera persona plural femenina *nosotras* que, junto con la conjugación de los verbos correspondientes (en negritas), en este caso, sirve para hablar de acciones pasadas y presentes realizadas por las tres:

De nuestra formación dispersa **nos reunimos** para buscar en el jardín, buscar más profundamente, golpeando largas ramas en la oscuridad verde del estanque. Finalmente **estamos** en la playa y **nos damos cuenta** de que uno de los barcos también se ha ido (39).

A veces **nos enfermamos** levemente, dolores de cabeza o cólicos estomacales, y si una hermana está enferma, es **como si todas estuviéramos enfermas**, así que **concentramos** nuestros esfuerzos en la curación. La hermana afligida se acuesta en la cama y **le cepillamos** el cabello, **le administramos** las pequeñas píldoras blancas que King trajo envueltas en cartón y burbujas [...] (39).

Las acciones compartidas son propias de la comunidad que las tres hermanas conforman en la supuesta isla⁹⁸ en la que habitan bajo las reglas de su madre; gran parte de las actividades comprenden tareas domésticas y terapias que debían realizar para *mantener* su salud. Asimismo, *nosotras* es empleado para hablar de sensaciones, emociones y pensamientos compartidos por las tres, lo cual permite hablar de una consciencia colectiva:

Tenemos suerte, porque hemos estado expuestas a daños mínimos. **Nosotras recordamos** cómo eran esas mujeres cuando vinieron a nosotros. Pero también **recordamos** el efecto que tuvieron las terapias en ellas (21).

Consideramos romper el traje de King en pedazos, talismanes para hacernos pasar la frontera. Al final, no queremos nada que haya pertenecido a un hombre. Pero **se nos ocurre otra idea** (263).

Como se observa en ambos párrafos, al compartir una misma forma de sentir, las narradoras trasgreden las convenciones occidentales narrativas clásicas debido a la inverosimilitud de este tipo de experiencias compartidas, pues no es creíble que cada hermana conozca el interior de la mente de las otras dos o esté autorizada para reportar las percepciones y los sentimientos de las demás. Los pronombres plurales “pueden parecer inocuos [pero] en realidad violan las convenciones de la verosimilitud narrativa al constituir una consciencia perceptiva plural” (Lanser, 1992: 249). Es frecuente que los narradores en primera persona solo documenten lo que hacen o dicen otros personajes, no que tengan acceso a lo que sienten y piensan, no es común que un individuo comparta su mundo interno con una o varias personas; si lo hiciese se esperaría que lo comparta de manera verbal a modo de relato. Con respecto a tales trasgresiones narrativas, Fludernik se refiere a las mentes colectivas como deliberadamente creadas, pues “uno no puede leer las mentes de otras personas (especialmente en el colectivo), y la narración comunal es rara excepto en el contexto circunscrito de la co-narración de experiencias compartidas en la narrativa conversacional” (Fludernik, 2017: 13), por lo cual las *we-narratives* literarias, como lo es *The Water Cure*, fuerzan a los lectores a aceptar la vaguedad o las situaciones inverosímiles.

Por otro lado, algunas partes del texto son narradas, de manera autodiegética, por Grace o por Lia, por lo cual en la novela se halla un gran número de

⁹⁸ Al final de la historia, las protagonistas descubren que no habitaban en una isla, sino en un territorio costero y solitario no alejado de un pueblo.

muestras de *voz comunal secuencial*, ya que miembros individuales del grupo narran en turnos, ofreciendo así un panorama muy rico que permite observar a la comunidad a través de las perspectivas de algunos de sus integrantes. En cuanto a la *voz comunal secuencial*, los relatos autodiegéticos de las hermanas mayores Grace y Lia se hallan intercalados con las narraciones autodiegéticas (*yo comunal*) de Grace y Lia a lo largo de la Parte 1: *Padre*. La secuencia en la que los relatos se disponen es la siguiente: Grace, Lia, Sky; Grace; y Lia. Mientras que en la Parte 2, Lia se encarga por completo de la tarea narrativa; en la Parte 3, Grace y las tres hermanas se unen nuevamente en una voz comunal simultánea. En este sentido, a pesar de que narraciones como esta pueden generar confusión acerca de quién está dirigiendo el relato (Fludernik, 2017) al no señalar (o no señalarse a sí mismo) explícitamente al narrador, en este caso, la proveniencia de la narración comunal es manifiesta, ya que, como recién se señala, los títulos de los capítulos precisan quién está narrando. Por el contrario, el penúltimo episodio no posee un título; no obstante, después de algunas cuartillas es posible deducir que quien narra es Lia, por lo que se sabe de ella es reconocible su perspectiva. Otra muestra de voz secuencial en una distopía feminista se encuentra en *The Testaments* (2019), de Margaret Atwood, donde las tres protagonistas y narradoras autodiegéticas relatan en turno sus vidas, unidas al encontrarse bajo las normas del mismo régimen y finalmente entretejidas por lazos familiares. Al igual que en *The Water Cure*, explícitamente se reconoce cuál de las narradoras está realizando su tarea, debido a los subtítulos que indican la intervención de cada una. Inclusive, las tres hacen referencias explícitas a sus tareas como narradoras. En particular, Tía Lydia titula una serie de páginas manuscritas como *El Ológrafo de Casa Ardua*: “Escribo estas palabras en mi santuario privado” (10); “A pesar de tales precauciones, soy consciente del riesgo que corro: escribir puede ser peligroso” (10).

Por lo general, las dos hermanas no suelen narrar el mismo suceso, sino hechos relevantes de sus vidas personales, así como sus estados de ánimo y sentimientos. Destaca el hecho de que ambas hablan tanto de su propio sentir como del de su hermana narrante, y a veces también de Sky:

(Lia) El estómago de Grace crece y se llena de sangre o aire. Lo noto primero cuando ella está en traje de baño, tomando el sol a mi lado. La miro a través de mis lentes oscuros hasta que se da cuenta, coloca una toalla sobre su cuerpo a pesar del calor (24).

(Grace) Junto a la piscina por la tarde, Lia no dejará de hablarme de ti, la palabra *recuerdas* repetida en el viento como un encantamiento. Ella te idolatra. La desesperación en su voz es insoportable (41).

Tanto las narraciones de Grace como las de Lia corresponden, en general, a una forma narrativa autodiegética centrada en las sensaciones, los sentimientos y los actos individuales. Sin embargo, la preocupación por el sentir y el amplio conocimiento de la forma de pensar de sus hermanas, así como el interés ininterrumpido e irrevocable por la comunidad, se ve reflejado en la voz narrativa de cada una. La narración en estos casos es autodiegética y comunal a la vez:

(Grace) **Saludamos, presionamos** nuestras manos tibias contra el cristal. **No sabíamos** mucho, pero en algún lugar **supimos que estábamos viendo** el principio del fin (23).

(Lia) **Nos concentramos en picar** con todo **nuestro** corazón, y cuando **hubiéramos terminado** una cebolla **deberíamos mirar** hacia arriba antes de comenzar la siguiente, mirando fuera de la gran ventana que ocupa la mayor parte de la pared del fondo de la cocina, buscando la mancha de su cuerpo (31).

(Grace) **Estamos haciendo** algo de ti que nunca consentiste. **Te estamos convirtiendo** en otra cosa: un hombre finalmente vencido por el mundo (36).

(Lia) Sky me mira, afligida por el agradecimiento. Nuestros sentimientos pasan entre nosotras como una carga eléctrica. Los acepto, los absorbo, y luego el llanto me invade en una ola y me quito los guantes sucios, me pongo las manos en la cara (52).

La presencia de algunas descripciones en las que las narradoras emplean el pronombre *nosotras* para hablar de acciones y sentimientos compartidos (en negritas) indica que no se ha perdido el sentido de comunidad, incluso si se está narrando en primera persona singular. De este modo, las protagonistas focalizan sus propias vivencias, pero nunca abandonan el sentimiento de pertenencia a su comunidad (subrayado), el cual se hace notorio durante la narración. Esta estrategia doble de individualidad y comunalidad identificable en el estudio de la voz narrativa y la trama se aleja de la uniformidad total, tan característica de las comunidades de las utopías, utopías feministas y de los héroes individuales de las distopías clásicas, las cuales solían concentrarse en las experiencias de un grupo, o bien, en las experiencias subjetivas de un único protagonista.

Así pues, la apropiación y el empleo de la *voz comunal singular* o *yo comunal*, es decir, una voz autodiegética poseedora de fines personales y comunales se logra en *The Water Cure*, debido a que esta es más fácilmente representable cuando existen comunidades como la de las hermanas, en territorios independientes apartados de la civilización; dicho de otra manera, “relativamente autónomas, económica y socialmente separadas” (Lanser, 1992: 253). La *voz*

comunal singular permite que el narrador esté separado, pero que permanezca como individuo perteneciente a su comunidad: “esta singularidad discursiva significa que el *yo* narrativo todavía es formalmente distinto de la comunidad y tiene el control de su representación. Como la más *comunitaria* de las voces autoriales, permanece separada y en control del mundo representado” (Lanser, 1992: 253). De ahí que *The Water Cure* logre representar la ideología latente en la mayoría de las distopías feministas; la pluralidad de mujeres y sus respectivas voces deben manifestarse como afirmación de la multiplicidad de individuos en una sociedad. A pesar de la privación de sus derechos y la violenta dominación del sexo masculino, las mujeres en sociedades distópicas demuestran, a través de sus discursos irónicamente cargados de autoridad, la variedad de sentimientos, opiniones y perspectivas provenientes de la heterogeneidad manifiesta en el gran grupo que conforman las mujeres en tales sociedades.

La intermitencia entre el uso de un *nosotras* comunal y un *yo* separado de su comunidad casi en su totalidad, es decir, la existencia de una identidad comunal parcial, un *yo* que habla por sí mismo (y por las demás), es sólo una muestra de uno de los modos por medio de los cuales la complejidad de individuos es materializada, pues “el “*yo* comunal” constituye la representación más apropiada y honesta de la voz comunal” (Lanser, 1992: 254). Esta es una forma narrativa más inclusiva de voz comunal que se ha desarrollado, entre otras cosas, a través de la “tecnología narrativa” (Lanser, 1992) de la ficción moderna y posmoderna en la que las distopías feministas actuales se insertan.

El *yo comunal* es la más ficcional de todas las ficciones de autoridad (Lanser, 1992), debido a la pretensión de una sola voz que aspira a hablar por y como una comunidad entera, y que posee la capacidad para crear “no solo igualdad estructural entre voces, sino contextos en los que la diferencia no está subordinada a la similitud, donde las voces pueden ser comunales y aun diversas” (Lanser, 1992: 254). Esta característica discursiva plural no sólo es propia de las voces narrativas comunales, sino también algunas distopías feministas. Como se ha podido observar, la diversidad en dichas narraciones se logra a través de los personajes mismos, sus ideologías, voces y discursos.

La tensión entre las varias formas de narrativa comunal de las hermanas Grace y Lia, correspondientes a una *we-narrative* por la alternancia entre el colectivo *nosotras* y la agencia individual, no sólo responde a la pertenencia de ambas a la comunidad conformada por las tres, sino también a la lucha interna que cada una de ellas enfrenta dentro de sí, el único lugar en el que tienen privacidad. En estas narraciones, las hermanas oscilan entre una narración comunal y una autodiegética, emplean ambas y se resisten a adoptar por completo

alguna de las dos debido a que la autodiégesis es una estrategia que evita la pérdida de identidad a la que sus padres las empujan; mientras que el sentido de comunidad les permite no abandonar nunca la atención y el interés por sus hermanas. De este modo, el *yo comunal* es el modo narrativo más útil para las hermanas, pues, por un lado, les permite tratar los conflictos privados relacionados con la depresión que, sin saberlo, ambas comparten, las violaciones que Grace sufrió por parte de su padrastro, el miedo y el rencor correspondientes y la latente necesidad de sentirse amada y expresar sus sentimientos de Lia. Por otro lado, el amor y la preocupación que sienten por sus hermanas, así como el profundo conocimiento que tienen de las otras, sólo puede ser expresado desde la perspectiva propia y subjetiva que el *yo comunal* ofrece.

A diferencia de la narración de Lia, Grace dirige su narración a un narratario explícito, su padrastro, a quien ella cree muerto. De modo similar, una de las tres narradoras de *The Testaments*, Tía Lydia, suele hacer referencias explícitas a su narratario (subrayado con línea punteada), es decir, una mujer que posiblemente lea su relato, incluso idealiza las características que quisiera ella tuviese:

Con el paso de los años he enterrado muchos huesos, y ahora estoy dispuesta a desenterrarlos, aunque sólo sea para tu edificación, anónima lectora (363).

Se nos acaba el tiempo, lectora mía (363).

Me gusta imaginar que quien me lee es una mujer joven, brillante, ambiciosa. Estarás intentando buscarte un hueco en las sombras y resonantes cavernas del mundo académico que aun exista en tu tiempo. Te sitúo en tu escritorio, el pelo detrás de las orejas, el esmalte de las uñas descascarillado (porque el esmalte de uñas habrá vuelto, siempre vuelve) (363).

Ahora debo poner fin a nuestra conversación. Adiós, lectora mía. Procura no pensar mal de mí, o no peor de lo que ya pienso yo misma (364).

La presencia de la narradora autodiegética está marcada (Prince, 1973) gracias a la presencia de referencias a su tarea. De allí, el narratario resulta estar igualmente marcado, su imagen se evoca por medio de repetidas menciones o apelaciones (Schmid, 2013) a la narrataria por medio de marcadores observables en los párrafos en cuestión, como: “anónimo lector”, “lector mío”, “me gusta imaginar que quien me lee [...]”. Tía Lydia construye una imagen femenina de su narra-

tario⁹⁹ con los respectivos códigos (Schmid, 2013) femeninos que ambas, y el resto de las mujeres, podrían compartir, como el esmalte de uñas. Asimismo, la narradora orienta¹⁰⁰ su relato para anticipar el comportamiento de la narrataria y los posibles juicios que está hará con respecto a los terribles actos en los que ha participado¹⁰¹. Defred también justifica ante su narratario la inexactitud de sus recuerdos o la posible falta de sucesos amenos en su narración.

El relato de la segunda narradora se encuentra repartida bajo los subtítulos *Transcripción del Testimonio de la Testigo 269*; a diferencia del relato de Tía Lydia, esta es una transcripción de un testimonio presencial. A Agnes Jemima, un grupo de personas (probablemente rebeldes) le ha pedido cooperar con su testimonio para conocer la vida que llevan los habitantes de Gilead, y ella ha decidido contribuir, como se observa en las partes resaltadas:

Me han pedido que les hable de cómo fue para mí crecer en Gilead. Aseguran que mi testimonio será de ayuda, y yo deseo ayudar (13).

Al comienzo del periodo que voy a describir a continuación, debía tener ocho o nueve años (22).

Agnes Jemima no parece dirigir explícitamente su relato a algún narratario. Aunque consciente de estar relatando su propia historia, parece dirigirse a quienes le pidieron que grabase su relato. Del mismo modo, la tercera narradora, llamada Nicole, cuyo relato se encuentra bajo el subtítulo *Trans-*

⁹⁹ Las traducciones aquí presentadas provienen de la obra original en inglés. El sustantivo *reader* representa al género femenino y masculino en el idioma inglés. No obstante, la traducción alude a una lectora, y no a un lector, debido a la orientación de la narradora, quien desea que su narratario sea femenino.

¹⁰⁰ Según Schmid (2013), la orientación es la alineación del narrador con el destinatario, sin la cual no puede ocurrir una comunicación comprensible. La orientación se refiere, en primer lugar, a los códigos y las normas que se presume el destinatario comparte, que pueden ser lingüísticas, epistemológicas, éticas y sociales. En segundo lugar, la orientación puede consistir en la anticipación del comportamiento del destinatario imaginado. El narrador imagina al destinatario como un oyente pasivo y ejecutor obediente de sus apelaciones o, alternativamente, como un interlocutor activo que juzga de forma independiente lo narrado, hace preguntas, expresa dudas y plantea objeciones.

¹⁰¹ Cuando el narrador pide ser disculpado por una oración mal redactada o narrada, se excusa por tener que interrumpir su narración o cuando se confiesa incapaz de describir cierto sentimiento, se hacen notorias las sobrejustificaciones que lleva a cabo estas. La sobrejustificación provee detalles interesantes acerca de la personalidad del narratario, a pesar de que esto suele hacerse de manera indirecta; al vencer las defensas del narrado, al vencer sus prejuicios, al aplacar sus aprensiones, los revelan (Prince, 1973).

cripción del Testimonio de la Testigo 369B, suele hacer sutiles referencias a su tarea: “Me habían dicho que querían que les contara cómo me metí en toda esta historia, así que voy a intentarlo, aunque no sé muy bien por dónde empezar...” (38), apunta a un grupo de personas que atiende su narración.

De regreso a *The Water Cure*, durante su narración Grace se dirige explícitamente a su padre (en realidad padrastro. En ocasiones, ella habla de actividades en las que él también participó¹⁰², por lo cual Grace adopta un *inclusive-we*, que tiene “una referencia de *nosotros* que incluye al o a los destinatarios, *nosotros* abarcando “yo + tú”, donde “tú” denota una sola persona” (Fludernik, 2017: 149), la cual no necesita estar físicamente presente. En el caso de las novelas antes analizadas, estas se constituyen como “exclusive *we*-narratives” (Fludernik, 2017) pues son dirigidas a extraños, o bien, no indican cuál es su audiencia. Sin embargo, en *The Water Cure* hay una manipulación del *yo*, *tú* y *nosotros*: la pareja conformada por Grace y su padre lleva a cabo algunas acciones juntos, lo que permite que el pronombre “nosotros” surja; por otro lado, otras acciones, declaraciones y pensamientos se atribuyen a uno o al otro, lo que requiere el uso de *yo* y *tú*:

Estábamos sentados juntos en la cocina. Dos taburetes cercanos. **Tus ojos** estaban llorosos. **No me tocaste** (5).

Se suponía que **no debíamos acercarnos** a las mujeres cuando acababan de llegar de tierra firme con su aliento tóxico, su piel y cabello. [...] **Tú también te mantuviste lejos** de las mujeres, al menos al principio (22).

¹⁰² En todas las narraciones hay un diálogo entre el narrador o narradores, el narratorio o narrarios, y el personaje o personajes. Un narratorio que ha participado en los eventos registrados es, en un sentido, más cercano a los personajes que un narratorio que nunca ha estado enterado de ellos. Cualquiera que sea el punto de vista adoptado (moral, intelectual, emocional o físico) el narrador, el narratorio y el personaje pueden estar en un rango que va de la más perfecta identificación a la más completa oposición. La complejidad de relaciones y la variedad de distancias establecidas entre ellos pueden ser bastante significativas (Prince, 1973). En el caso de *The Water Cure*, la participación del narratorio explícito en los eventos referidos por la narradora se desarrolla como una función de distancia que los separa entre sí. Dicha estrategia creada por la narradora forma parte constitutiva de las variantes de voz comunal empleadas por ella y contribuye a la oposición creada a través de la voz narrativa.

Me explicaste, un día que **estábamos solos**, cuando mamá estaba en algún lugar abajo, probablemente tomando una siesta: **habías salvado** a todas las que pudiste. Es decir, **habíamos demostrado ser las únicas** que valía la pena salvar (230).

La primera vez **que te pegué, te reíste**. Mis uñas despegaron una pequeña parte de la piel de **tu mejilla**. No hubo sangre. "Eres como tu madre.", **me dijiste**. "Perversa." (246).

Como se observa, la referencia directa de Grace a su padre se hace explícita en el uso del pronombre personal *tú* (en negritas). Por otro lado, Grace comparte con su narratario acciones comunes: "estábamos sentados", "estábamos solos". No obstante, cuando ella se autoidentifica como perteneciente a su comunidad suele diferenciarse a sí misma y, a la vez, diferenciar a sus hermanas del padre: "[...] no debíamos acercarnos [...] Tú también te mantuviste lejos [...]". De este modo, por medio de la voz de la narradora, se excluye al padre de la comunidad que ella y sus hermanas forman; así Grace establece quién pertenece y quién no a la comunidad. Este rasgo se hará más profundo en los últimos capítulos del libro, no sólo para discriminar a los padres, también a los hombres que arriban a la isla. Así, la distancia entre *nosotras vs. tú*, y *nosotras vs. ustedes* se acrecienta tanto en la trama como en la voz narrativa (subrayado):

Vuelve a mí ahora. La primera vez que vimos a los hombres. Los tres en la arena, abriéndose al mundo. Suciedad impresa en su piel. Extrañeza tras extrañeza. Entrecerrando los ojos hacia la luz, hacia nuestros rostros. ¿Podría haber sido de otra manera? No, pienso, mirándolos juntos en la arena. Cómo se encoge ante ella, ahí. Sólo hay una manera. Nosotras o ellos. (256)

Sentimos la ausencia de mamá en nosotras mismas, allá en la playa. De repente la violencia de su pérdida es patológica. Pone de relieve nuestra propia prescindibilidad. Las manos de Llew alrededor de su garganta también son tus manos. Son las manos de cada hombre. (257)

Los "sujetos plurales" (Fludernik, 2017), como Grace y Lia, implementan estrategias lingüísticas por medio de la manipulación de la categoría de número (singular / plural), que contribuyen a la subdivisión de un colectivo en grupos (los habitantes de la isla en tres grupos: las hermanas; los padres; los hombres); y el énfasis en las oposiciones pronominales (*nosotras vs. ellos*), la cual subraya la unidad en la diversidad (el vínculo entre las tres hermanas). Este tipo de ambigüedad afecta principalmente al ámbito referencial del

grupo en los niveles de agencia o narración. Otra muestra de la distinción entre grupos puesta en práctica en algunas distopías feministas se encuentra en *The Testaments*, donde una de las narradoras autodiegéticas se identifica como perteneciente a un grupo privilegiado y se distancia del grupo indeseable de las mujeres pobres¹⁰³. Es decir, el grupo de mujeres habitantes de Gilead se descompone en subgrupos según la clase social:

(Agnes Jemima) Los vestidos rosas, los blancos y los morados eran la norma para niñas especiales como nosotras. Las niñas corrientes de las Econofamilias llevaban la misma ropa todos los días, aquellos horrendos vestidos a raya de distintos colores y aquellos mantos grises, el mismo atuendo que usaban sus madres (15).

Este tipo de narración colectiva oscila entre la agencia comunal de un grupo completo (las mujeres) y la de varios subgrupos (Esposas, hijas de las Esposas, Econoesposas, hijas de las Econoesposas, etc.), que se acompaña de la agencia individual de una persona (Agnes Jemima), quien pertenece al colectivo general.

Así pues, las intervenciones de Grace siempre estarán dirigidas a su padre. No obstante, con el avance de la historia se observa el crecimiento de la protagonista, de la justificación que hace de los actos de su padre hasta la total consciencia de la culpabilidad de este y de su madre de los terribles actos cometidos contra ella y sus hermanas. El desarrollo de Grace es notorio en la toma de poder y autoridad, en primer lugar, para relatar su historia desde la nueva perspectiva que le ha dado el total conocimiento del estado de su pequeña comunidad; en segundo lugar, para alentar la toma de acción de las tres hermanas, y emprender la huida. Se advierte entonces la muy rica consciencia de sí misma que posee la protagonista, no alejada de la que caracteriza a Lia, quien suele relatar, de manera autodiegética, sus propias acciones y estados de ánimo. Por lo general, sus emociones rondan la tristeza y la soledad; también aparecen ideas suicidas:

Mis sentimientos están cojeando, son cosas miserables. Bajo el agua, mirando las baldosas manchadas, grito tan fuerte como puedo. El agua mata el sonido. Al abrir mis ojos, me vuelvo de espaldas y miro el sol

¹⁰³ En el ejemplo, Agnes Jemima era una niña que recibió la educación tradicional de las familias ricas de Gilead. El menosprecio que la protagonista creía sentir por las niñas que no formaban parte de su clase social desaparece por completo una vez que se da cuenta de la verdadera situación que se vivía en el país. Siendo una adolescente aún, Agnes Jemima se reusa a seguir su destino como esposa, huye como rebelde a Canadá, y contribuye a la desintegración del sistema de gobierno de Gilead.

a través del agua, un orbe de luz ondulante. Es en momentos como estos que puedo imaginarme sujetándome hasta que el agua inunde mis pulmones, que me doy cuenta de que ni siquiera sería tan difícil. El verdadero truco es cómo y por qué seguimos sobreviviendo (12).

Aunque, tras la llegada de los hombres a la isla, Lia no se resiste ante la curiosidad masculina y recibe con gusto sus miradas indiscretas, las otras dos rehúyen las muestras de amabilidad de los recién llegados. Así pues, Lia se enamora de Llew, lo que le permite hablar momentáneamente de su felicidad y amor; sin embargo, al igual que Grace, no abandona la comunalidad a pesar de la autodiegésis. Este fenómeno no se verá nunca en la voz de Sky, quien ronda los diez años. A diferencia de sus hermanas, esta no tiene idea de algunos de los verdaderos peligros que las acechan a cada momento, por lo que no existe una narración autodiegética proveniente de este personaje. De manera que, en la Parte dos: *Hombres*, no se sabe a ciencia cierta quién es la narradora. Tras la lectura de algunas cuartillas se pudo inferir que quien narra es Lia, puesto que es ella, y no las otras, quien está enamorada de uno de los tres hombres que han llegado. Este es un guiño a la comunalidad, pues como se ha visto desde la primera parte de la novela, en ningún momento las protagonistas renuncian a la identidad común con sus hermanas (en negritas). La falta de un título que dé nombre a esta extensa parte de la novela muestra que, incluso cuando Lia siente amor por un hombre, la presencia y voz de sus hermanas persiste:

Madre habla de la posibilidad de que algún día la **matemos** mientras duerme, si no **causamos** su muerte indirectamente por un infarto, porque las hijas están programadas para la traición. Cómo **nos sentimos** acerca de esta declaración varía (15).

Nos imaginamos a Madre de Blanco. La **imaginamos** con un paño en la boca y atada de las extremidades [...]. La **imaginamos** en su último resbalón hacia el mar antes de que se mueva más allá de la vista antes del amanecer, mirando hacia la casa en la niebla, sus hijas traicioneramente dormidas (131).

Asimismo, Lia es la encargada de la tarea narrativa durante este pasaje debido a que, indudablemente, es ella quien se ve más involucrada y afectada por la llegada de los tres hombres. El crecimiento de este personaje se da paulatinamente a partir de esta parte, pues la toma de acciones en contra de las reglas de la casa será decisiva tanto para su desarrollo personal como para la posterior liberación de la comunidad próxima a la que pertenece.

A diferencia de las intervenciones de Grace, en las narraciones autodiegéticas de Lia no se hacen referencias explícitas a un narratario, por lo que corresponden a la clasificación *exclusive we-narrative* (Fludernik, 2017). Estas últimas son dirigidas a extraños o no hacen referencia a ningún tipo de audiencia, excluyendo así a cualquier posible narratario explícito. Las tres novelas aquí estudiadas se amoldan a este tipo de narración, pues en ningún caso las narradoras se refieren explícitamente a algún narratario, con excepción de la narración de Grace.

Por otra parte, en *The Water Cure* también hay muestra de un género incorporado a la narración. Estos relatos se encuentran en un nivel narrativo alternativo al de las hermanas; se trata de una metadiegesis, cuyo nivel es tercero (Genette, 1989). Entre el relato primero de las hermanas, o diegético, y el de las mujeres que solían llegar a la isla, en segundo grado o metadiegético, hay una relación puramente temática; es decir, la relación entre ambos niveles no implica ninguna continuidad espaciotemporal entre diégesis y metadiegesis. A través de la narración de Lia se muestran dos testimonios pertenecientes al Libro de Bienvenida, en el que las mujeres víctimas de violencia de género que solían llegar a la casa escribían los motivos que las había llevado a abandonar su hogar y a buscar refugio con la familia. Después de escribir su relato, estas mujeres recibían de los padres algunas de las terapias que de manera frecuente las hermanas también realizan. Para estas últimas, el contacto con las recién llegadas estaba prohibido, pero siempre tienen acceso libre para realizar lecturas del libro y así conocer lo que sufrirían si vivieran fuera de casa:

Después de cansarnos de las bufandas, nos subimos a la cama y Grace comienza a leer melancólicamente el Libro de Bienvenida, razón tras razón tras razón. Testimonios de cómo los hombres lastiman a las mujeres. Testimonios del viejo mundo. Los hemos escuchado a todos antes, muchas veces, pero aún cierro los ojos contra ellos, contra la inquietud y la gravedad de su profecía. Sky se inquieta, tratando de encontrar una posición cómoda, pero no hay una forma cómoda de escuchar. Nos estremecemos cuando pensamos en cómo se veían algunas de las mujeres cuando vinieron a nosotros. Como si hubieran estado sangrado, con la piel flácida. Ojos llorosos involuntariamente, escasez de cabello (90).

*Los hombres vestían ropa de caza, recuerdo del Libro de bienvenida. Los hombres almacenaron armas en los sótanos de sus casas y practicaron con ciervos. Los hombres de mi ciudad natal, los hombres de mi familia. Padres uno y todos. No podías distinguir a los malos de los buenos*¹⁰⁴ (99).

¹⁰⁴ Las cursivas pertenecen al texto original, se usan para representar relatos escritos.

(Lectura de las hermanas) *Nos movíamos en una formación de pétalos, grupos de nosotras. A veces **nos duelen** los oídos por los tapones. Para actividades como correr **íbamos** de dos en dos y nos manteníamos alerta. Pero, aun así, mis mujeres sufrieron daños. Pasamos los detalles del daño a través de las líneas telefónicas y lloramos (139).*

Los dos testimonios que se encuentran insertados en la narración de las hermanas son lo que causan mayor impacto en sus sentimientos, y contribuirán, a modo de inspiración, para su búsqueda de libertad en la parte final. La interpretación e interiorización de los relatos de las mujeres que alguna vez llegaron a la isla se convierte en un modo de solidificación de la comunidad, que resultará estar conformada por las hermanas y las mujeres que no viven con ellas. Por otra parte, entre cada subdivisión, nombrada según los nombres de las hermanas, aparecen otros quince testimonios en los que, del mismo modo, cada mujer refiere a la violencia que ellas mismas y las demás mujeres sufren en su lugar de origen. En estos testimonios se relatan los ultrajes y las humillaciones ejercidos por hombres cercanos, como sus maridos, o desconocidos, como sujetos que se encontraban al salir a las calles. Doce de ellos se relatan de manera autodiegética; son narraciones personales, en las cuales las narradoras eran conscientes de su tarea narrativa y dirigían sus palabras a los dueños de la casa, quienes les habían solicitado escribir. Sólo tres de ellos lo hacen a través de una voz comunal simultánea (en negritas):

***Hicimos** todo lo posible para **protegernos** unas a otras; era necesariamente imperfecto, pero lo **intentamos** con el corazón. ¿Quién más intentaría con nosotras? ¿Quién más se tumbaría en la tierra, sino nuestras mujeres, nuestras madres e hijas y hermanas? No **estábamos** demasiado orgullosas de estar allí abajo (97).*

Las narraciones alternadas proceden como si fueran textos independientes, insertados fuera de las narraciones individuales y comunales de las hermanas. No obstante, la pertenencia de las hermanas a la comunidad general y su involucramiento con el libro en el que se encuentran compilados los testimonios crea una relación de pertenencia a la comunidad; su independencia sólo se encuentra en la disposición en la que fueron incluidos. Esta es una muestra de que las mujeres anónimas constituyen un grupo presumiblemente uniforme, no pequeño como el que las hermanas formaron durante varios años, sino uno más amplio y numeroso, en el cual sus integrantes comparten rasgos comunes de violencia, y sentimientos de miedo y enojo, además del mismo espacio geográfico. Asimismo, la voz individual y la autoridad de la experiencia personal

permiten a cada mujer relatar su propia historia. Se constituye así, “una serie de narradoras que se refuerzan mutuamente” (Lanser, 1992: 227), es decir, se trata de una voz comunal secuencial. En pocas palabras, esto se logra por la alternancia entre narraciones autodiegéticas, que suelen emplear un *yo comunal*, y voces comunales simultáneas, que se interrelacionan y acogen las voces de diversos miembros de la comunidad. Así, se tiene una perspectiva rica, y no cerrada y particular, de la comunidad de mujeres en la historia.

El conjunto de testimonios se encuentra únicamente en *Hombres*, porque es precisamente ese grupo homogéneo de individuos el que ha afectado la vida de la mayor parte de las mujeres, algunos como agresores, otros permanecen indiferentes. La constante alternancia en los testimonios entre los pronombres (subrayados) *yo* y *tú*, así como *nosotras* y *ellos* marca la oposición entre ambos grupos, basada sobre todo en la diferenciación entre las acciones de cada cual:

Mi esposo se fue del pueblo. Mis hermanos se fueron. Los maridos, hermanos, hijos, padres, tíos y sobrinos de todas los demás también se marcharon. Ellos se fueron en masa. Ellos se disculparon por irse. Había peligro en ellos. Ellos esperaban que lo entenderíamos (73).

***Me volví** alérgica a mi esposo. **Se negó** a reconocer lo enferma que él me estaba poniendo. **Me dijo** que me lo estaba inventando, que no era posible, incluso cuando tosió sangre, cuando mi cabello cerró el desagüe. **Me abrazó** toda la noche y al amanecer mi piel estaba dura y roja donde me había tocado (90)*

Mi estrategia inicial fue adoptar los comportamientos de los hombres (107).

Todos los días pasaba junto a él y todos los días me gritaba a través del tráfico y todos los días me marchitaba debajo de él. Auriculares y bufanda enrollada sobre mis oídos. Hizo sus gritos más fuertes. Se acercó a mí para que pudiera leer sus labios. Fantaseaba con matarlo a diario. Me sentí increíblemente bien (115).

Un día miré a mi esposo y pensé, ¿los derribarías?, ¿te pondrías de pie con los brazos en alto si vinieran por mí? Que vinieran por mí era algo que pensaba a menudo, tenía este mal pensamiento, no podía dejar de pensar en ello. Lo pensé cuando él estaba dormido y yo despierta. No, me di cuenta un día. Él se tumbaría y los dejaría (121).

La oposición social y política entre ambos grupos es observable tanto en la voz narrativa como en la trama. La comunidad opuesta a la masculina contiene al

pequeño grupo de tres personas conformado por Grace, Lia y Sky debido a que estas, sin saberlo inicialmente, han sufrido la mayor parte de sus vidas la misma violencia de género de la que, en supuesto, los padres las habían alejado desde pequeñas. Además, lo que las tres protagonistas creyeron que era una isla, en realidad era una planicie cercana al mar, alejada de cualquier población, pero perteneciente al mismo territorio¹⁰⁵. De este modo, las hermanas, influenciadas por sus constantes lecturas de los testimonios, se identifican con las mujeres que han conocido al pasar de los años: los cuerpos dañados, las voces débiles y las pieles traslúcidas de las huéspedes son iguales a los suyos.

La diversidad de sujetos pertenecientes al grupo de mujeres y la conexión entre ellas será enteramente afirmada al final de la novela, cuando las hermanas saben, sin atisbo de duda, que las otras las estarán esperando con los brazos abiertos. Lo que parecían ser dos grupos separados, finalmente buscan reunirse como una sola comunidad de mujeres que busca el apoyo mutuo tras el abandono del espacio en el que las hermanas habían vivido hasta ese momento. De este modo, la tercera parte de la novela, *Hermanas*, funciona para las protagonistas como el cierre de un largo periodo de sufrimiento y el principio de una nueva etapa de renovación, amor, y respeto, reflejada en el uso de una voz comunal simultánea de las hermanas, que les permite hablar de los intereses, las esperanzas, y los sentimientos comunes. El eventual encuentro entre grupos refuerza tanto la idea de comunidad como la heterogeneidad de la propia agrupación. Asimismo, permite que el final permanezca abierto y eutópico, donde el posible hallazgo de un lugar seguro aviva la esperanza. La novela finaliza en una atmosfera melancólica por lo que se ha dejado atrás, pero esperanzadora por la posibilidad del descubrimiento de un lugar distinto al antiguo que las acoja y les permita vivir en libertad.

En conclusión, *The Water Cure* es una distopía que a cada momento reafirma el feminismo subyacente en ella, aborda diversas manifestaciones de violencia de género y las maneras en las que las protagonistas logran libe-

¹⁰⁵ En *The Water Cure* hay dos espacios distópicos coexistentes: la isla y la región general que la contiene. Ambos espacios son distópicos, las hermanas pertenecen a ambos sin saberlo, pues la isla no es un territorio autónomo, sino un pequeño enclave dentro del orden social distópico de un territorio mayor. Las hermanas pertenecen a dos comunidades, una pequeña conformada por ellas (en la isla) y otra más grande de la que no tienen consciencia de pertenecer sino hasta el final de novela. Ellas no fueron conscientes de sufrir opresión y violencia de género, aunque finalmente saben que, en realidad, se encontraban en tan malas condiciones como las mujeres que viven en tierra firme.

rarse de la opresión inmediata, a través de las experiencias de una pequeña comunidad conformada por tres hermanas y una gran comunidad de mujeres, a la que pertenecen las diecisiete mujeres, de cuyos testimonios se tiene conocimiento como géneros incorporados.

La complejidad de las relaciones interpersonales entre los personajes se ve reflejada en las voces narrativas empleadas en la historia. Estas comprenden una rica variedad de voces narrativas autodiegéticas y comunales que mantiene el objetivo de dar voz a la diversidad de individuos que conforman la comunidad, según sus experiencias, pensamientos y sentimientos subjetivos y comunitarios; y a la vez, permiten distanciarse de los individuos del grupo opresor. De este modo, hay dos estrategias imperantes en la novela, primero, se representan los conflictos individuales de cada protagonista, sus vidas internas. En la soledad en la que son obligadas a vivir, incluso el desahogo de la escritura y las muestras físicas de afecto les están prohibidas, por lo que sus pensamientos ofrecen una amplia perspectiva de la riqueza que hay en sus mentes. Así, sus cuerpos femeninos no representan un obstáculo para la construcción de una narración personal. En segundo lugar, se crea una voz comunal, con sus respectivas variantes, en la que “diferentes voces narrativas colaboran para crear una solidaridad discursiva autorizada colectivamente” (Lanser, 1992: 224), lo cual da realce a la multiplicidad de individuos y experiencias, pues la repetición de *nosotras* sugiere “un pensamiento común e incluso un recuerdo, una hermandad que experimenta y percibe el mundo al unísono” (Lanser, 1992: 259). De este modo, al contrario de las ficciones individualistas que dan cabida a las voces autorial y personal, que son indudablemente ficciones individualistas y, por lo tanto, insuficientemente revolucionarias (Lanser, 1992), la voz comunal posee un potencial político más amplio, a través de las visiones compartidas y al mismo tiempo diversas de una comunidad.

A pesar de que, según Lanser (1992), las novelas contemporáneas que representan comunidades de hermanas o amigas adultas no suelen usar las formas de la voz comunal, en *The Water Cure* una comunidad de tres hermanas conforma astutamente una voz que permite hablar a una diversidad de mujeres con identidad compartida sin que esto signifique que alguna experiencia o consciencia es normativa. El cierre de la historia, en el que las heroínas escapan tras una lucha en la que los adversarios no logran arrebatárselas la vida, esperan reunirse con las demás mujeres, quienes se encuentran en situaciones muy parecidas a la suya, representa una identidad textual sólida que se convierte en una fuerza comunal. La voz no es individual, sino que la fluidez del *nosotras*, con su respectiva identidad narrativa compartida,

se muestra como la voz de cada mujer, a pesar de las diferencias representadas con la inserción de un *yo* individual. De este modo, la esperanza de un futuro mejor alcanzará, no a una, sino a la comunidad entera.

RESUMEN

Las voces de las mujeres que protagonizan la ficción distópica feminista son fuertemente ideológicas, persisten a pesar de las limitaciones creadas por formas de gobierno patriarcales y distópicas, que buscan mitigar, mantener como privadas o eliminar sus voces. La fuerza de los discursos de estas mujeres es tal que logra abrir el camino para modificar esferas más amplias que los espacios hogareños especialmente diseñados para ellas. Las mujeres que se atreven a pensar de manera contraria a lo establecido, y que logran narrar sus historias, para sí mismas, para otras mujeres o para audiencias amplias desconocidas se dan a través de estrategias específicas que responden a sus necesidades como sujetos femeninos que experimentan, de modos igualmente especiales, la vida en realidades distópicas.

El análisis de la autoridad narrativa en las distopías feministas revela las estrategias por medio de las cuales las narradoras de estas historias, quienes suelen ser las protagonistas, buscan crear maneras que les permitan relatar sus historias desgarradoras tan similares a las de otras mujeres. En la novela distópica feminista prevalece la narración hecha por la heroína de la historia, quien ofrece diferentes configuraciones de la subjetividad femenina por medio de estrategias narrativas particulares. La voz autorial conlleva la existencia de un único narrador heterodiegético, que no se autoidentifica como perteneciente a algún género específico y, además, guarda estrecha relación con las convicciones del autor de la obra en cuestión. Por ello, la voz autorial no es empleada en las distopías feministas. En cambio, las variantes de la autodiégesis, que puede ser plural, y la voz comunal, son ricas en las distopías feministas, las cuales requieren la autoidentificación de la narradora o las narradoras como pertenecientes a un género; en el caso de las distopías feministas estudiadas, siempre es al femenino. Este hecho resulta de gran utilidad para las narradoras, que no desean ocultarse más, y desde el lugar que ocupan se empoderan a sí mismas o empoderan a otras mujeres para relatar sus historias.

Por otro parte, en las distopías feministas suele evitarse la voz personal, ya que, aunque en este caso las narradoras son conscientes de relatar las historias de las que son protagonistas, buscan la validación de una persona específica

que interprete sus experiencias. En las distopías feministas no es común que se busque el reconocimiento para que su narración sea válida, pues se huye de cualquier tipo de prisión que limite la existencia de sus discursos. Las narradoras de las distopías feministas se autorizan a sí mismas, al poseer un mayor grado de consciencia sobre la opresión imperante en sus sociedades, y exhiben una renuencia superior a la conformidad. Las voces de las narradoras, gracias a la autoridad que han creado, “median los imperativos de conocer y juzgar” (Lanser, 1992: 124) de sus realidades. Esta cualidad caracteriza a todas y cada una de las protagonistas de las distopías feministas. Por otro lado, el modo narrativo personal no permite hacer referencias extrarrepresentacionales, es decir, alusiones a la literatura o a la historia fuera de la ficción, ni a un narratario; inclusive no es posible realizar menciones al sujeto que narra, tampoco a su tarea. En cambio, las narradoras de las distopías feministas suelen hacer referencias a obras literarias, a veces también distópicas y a situaciones contextuales, elementos fuera de la ficción que conciernen al contexto social e histórico de la obra. Estos últimos resaltan los fundamentos distópicos de las obras que, desde su creación, se han caracterizado por denunciar las condiciones actuales a través de la creación de realidades futuras posibles. Las narradoras de *The Handmaid's Tale*, *The Testaments* y *Vox* ilustran claramente el modo en el que las distopías feministas se refieren a sus deberes como narradoras; remiten a sujetos y sucesos fácticos; y entablan un diálogo con obras distópicas feministas de otros tiempos, como *The Handmaid's Tale*. De este modo, no sólo se muestra que, a pesar de que las narradoras en las distopías feministas no emplean un modo narrativo totalmente correspondiente a la voz autorial y la voz personal, aluden directamente al mundo extratextual (cualidad propia de la voz autorial); este tipo de situaciones narrativas señalan el dialogismo inherente a los discursos distópicos. El espacio distópico feminista permite el contacto intertextual, pues sin lugar a duda, *Vox*, *Before She Sleeps* y *The Water Cure* cimentan su ideología renovada en las voces y figuras encontradas en *The Handmaid's Tale*. Asimismo, como se vio en el análisis, se observan similitudes entre situaciones históricas, como los sucesos en los campos de concentración alemanes durante la Segunda Guerra Mundial, la violencia de género y algunas de las medidas de segregación del cuadragésimo quinto presidente de los Estados Unidos. Así, las relaciones intertextuales y dialógicas entre la variedad de los elementos constitutivos de las distopías feministas y la realidad extratextual son innegables.

Las voces narrativas autodieéticas y comunales, las cuales suelen combinarse en las distopías feministas, permiten dar voz no sólo a las mujeres que protagonizan las historias, sino a muchas otras que se encuentran en situacio-

nes similares de opresión y violencia. De este modo, en las distopías feministas la autoridad femenina no está marcada por algún tipo de privilegio, pues las experiencias de las mujeres de la más baja clase social son tan valiosas como las de las que pertenecen a las familias ricas y poderosas, y deben ser relatadas por todas. Por medio de la voz comunal, las narradoras de las distopías feministas emplean dos estrategias universales en la representación de grupos: en algunos casos, se enfatizan la unidad y la solidaridad, como la de las hermanas en *The Water Cure*; en otros casos, se acentúa la individualidad y el egoísmo, como en el caso de las habitantes de la Panah en *Before She Sleeps*. En ambos casos se recurre a técnicas lingüísticas y estilísticas, como la alternancia entre el uso de los pronombres de las primeras personas singular y plural, a veces para marcar una diferencia entre el *yo individual* y el *yo comunal*; otras veces, para mostrar que un solo individuo, y su consecuente narración autodiegética, puede ser el representante de un grupo, y nunca abandonar a las personas que conforman el grupo al que pertenece ni narrativa ni presencialmente. Gracias al empleo de las variantes de la voz comunal, en las distopías feministas se crea una consciencia colectiva, es decir, una filosofía textual. Esta última se mantiene y se refuerza gracias a las palabras e imágenes que aparecen y vuelven a aparecer en las voces de la variedad de personajes. Tal consciencia compartida es altamente ficcional, pues se atribuyen actitudes, opiniones y sentimientos a un colectivo. La acción, la mente y la narración colectiva tienden a ser intermitentes.

La voz comunal de las distopías feministas es creada a partir de la unión de mujeres, en espacios apartados, con grandes diferencias, pero que se han convertido en un grupo gracias a experiencias particulares, o bien, un destino común:

Dado que una comunidad de mujeres es una entidad furtiva, no oficial, a menudo clandestina, puede definirse por las actitudes complejas, cambiantes y a menudo contradictorias que evoca. Cada comunidad se define a sí misma como una "existencia distinta", floreciendo al lado de categorías familiares y haciendo un llamado a una pluralidad de perspectivas y juicios (Auerbach, 2013: 11).

La presencia de una comunidad geográfica o de una comunidad familiar no implica el empleo de una voz narrativa comunal, como se ha visto. En algunos casos, el espacio, en vez de la trama o la voz narrativa, funciona como un principio unificador que permite observar las historias dispares de una comunidad de mujeres, como en *Before She Sleeps*. En otros casos, las relaciones familiares y de amistad constituyen principios unificadores, como en *The Water Cure*. Incluso en estos casos la alternancia de voces permite mantener la individuali-

dad de la narradora autodiegética y el sentido de comunidad, sobre todo por medio de las estrategias del *yo comunal*. Aunque es posible representar una comunidad femenina sin una voz comunitaria, es difícil construir una voz comunal sin construir una comunidad femenina. De tal modo, la voz comunal se aleja del texto del protagonista individual y de las tramas personales.

Por otra parte, las narradoras comunales también pueden ser singulares, al ubicarse, provisionalmente o no, dentro de las respectivas comunidades que buscan representar y autorizar. Narradoras como las de *The Water Cure* se construyen a través de desviaciones sutiles pero importantes con respecto a las prácticas autodiegéticas, ya que mientras las narradoras conservan la sintaxis de la narrativa en primera persona, algunas de sus intervenciones narrativas evitan los marcadores de individualidad que caracterizan a la voz autodiegética. Así, la identidad de la narradora se vuelve comunitaria: no sólo es ella la mediadora autorizada (*authoritative*) de la comunidad, sino que la comunidad es representada como la fuente misma de su identidad (textual). Tal desviación de la autodiégesis convencional involucra no sólo la narración sino también la trama, debido a que la novela tradicionalmente asocia al personaje femenino con “un conflicto (heterosexual), la teleología novelística es desafiada por articulaciones de voz comunal” (Lanser, 1992: 241).

En las distopías feministas a través del uso de alguna o de todas las variantes de la voz comunal o una *we-voice*, las cuales distan de las voces narrativas clásicas, se transmite información relacionada con actividades, experiencias, sensaciones y sentimientos comunes de las mujeres incluidas en el *nosotras*. Cuando las narradoras de las distopías feministas hacen generalizaciones de las experiencias y sentires de sí mismas y de las otras mujeres, los límites entre quienes son incluidas en el *nosotras* y quienes no parecen difuminarse, pues las sentencias remiten tanto a hechos ficcionales como a otros que han sucedido y continúan ocurriendo en el contexto extratextual. Ya no hay experiencia individual, sino comunal; en ella, quien se sienta identificada con las acusaciones, las aficciones, las dichas y los logros puede unirse a la comunidad. La primera persona plural de las distopías feministas exalta lo que comparten las mujeres, dentro y fuera del texto. A diferencia de otro tipo de narraciones, las *we-narratives* “son más envolventes, ya que [...] el lector puede sentirse incluido en el “nosotros”” (Fludernik, 2017: 155). Esta es una estrategia tan sugerente que se evidencia gracias al análisis de la voz narrativa en las distopías feministas: el *nosotras* de la voz comunal de las protagonistas, que expresa la experiencia compartida entre las comunidades de mujeres dentro de este tipo de historias, bien puede incluir a las mujeres que están fuera de ellas.

Por tanto, los modos narrativos híbridos de las comunidades de mujeres en las distopías feministas constituyen una increpación a las convenciones sociales de las sociedades distópicas, son emblemas de la autosuficiencia femenina que, al crear su propia realidad corporativa, evocan tanto deseos como temores (Auerbach, 2013). La pluralidad de tales comunidades de mujeres, con sus discrepancias y puntos en común, alimenta la idea de un mundo más allá de lo socialmente normativo, un mundo que tiene la posibilidad de dejar atrás el sufrimiento, pero que no se basa en sueños de perfección.

La variedad de voces presentes en las manifestaciones, también variadas, de voz comunal en las novelas distópicas feministas muestra la polifonía (Bajtín, 1984) de los discursos ideológicamente cargados que en ellas se despliega. A diferencia de otras manifestaciones literarias hermanas como la utopía, la antiutopía y la utopía feminista, la distopía feminista lleva a cabo un diálogo polifónico entre sus personajes (así como entre obras), debido a que las mujeres que protagonizan las historias no sólo pertenecen a diferentes grupos étnicos, edades y estatus socioeconómico. Las ideologías subjetivas de cada mujer, a veces en sintonía, en otras ocasiones, en desacuerdo total, evidencian la discordancia de opiniones; de allí la fuerza y el valor de las comunidades de mujeres en las distopías feministas: “La comunidad más fuerte que podemos concebir es una con muchas voces” (Auerbach, 2013: 12). La pluralidad de perspectivas permite que las voces narrativas empoderadas disten de ser autoritarias y absolutistas, de allí la variedad que parece difícil de ser clasificada.

La variedad de voces, discursos, consciencias e ideologías enriquece la perspectiva mostrada en las distopías feministas. Por lo general, las motivaciones de las mujeres tienen propósitos comunes concernientes a las relaciones de género, las diferencias de clases y los grupos étnicos. De este modo, las heroínas de las historias destacan por su actividad subversiva no sólo relacionada con las acciones llevadas a cabo para derrocar los regímenes en los que viven. La subversión también se encuentra en el conocimiento de sí mismas y el uso del lenguaje que tiene impacto en la sociedad en la que viven, pues el registro del estilo de vida que llevan, el hablar con y de otras mujeres, la consciencia de sus actividades, emociones y deseos van en contra del orden establecido. La independencia de estas mujeres, la autoconsciencia de sí, el interés por el bienestar de sus congéneres y el enriquecimiento de sus discursos gracias a las voces de las otras mujeres las envuelve en una fuerza polifónica cuyo poder repercute indudablemente en el orden de las sociedades que las han oprimido desde siempre.

La naturaleza polifónica que caracteriza las distopías feministas proviene también de las voces de los hombres que, al ser incorporadas, dialogan e

interaccionan, por lo general de modo armónico, con las voces de las mujeres. La presencia de algunos personajes masculinos en las distopías feministas sirve a la causa de la autoridad de las mujeres en sus narraciones. Debido a la fuerza y naturaleza femenina de las narraciones de estas mujeres, las voces de los personajes masculinos no están autorizadas para narrar, inclusive no son las mujeres quienes relatan sus historias, por lo que el narrador heterodiegético lleva a cabo su tarea en los casos en los que se focalizan los hechos directamente tocantes a cada uno de ellos.

A pesar de la imposición de las voces de las mujeres por sobre las de ellos, en las distopías feministas es común encontrar historias de amor insertadas en la trama principal. Temas como estos no suelen ser el punto focal de la trama, la recompensa ni el destino de las heroínas es llegar a consumir una boda¹⁰⁶, sus destinos van más allá del romance, aunque este último, por lo general, suele acompañar sus aventuras. El lugar que ocupan algunos personajes masculinos en las distopías feministas no es el de objetos de miradas y deseos femeninos, su existencia no es objetivada¹⁰⁷, en cambio, su compañía y apoyo son aprovechados sin otorgarles privilegios. Por consiguiente, en las distopías feministas no se abandonan los tropos convencionales de la ficción (Lanser, 1992), pues en ellas suelen detallarse las relaciones heterosexuales de los personajes femeninos, aunque las intrigas amorosas y sexuales se relegan a subtramas menores.

Las mujeres, formen comunidades o no, en las distopías feministas preservan su derecho a hablar y escribir. La voz, como el tropo de poder por excelencia, es mantenida por las heroínas, quienes se niegan a permanecer en silencio y pasivas ante su destino. Las voces de las heroínas de las distopías feministas conforman *ficciones de autoridad*, como actos de redefinición y creación, por medio de una reinterpretación del lugar que las mujeres ocupan en sociedades distópicas. Esto puede ser visto como una deconstrucción (de la autoridad) del género distópico, dejando atrás la visión estrecha y restringida de la distopía clásica. La individualidad y la identidad personal como dominantes ya no son celebradas, el desarrollo de las heroínas se da con relación al sexo, al género, a

¹⁰⁶ Según Nancy K. Miller (1980), las novelas inglesas y francesas de mujeres del siglo XVIII se caracterizaban por dar dos posibles finales a los personajes femeninos, estos se casaban o morían. Para Lanser (1992) tal situación implica un “continuo problema en la historia de la voz femenina” (Lanser, 1992: 187).

¹⁰⁷ Al contrario del papel de las mujeres en las distopías clásicas. La situación tampoco es similar a la presentada en las utopías feministas, en las que el personaje masculino era tan maltratado como lo fue el personaje femenino en las utopías clásicas.

la identidad de clase y al origen, lo que provee de pluralidad a la mujer que es representante de su comunidad. La inconsistencia o ausencia, en algunos, de una comunidad geográfica y/o una comunidad narrativa no es un fallo en los grupos de mujeres de las distopías feministas, sino más bien, una muestra de la pluralidad y de las discrepancias naturales que pueden surgir en cualquier tipo de relación interpersonal. Los grupos de mujeres también logran la comunalidad ideológicamente; es el reconocimiento de la experiencia compartida lo que, en algunos casos, forja la unidad. Las distopías literarias feministas no muestran perfección, ni siquiera en las relaciones entre mujeres, sino una realidad futura altamente plausible. De tal modo, en la narrativa de las distopías feministas se hace un llamado a la singularidad, pero también a la pluralidad y a la colectividad. Las distopías feministas representan tanto la similitud como la diferencia al constituir una multiplicidad de voces individuales de mujeres que suelen entrecruzarse gracias a las experiencias y percepciones, que pueden ser distintas y similares a la vez. En las distopías feministas se ofrecen así perspectivas múltiples en una misma historia, incluso, a veces múltiples historias, las cuales contribuyen a exhibir una óptica amplia de una comunidad específica.

Por último, de acuerdo con las convicciones de la narratología feminista, todos los elementos de la narración, de los más simples a los más complejos, están social e ideológicamente cargados y son sensibles a las diferencias de género. Como se ha visto, en las distopías feministas se destacan elementos de acuerdo con la centralidad que verdaderamente ocupan en mundos distópicos, es decir, lo que en otras formas narrativas cercanas era intrascendente y trivial como las actividades domésticas, las experiencias corporales, y las normas que rigen la vida de las mujeres según sus capacidades reproductivas. Por medio de la expresión de ideologías concretas, a través de la voz narrativa, las protagonistas buscan dar pie a la visibilización de la realidad que viven en su día a día. De este modo, la ideología de las narraciones distópicas feminista, casi en su totalidad homogénea, es concerniente a las relaciones de género que oprimen a las mujeres. Esta ideología se hace observable a través de las voces y acciones de las heroínas que desean “perpetuamente alterar los valores establecidos, convertir en serio lo que a un hombre le parece insignificante, y trivial lo que es importante para él” (Woolf, 1998: 81). Asimismo, las distopías feministas son formas narrativas que dependen de los contextos de representación y recepción en los que se realizan; las ideologías contenidas en ellas se encuentran en constante diálogo con los contextos en los que fueron creadas y las ideologías compatibles imperantes en su época, como la del feminismo activista. La interacción dialógica de las voces narrativas y no narrativas presentes en las distopías feministas, y sus respectivas ideologías, crean una

polifonía que se enriquece gracias a las múltiples consciencias independientes de cada personaje femenino que es sujeto de su discurso y no solo objeto del discurso.

Las voces de las mujeres en las distopías feministas parecen relacionarse de modos especiales con las voces de otras mujeres, en otras realidades distópicas, anteriores y posteriores. A pesar de su autonomía y discordancia, las protagonistas crean una consistencia crítica e ideológica entre las mujeres de un mismo mundo, que se sobrepasan las barreras textuales y se crean puntos de conexión y contacto con otras mujeres. Se crea una relación dialógica, visible en la cercanía entre Offred y Jane, entre Sabine y Lia, pues cada una de ellas, a pesar de la distancia y el tiempo, luchan contra las fuerzas que las mantienen aparentemente calladas e inactivas. Esta es una lucha en contra del mundo monológico distópico, lo que las convierte en heroínas caracterizadas por la polifonía de sus existencias¹⁰⁸ (Bajtín, 1984). Los personajes femeninos son capaces de encarar a sus creadoras, de crear formas de pensamiento contradictorias con lo que se espera de ellas, incluso contradictorias para sí mismas. A su vez, estas mujeres se reconocen y examinan sus realidades, lo que las lleva a tener una consciencia de sí mismas y de su entorno al capturar y mostrar pensamientos, sentimientos, hechos y situaciones a través de su narración. A pesar de las condiciones aplastantes, reúnen la suficiente fuerza para no dejar de ser ellas mismas: actúan, viven y piensan fuera de los límites de sí mismas, pues rebasan los que les han impuesto; a su vez, salen del campo en el que los individuos dominantes las han confinado. La pluralidad que las heroínas, sus consciencias, sus ideologías y sus discursos configuran necesita ser atendida para poder dar cuenta de su riqueza, las estrategias empleadas y la especificidad de sus constituyentes.

Tras el estudio de las voces narrativas en el corpus según los planteamientos teóricos de Susan S. Lanser (1992), quien afirma que los paradigmas bajtinianos son el método ideal para fusionar la crítica feminista con asuntos narratológicos (Lanser, 1992; Cave, 2010), en el capítulo siguiente se abordan el dialogismo, la polifonía, la *heroína polifónica* y los cronotopos de las distopías feministas según los aportes de Mijaíl M. Bajtín y las adaptaciones que la crítica feminista ha hecho de sus propuestas.

¹⁰⁸ Inclusive, se observa una relación de interacción entre las narradoras de las historias y las narratarías y narratarios a los que dirigen sus narraciones. Las suposiciones que las narradoras hacen acerca de los códigos que comparten con las narratarías y los narratarios, así como la reacción que se espera de estos últimos, crea una relación dialógica entre ambas partes, la cual no debe ser ignorada, pues su presencia señala nuevamente el diálogo que se encuentra en las distopías feministas.

CAPÍTULO 3. EL LENGUAJE DISTÓPICO FEMINISTA

Las protagonistas de las distopías feministas se caracterizan por poseer voces persistentes ante el orden social establecido, que poderosamente pretende aplacar sus voces. El análisis de la autoridad narrativa en las distopías feministas ha mostrado que la fuerza de los grupos de mujeres proviene, entre otras cosas, del manejo que estas hacen de sus discursos para modificar las esferas inmediatas en las que habitan, las cuales inevitablemente repercuten en esferas sociales más amplias. Es decir, la fuerza de los discursos de estas mujeres es tal que logra abrir el camino para modificar esferas más amplias que los espacios hogareños diseñados para ellas.

Las narraciones llevadas a cabo por las protagonistas de las historias distópicas feministas muestran una autoidentificación con el género femenino; las oscilaciones singulares y plurales de la autodiégesis permite que las protagonistas se muestren tal cual son, sin temor a que sigan reprimiéndolas debido al género al que pertenecen. La voz comunal de las heroínas en las distopías feministas, la conciencia que las caracteriza, dio lugar a una filosofía feminista consistente. Asimismo, los espacios juegan un papel esencial para la consumación de la atmosfera crítica de las distopías feministas, compartida dialógicamente entre novelas. La pluralidad de existencias diferenciadas permite que la pluralidad de voces, conciencias, perspectivas y críticas tome lugar y sea identificable a través de un análisis adecuado.

Las voces narrativas presentes en las distopías feministas constituyen una variedad de perspectivas a través de las cuales se observa la lucha de las mujeres para impactar la realidad en la que viven; la increpación que estas hacen por medio de sus discursos y acciones es una de las manifestaciones más claras de polifonía en la novela distópica feminista. La variedad de voces presentes rechaza la realidad lingüística monológica en la que los regímenes distópicos han sumido a sus habitantes. La comunalidad de las voces, y por ende de los discursos de las heroínas, posee una fuerte carga ideológica capaz de mantener el dialogismo y la polifonía, y lograr romper con la soberanía de los modos lingüísticos impuestos.

Las mujeres protagonistas se mantienen independientes de las autoras que dieron nombre a las novelas en las que existen, pues sus voces no se caracterizan por buscar la validación más que de sus propios intereses como pertenecientes a un grupo heterogéneo oprimido. Ellas son conscientes de relatar las historias que protagonizan y así también son conscientes no solo de su propia realidad sino también de la de las mujeres que existen alrededor de ellas, aunque en la mayoría de los casos ni siquiera puedan verlas. La independencia autorial que determina a las heroínas de las distopías feministas da fuerza y autoridad a sus discursos, así como a sus acciones subversivas. Aunado a ello, los actos valientes y heroicos de tales mujeres no se dan en pro del reconocimiento público de sus grandes hazañas, sino de la búsqueda de un impacto social que dé un giro a la vida de las mujeres agobiadas en las sociedades distópicas. Las particularidades de sus personas y sus actos permiten referirse a ellas como heroínas, así como la autoconciencia y la conciencia que las caracteriza. Asimismo, por medio de sus discursos se hacen referencias extratextuales al contexto social e histórico fuera de la obra (esto sucede debido a la naturaleza crítica de la distopía¹⁰⁹, se hace referencia a la realidad fuera de la novela como el tiempo pasado de la sociedad ficcional actual) y referencias (entre textos). Por lo tanto, las mujeres que emplean sus voces para crear discursos que sobrepasan las normas sociales en la distopía feminista poseen características que las hacen sujetos de estudio enriquecedores para un mejor conocimiento del género, pues además de sobreponerse a realidades distópicas, logran vencer las barreras lingüísticas impuestas. Para ello emplean estrategias específicas en las que su autoconciencia y memoria se ven profundamente involucradas.

La pluralidad de las distopías feministas proviene del cruce y la interacción constante de voces, discursos, conciencias e ideologías motivadas por los intereses de los personajes en las relaciones de género, las diferencias de clases y los grupos étnicos. Los actos subversivos de las heroínas, como se ha visto, no sólo proceden de actos directamente relacionados con su sexualidad, sino de los modos en los que manejan sus discursos sociales, y las voces que emplean para llevar a cabo la tarea narrativa. Por consiguiente, las heroínas de las historias destacan por sus discursos subversivos, que se refuerzan

¹⁰⁹ Es decir, su naturaleza distópica socialmente consciente del pasado, del presente y del futuro, en el cual los protagonistas pretenden actuar (en el presente, siempre en contacto con el pasado del cual proviene) contra los delirios perfeccionistas de regímenes totalitarios.

gracias al conocimiento que tienen de sí mismas, y por el uso del lenguaje que tiene impacto en la sociedad en la que viven. La fuerza polifónica que las mujeres en las distopías feministas encarnan repercute en sus vidas y, en el mayor número de casos, en la vida de las mujeres que las rodean. La ideología sólida en las distopías feministas es concreta, se puede acceder a ella a través de las voces que en ellas subyacen. Es decir, la ideología de las narraciones distópicas feministas es homogénea en cuanto a su interés en las relaciones de género, las cuales se encuentran en constante diálogo con los contextos extratextuales. Los discursos ideológicamente cargados de las mujeres en las distopías feministas se relacionan así con los discursos de otras mujeres que habitan fuera de la diégesis, en tiempos pasados o presentes.

La pluralidad de las heroínas, sus conciencias, sus ideologías y sus discursos es atendida en este capítulo para dar cuenta de su riqueza, así como de las estrategias empleadas y la especificidad de sus constituyentes. Además, se examinan las características y las relaciones entre las representaciones y los momentos de crisis del tiempo y del espacio de la diégesis para dilucidar los cronotopos comunes en los relatos distópicos feministas. Esto se realiza según las nociones de heteroglosia, dialogismo, polifonía, *heroína polifónica* y cronotopo en las distopías feministas según las disertaciones de Mijail M. Bajtín, enriquecidas con otras nociones y perspectivas de ellas derivadas. En primer lugar, se encuentra el análisis de la heteroglosia o la variedad de lenguajes presentes en la distopía feminista, que dará pie al estudio de los modos en los que estos interactúan, es decir la cualidad dialógica de las novelas aquí estudiadas. Después, se abordará la construcción polifónica de la novela distópica feminista y la heroína, también polifónica, como una propuesta inédita. Por último, se realiza un desglose de los principales cronotopos que singularizan a la distopía feminista. Se recurrirá a ejemplos específicos extraídos del corpus cuando así se requiera.

3.1. LOS LENGUAJES DIVERSOS

La novela tiende a resistir la autoridad de los géneros literarios oficiales debido a que es un género inestable, indefinible e histórico (Price, 1991), en comparación con otros géneros como la épica o la poesía, que son definidas como géneros que acatan las reglas, ser jerárquicos, ahistóricos y, por supuesto, canónicos, debido a que las voces en ellos presentes vienen del mismo estrato social e ideológico y expresan las intenciones del autor. Uno de

los modos por los cuales la novela resiste a ser una forma literaria inalterable es que registra el habla de la vida diaria y así participa en la existencia y en la interacción de diversas voces. La multiplicidad de voces que expresan múltiples ideologías desde diferentes sitios y estratos hace patente la existencia de la heteroglosia. Así, el conflicto entre las voces de los personajes o entre las voces de los personajes y el narrador confirma que el discurso está siempre abierto, siempre cambiando, siempre en proceso (Price, 1991).

La distopía feminista es una forma novelística que, al igual que la novela en general, se caracteriza por no presentar jerarquías, incluso se intenta escapar de ellas para alcanzar la igualdad y la libertad. Asimismo, la distopía feminista está ubicada en la realidad social e histórica en la que fue escrita. Las críticas y los actos representacionales (Lanser, 1994) provienen de la estrecha relación histórica que la novela guarda con su realidad extratextual. Parece evidente que la heteroglosia, como una de las cualidades del lenguaje o la variedad de *lenguajes diferentes* que conforman la vida social, es una de las características fundamentales de las distopías feministas. Su observación en el corpus de la presente investigación provee resultados interesantes para un conocimiento detallado de las distopías feministas. A pesar de que la heteroglosia no es una herramienta crítica (Vice, 1997), aunque sí analítica, su exploración permite reconocer la compleja estratificación del lenguaje en la novela distópica feminista.

Cuando se observa la heteroglosia en la novela es posible notar “[l]as voces sociales e históricas que pueblan el lenguaje, todas sus palabras y todas sus formas [...] se organizan en un sistema estilístico estructurado que expresa la posición socioideológica diferenciada del autor en medio de la heteroglosia de su época” (Bajtín, 1981: 300). De este modo, las voces que se encuentran en contacto en la distopía feminista son sociales e históricas y, en conjunto e interacción manifiestan una ideología consistente. Para tener acceso a la ideología de los lenguajes y a la manera en la que estos interactúan es preciso señalar que, dentro de la novela, la heteroglosia puede tomar tres formas: los diálogos y monólogos internos de los personajes; los varios tipos de géneros del habla como los lenguajes de las profesiones, la clase, el periódico, entre otros; o bien, textos que reproducen los dialectos y lenguajes culturales (Vice, 1997). Como se ha señalado hasta el momento, las voces de algunos personajes y de las protagonistas de *Vox* (2018), *Before She Sleeps* (2018) y *The Water Cure* (2018) suelen entrar en contacto en los diálogos que tienen entre sí, allí se intercambian opiniones y modos de sentir; asimismo, en su interior las heroínas tienen graves conflictos con los

lugares que ocuparon en el pasado, las situaciones presentes en las que se encuentran y las acciones que desean realizar y que eventualmente llevan a cabo. En ambos casos se identifica la heteroglosia que caracteriza la novela distópica feminista. No obstante, se observan también los géneros de habla (Vice, 1997) que emplea cada estrato social dentro de la jerarquía de la sociedad distópica en cuestión.

En las distopías feministas la heteroglosia consiste en una serie de lenguajes diferenciados, a su vez en constante conflicto, no con la voz del narrador heterodiegético, quien no tiene injerencia más allá de, en ocasiones, relatar las cosas tal y como sucedieron. Los tres lenguajes imperantes o géneros de habla en la distopía feminista se distinguen entre sí por la ideología que da forma a sus discursos, la posición y el estatus social que ocupan y el género de los individuos que tienen permitido hacer uso de ellos. Tales condiciones son especialmente características de los lenguajes en las distopías feministas, debido a que las ideologías y las posiciones sociales y políticas de la población en dichas sociedades son las que dan forma a la organización social. Los lenguajes, al ser parte de la dinámica social, reflejan la cuidadosa estructuración de los regímenes distópicos.

Primero, uno de los lenguajes en la distopía feminista es el oficial, el hegemónico, que únicamente puede ser empleado por los ciudadanos del género masculino. Se caracteriza por la ideología dominante, autoritaria y misógina que da forma a las prácticas de él derivadas. Es decir, los usos de este lenguaje siempre oprimirán a los individuos que no tengan permitido emplearlo, pues su esencia pública le permite sancionar a quien intente ocuparlo o a quien desde su posición social amenace de algún modo su supremacía. Este lenguaje monológico siempre se impone y, por lo tanto, se opone al pluralismo en todo momento, poniendo barreras para asegurar su supremacía. Los modos por los cuales logra mantener su superioridad no presentan un alto grado de variabilidad en las novelas distópicas feministas; como se vio en el Capítulo 1, las formas de violencia física y emocional permiten la conservación del orden.

El segundo tipo de lenguaje es el opuesto al hegemónico. Este no es oficial y suele ser empleado por los individuos, en especial las mujeres, que no ocupan un sitio políticamente relevante en la jerarquía social del Estado. A pesar de que algunas de las mujeres que emplean este lenguaje sólo para fines útiles y no transgresores, por lo general el uso de las palabras, en momentos diversos a los permitidos, convierte tal lenguaje no normativo en subversivo. Sin embargo, las heroínas de las historias sí suelen emplearlo con

la intención de trasgredir las normas y las leyes que se les han impuesto. La ideología que motiva este lenguaje entonces es la de la liberación y la lucha contra la sujeción de sus vidas y sus cuerpos. Así, el lenguaje creado a partir de las prohibiciones suele oponer resistencia al impuesto. Este es el lenguaje que emplean las heroínas y sus comunidades.

Por otra parte, un tercer lenguaje involucrado en el desarrollo y desenlace de los destinos de las sociedades en las distopías feministas es el que no suele aparecer en el texto en forma de diálogo o narración. Se manifiesta como alusiones hechas por las protagonistas a personas que formaron parte de sus vidas en algún momento del pasado, o bien, como referencias a palabras exactas de dichas personas. El tercer tipo de lenguaje suele darse en la voz de las protagonistas, es decir, suele formar parte de su discurso, pero las palabras no les pertenecen. Este lenguaje, al pertenecer a una época pasada, se caracteriza por ser abiertamente crítico de las condiciones sociales misóginas que marcan las normas sociales y las relaciones de género. Tal cualidad se da gracias al temperamento acusador del personaje en cuestión, quien además ya no se encuentra físicamente presente en la vida de la heroína que retoma partes de su discurso crítico. Si tal lenguaje subsistiese en el presente no podría manifestarse de forma abierta, como lo hizo en el pasado. Tanto este lenguaje como el segundo en el que se hace presente es empleado por las comunidades, no únicamente de mujeres, que ocupan un sitio bajo o muy bajo en la escala social.

En otras palabras, en las distopías feministas coexisten dos lenguajes principales (el segundo de ellos contiene al tercero) diferenciados entre sí por las ideologías, los acentos y las cargas políticas que ostentan. Asimismo, las profundas diferencias que los caracterizan provienen de los lugares y roles sociales que ocupan los individuos que hacen uso de ellos. Por un lado, se tiene el lenguaje oficial caracterizado por el poder, el dominio y la autoridad; los individuos (por lo general, del sexo masculino) que hacen uso de este lenguaje pueden poseer cargos, importantes o no, en el gobierno. Por otro lado, el resto de los individuos (por lo general, del sexo femenino) que representan la fuerza laboral o cumplen una función laboral en pro del desarrollo del régimen emplean un lenguaje diferente, por lo general subversivo. El segundo lenguaje presente en las distopías feministas, a diferencia del lenguaje dominante, se fundamenta e incrementa su fuerza gracias a un tercer lenguaje de mujeres no presentes en el aquí y el ahora. Por lo general, tales mujeres ausentes han muerto o han desaparecido de las vidas de quienes remiten a sus palabras y a quienes han impactado de múltiples formas,

siempre de manera positiva. De este modo, se hacen presentes a través del discurso de quienes utilizan sus palabras y sus enseñanzas.

En la primera columna de la Tabla 1 se muestran los tres lenguajes imperantes en la narración distópica feminista. En la segunda columna se distinguen las principales relaciones entre los lenguajes señalados.

LENGUAJES CONCURRENTES	PRINCIPALES TIPOS DE RELACIONES ENTRE LENGUAJES
Lenguaje oficial autoritario.	Relación combativa entre el lenguaje oficial monológico y los lenguajes disidentes (no se estudian todos ellos).
Lenguaje subversivo de las heroínas y sus comunidades.	Relación de intercambio y enriquecimiento mutuo entre mujeres, a veces hombres, participantes en la lucha.
Lenguaje de las no presentes.	

Tabla 1. Los lenguajes de las distopías feminista y sus relaciones (elaboración propia).

Tras la identificación y definición de los lenguajes concurrentes en las distopías feministas, es preciso describir detalladamente el modo en el que interactúan y ofrecer algunos ejemplos. Para llevar a cabo dicha tarea el dialogismo resulta especialmente útil debido a que describe la forma en que interactúan los lenguajes, mientras que la heteroglosia define los lenguajes mismos. El modo en el que los lenguajes dentro y fuera del texto novelístico interactúan es por medio de la heteroglosia dialogizada¹¹⁰, es decir, la novelización dialogiza la heteroglosia (Vice, 1997). El contacto entre la heteroglosia y el dialogismo permite que los lenguajes creen diversos efectos, en especial porque la heteroglosia representa “la coexistencia de contradicciones socioideológicas entre el presente y el pasado, entre diferentes épocas del pasado, entre diferentes grupos socioideológicos en el presente, entre tendencias, escuelas, círculos, etc.” (Bajtín, 1981: 291) de allí el dialogismo que caracteriza a la heteroglosia y el diálogo que motiva la variedad de lenguajes en la distopía feminista.

¹¹⁰ La heteroglosia dialogizada se refiere a las relaciones combativas entre lenguajes cuando estos entran en contacto: “Los valores y acentos socialmente variables de los lenguajes novelísticos dan como resultado posiciones desiguales e inestables, cambios hacia arriba y hacia abajo en una jerarquía elaborada en la novela misma y relacionada dialógicamente con jerarquías lingüísticas externas” (Vice, 1997: 49).

3.2. EL DEBATE DE LAS VOCES

Los lenguajes en uso dentro de un texto novelístico como la distopía feminista no tienen la posibilidad de ser neutrales debido a que están marcados por con intenciones y acentos en constante relación con la época a la que corresponden¹¹¹. De tal modo, los lenguajes de las distopías feministas poseen acentos diversos delineados por sus intenciones y los sitios sociales que ocupan. Asimismo, las posiciones temporales que ocuparon u ocupan marcan el modo en el que subsisten y coexisten. Cada uno de los lenguajes es un punto de vista específico sobre el mundo, por lo cual “se complementan mutuamente, se contradicen y se interrelacionan dialógicamente” (Bajtín, 1981: 292).

El dialogismo es “una lucha entre puntos de vista sociolingüísticos” (Bajtín, 1981: 273) y describe el modo en el que los lenguajes de la heteroglosia están organizados en el texto, los cuales permiten “una multiplicidad de voces sociales y una amplia variedad de sus vínculos y sus interrelaciones” (Bajtín, 1981: 263). Es decir, el dialogismo es otra cualidad del lenguaje que puede manifestarse dentro de la novela y se refiere a la presencia de dos voces diferenciadas en un mismo discurso. Esto provoca que el término englobe características más específicas, como “la mezcla de intenciones de hablante y oyente, la creación de significado a partir de la pronunciación pasada, y la necesidad constante de expresiones para posicionarse en relación el uno con el otro” (Vice, 1997: 45). La noción resulta útil debido a que contribuye al estudio de la interacción entre niveles diacrónicos y sincrónicos de los lenguajes dentro y fuera de la diégesis. Así, los tres lenguajes de las distopías feministas poseen dos tipos principales de relaciones marcadas y distinguibles por las intenciones y los acentos que les dan forma. La primera de ellas es una relación combativa entre el lenguaje oficial monológico y el lenguaje disidente. La segunda de ellas comprende el enriquecimiento que el lenguaje de las mujeres obtiene de lenguajes propios de otra época. Ambos tipos de relaciones serán descritos, detallados y ejemplificados a continuación.

Relación combativa. El lenguaje oficial monológico se opone al lenguaje disidente o subversivo¹¹² principalmente por la cualidad contradictoria de

¹¹¹ Uno de los modos en los que el dialogismo se hace visible en las distopías feministas es al evidenciar elementos de la sociedad extratextual a modo de crítica. De manera particular, las distopías feministas recogen tendencias misóginas del contexto extratextual inmediato para exponerlas y someterlas a juicio a través de la trama de la narración.

¹¹² Este lenguaje puede subdividirse en lenguajes disidentes, no siempre provenientes de las mujeres o las protagonistas de la distopía feminista.

los objetivos que tiene cada grupo, lo que marca sus lenguajes y discursos. El acento totalitario caracteriza al lenguaje oficial, pues de ello depende el equilibrio y buen desarrollo de la sociedad de acuerdo con sus objetivos, mientras que el lenguaje subversivo siempre está en una constante búsqueda (intencionalmente o no) por romper el marco unilateral establecido. Una muestra de la relación combativa entre lenguajes es al que Bajtín se refiere al hablar del contacto entre fuerzas centrípetas y centrífugas en el lenguaje de la vida diaria. Según Bajtín, el lenguaje es “una expresión teórica de los procesos de unificación y centralización lingüística” (Bajtín, 1989: 88), por lo que este es, a su vez, la expresión de fuerzas centrípetas. Es decir, las entidades fijas rigen el lenguaje a través de lo sistemático y lo estructural, en búsqueda de la centralización y la unificación social. De este modo las fuerzas centrípetas se oponen a la heteroglosia de la vida social, mientras que las fuerzas contrarias, las fuerzas centrífugas, empujan hacia lo variable, lo diverso y lo múltiple. De allí, Bajtín propone los Géneros Discursivos como un concepto que describe de modo dinámico los efectos de las fuerzas estructuradoras del lenguaje. Los géneros discursivos delinean la organización del lenguaje teniendo en cuenta la diversidad social y las tendencias sistematizadoras en constante movimiento. Con respecto a los lenguajes encontrados en la distopía feminista es preciso decir que las realidades de la heteroglosia que producen una red dialógica interactiva pueden verse contrapuestas con los deseos de unificar y centralizar el mundo ideológico (Bajtín, 1981: 270). Es decir, una fuerza unificadora puede ser cualquier sistema de normas lingüísticas, no sólo en forma de reglas gramaticales sino también como una fuerza ideológica y verbal que trata de mantener el lenguaje libre de influencias externas y heteroglosicas. Por supuesto que esta fuerza es diferenciada en las distopías feministas, pues el sistema impone normas a actividades como el escribir y el hablar. Los discursos de las heroínas se desplazan hacia fuera de estas fuerzas aplastantes y monológicas. Así, las fuerzas centrípetas son las que intentan que cualquier lenguaje se mantenga en un enfoque central, mientras que las centrífugas son fuerzas heteroglotas que tienden a moverse hacia la periferia desde el centro (Vice, 1997).

En *Before She Sleeps*, una muestra clara de las prácticas lingüísticas autoritarias del sistema se encuentra en el manual al que las mujeres deben ceñir su comportamiento. En *The Official Green City Handbook for Female Citizens* se reúnen las leyes por las que se rigen las vidas de las ciudadanas de Green City. Se prohíbe escribir o mantener un diario personal, pues las mujeres deben estar abocadas a la tarea de supervivencia. Asimismo, les está

prohibido mantener cualquier tipo de intercambio lingüístico. Esto con el objetivo de que las ciudadanas se mantengan por completo enfocadas en su tarea reproductiva, sin ningún tipo de cuestionamiento, y así cumplan satisfactoriamente con su “rol como madres de la nueva nación”. Cualquier acto que represente una negativa a seguir con las reglas generales del *Handbook* será traducido como un atentado “contra la sociedad y será respondida con la reducción que las autoridades consideren necesaria. Así que tenga cuidado de no acercarse a los límites de la rebelión, en pensamiento o en acción”. A pesar de la postura monológica del lenguaje oficial autoritario, en *Before She Sleeps* se encuentran también muestras claras de oposición y resistencia por parte del lenguaje subversivo de las mujeres. Pese a las prohibiciones, estas últimas sabían todo acerca de las demás al revisar los perfiles que el Bureau compartía con los hombres para que ellos podían elegir una esposa. Las niñas y adolescentes buscaban tener cualquier tipo de contacto con las demás; en palabras de Saine: “realmente nos buscábamos las unas a las otras. Esa chispa de reconocimiento cuando nos miramos a los ojos, esa sonrisa furtiva, el movimiento de los dedos para saludar o decir adiós, debería señalar a esa chica como amiga y aliada”. Incluso, las niñas y adolescentes de Green City desarrollaron una manera de comunicación secreta, un lenguaje oculto para comunicarse entre sí y poder crear amistades y alianzas. La dinámica consiste en dejar notas ocultas en lugares públicos en los que otras niñas buscarían, como alhajeros en tiendas departamentales o debajo de una pila de vestidos. Los mensajes suelen ser sencillos y comunican datos como sus gustos, el número de hermanos que tienen, dónde viven y si sus madres aún están con vida. No utilizaban sus verdaderos nombres, sino sobrenombres de piedras preciosas, flores o aves. La heroína de la historia, Sabine, supo de la existencia de la comunidad de mujeres rebeldes que existía fuera del sistema. La manera de contactarlas era a través de túneles virtuales en la *Deep web*. Por ese medio, la dirigente de la Panah se comunicaba con Reuben Faro, el cabecilla de la agencia que proveía de víveres y protección a la comunidad de mujeres. Este modo de comunicación, desde su simple existencia, representa un acto subversivo de las mujeres que finalmente repercutirá en el orden de las cosas.

En el caso de *The Water Cure*, las normas que rigen la vida de las protagonistas no provienen directamente de un gobierno patriarcal. Sin embargo, las prohibiciones del lenguaje oficial de quienes rigen la casa en la que viven las hermanas son tan monológicas y opresivas como las de Green City. En la casa de la isla las hermanas tenían prohibido leer las revistas que su padre

adquiría en sus largos viajes a la civilización, las cuales eran celosamente atesoradas por la madre. Cuando una de ellas fue descubierta leyendo una revista, se le ordenó usar guantes de látex para no contaminar a nadie más en la casa y se le negó la cena. Asimismo, a las hermanas les está prohibido tener y hablar de sus sentimientos, ya que estos son energías que las vulneran. Las hermanas eran sometidas a realizar terapias¹¹³ para no tener “malos sentimientos”, es decir cualquier tipo de sentimiento. En realidad, estas eran actividades de tortura, en las que sus cuerpos sufrían consecuencias, por lo que la madre ejercía una constante vigilancia y un fuerte control sobre las actividades de las hermanas, para evitar que se suicidasen debido al rigor de las normas impuestas. Sin embargo, la resistencia presentada por el lenguaje subversivo de la comunidad conformada por las hermanas se evidencia con la unidad que manifiestan en los momentos en los que los padres no las vigilan. En algunos momentos las hermanas hablan entre sí de los miedos que las aquejan, leen el Libro de Bienvenida (otro de los textos escritos en la casa además de las revistas) y comentan sobre las historias de mujeres que allí se encuentran. A través de los testimonios contenidos en el Libro el lenguaje de las no presentes es vigente, pues gracias a ellos las hermanas adquieren conocimiento de lo que sucede fuera de la supuesta isla en la que habitan y se sienten, en primera instancia, atraídas por la idea de encontrarse con las mujeres que están fuera.

Por su parte, en *Vox*, las muestras de la imposición del estado patriarcal fundamentalista¹¹⁴ y su lenguaje son claras y explícitamente dadas a conocer.

¹¹³ El maltrato era incluso psicológico, al medir el *amor* que cada una debía recibir de los demás integrantes de la familia anualmente. Continuamente se les mencionaba su vulnerabilidad y fragilidad ante cualquier tipo de contacto con hombres. Las quejas y los gritos tras recibir alguna “terapia” o castigo están prohibidos, sólo estaban permitidos durante la *scream therapy*. Lo que las lleva a autoflagelarse para liberar los sentimientos acumulados y llorar cuando nadie las observa, tenían ataques de ansiedad. De ahí su necesidad de sentir y tener contacto físico y lazos emocionales cuando tres hombres llegan a la isla. Solo les estaba permitido llorar cuando su papá estaba vivo y emprendía un viaje. Se trataba de pruebas para endurecerse, aunque en realidad provocaban en ellas angustia, enojo y miedo. Cuando su padre murió, la madre les suministró pastillas para dormir durante una semana para que no sintieran y no lloraran. Para un análisis de la violencia encarnada tras las supuestas terapias, remitirse a *La violencia reproductiva* del Capítulo 1.

¹¹⁴ Los textos religiosos comprenden una de las muestras más claras de discurso autoritario (Bajtín, 1981), que en las distopías feministas suele formar parte del lenguaje oficial autoritario, el cual se encuentra monológicamente separado de los lenguajes

La total imposición del lenguaje oficial patriarcal sobre el de las mujeres y sus comunidades es muy clara, pues las normas impuestas por el régimen totalitario establecen abiertamente que las mujeres no deben hablar. A las mujeres no sólo no se les permite trabajar fuera de casa, sino que no deben pronunciar más de cien palabras al día. Brazaletes electrónicos son colocados en las muñecas de todas las mujeres, incluyendo a las niñas pequeñas,

que lo rodean, por lo que no es permeado por la heteroglosia dialogizada (Vice, 1997). Esto se debe a la completa naturaleza autoritaria del grupo social que emplea este lenguaje; el poder que ostenta le permite emplear un lenguaje con objetivos monológicos, que casi siempre se logran. Este tipo de lenguaje es “incapaz de ser de doble voz; no puede entrar en construcciones híbridas [...] no está rodeado de una vida dialógica agitada y cacofónica” (Bajtín, 1981: 344). El lenguaje religioso y su estatus monológico está ampliamente presente en las distopías feministas, pues la religión es el medio por el cual se justifica el adoctrinamiento y el control de la población. Las normas provienen del lenguaje religioso que marca detalladamente la conducta que deben tener mujeres y hombres en sus vidas privadas y sociales. Este lenguaje se presenta como la palabra absoluta que no admite réplicas, pues la verdad y pureza de sus palabras lo hace indiscutible. Cualquier individuo (en especial el de sexo femenino) es castigado duramente si se atreve a desafiar el discurso oficial con su conducta, o inclusive con sus palabras. Dos regímenes totalitarios fundamentados en la doctrina religiosa cristiana son los que se describen en *The Handmaid's Tale* y *Vóx*. Tras una toma violenta del poder, un grupo poderoso se ha apropiado del control de Estados Unidos y ha instaurado un Estado que ejerce su poderío a través de normas y reglas basadas y fundamentadas en la ideología cristiana. De este modo, los hombres ocupan un papel superior al de las mujeres y su discurso no debe admitir réplicas de quienes se encuentran debajo de ellos. El discurso religioso es sólo una parte constitutiva del lenguaje oficial autoritario, que le permite justificar sus actos despóticos. El monologismo que caracteriza al lenguaje dominante no desea recibir réplicas, tal discurso monológico se compone de “palabras que no esperan respuesta” (Bajtín, 1984: 63). En *Vóx*, el régimen cristiano organizaba a la población por medio de la educación que recibían desde edades tempranas. Las niñas y jóvenes asistían a la Escuela femenina pura, los hombres a la Escuela masculina pura. A las niñas se les enseñaba a tejer, coser, cocinar, jardinería y economía del hogar, les estaba prohibido cualquier tipo de lectura más allá de la bíblica. Algunas de las materias que se impartían en las escuelas de educación básica eran Estudios religiosos avanzados y Fundamentos de filosofía de cristianismo moderno. En los libros de texto podían leerse subtítulos como “En busca de un orden natural en la familia moderna” (45) y citas bíblicas como las siguientes: “La cabeza de todo hombre es Cristo, la cabeza de la mujer es el hombre, y la cabeza de Cristo es Dios” (45); “Sean profesores de cosas buenas, enseñen a las mujeres jóvenes a ser sobrias, a amar a sus maridos, a amar a sus hijos, a ser discretas, castas, cuidadosas en el hogar, obedientes a sus maridos” (48). El adoctrinamiento desde edades tempranas es evidente.

para que el número de palabras sea contabilizado. Si se rebasa el límite diario permitido, una descarga eléctrica será suministrada para la mujer en cuestión. Las reuniones entre mujeres no están explícitamente prohibidas, pero la limitación de las palabras contribuye a que no socialicen las unas con las otras. No obstante, algunas mujeres se atreven a crear burdos lenguajes de señas para ahorrarse palabras y poder comunicarse con *libertad* con otras mujeres, a pesar de que, si comportamientos como esos son advertidos por alguna de las cámaras instaladas por doquier, serán arrestadas y nunca se volverá a saber de ellas o serán exhibidas en televisión. Otra de las maneras en las que el lenguaje de las mujeres se mantiene presente es por medio de la protagonista Jane. Tras aceptar un trabajo especial en el gobierno y lograr que a su hija y a ella se les retiraran los brazaletes, Jane impide que un suero para provocar una afasia que suspenda el habla en las mujeres sea suministrado a la población femenina. Con el apoyo de su equipo de laboratorio y de su marido, Jane logra trastocar el sistema y así se instaura un nuevo gobierno en el cual las mujeres tienen una participación justa¹¹⁵.

Por consiguiente, en los ejemplos de las distopías feministas referidos se evidencia la constante batalla entre los dos lenguajes principales en las sociedades distópicas. La relación combativa entre lenguajes se caracteriza

¹¹⁵ En *The Handmaid's Tale* las muestras de la coerción del gobierno totalitario y la supremacía del lenguaje autoritario oficial son tan claras como en *Vox*. En este caso las mujeres no tenían permitido leer ni escribir. Las criadas, además de tener la labor de gestar a los hijos de sus jefes, debían acudir a hacer las compras de alimentos. En las tiendas se habían retirado los letreros que anunciaban de manera escrita los artículos que se vendían en el establecimiento y habían sido reemplazados con ilustraciones acordes a los productos comercializados (v.g. pescados, carne, huevos, hilos). Incluso los nombres de las mujeres nombres han sido alterados para indicar a qué hombre le pertenecen. Es un ejemplo claro de la modificación lingüística con propósitos políticos. A pesar de la preponderancia del sistema oficial, la protagonista Defred comienza su rebelión al leer en secreto una frase escrita en la pared interior del armario de su habitación. La lectura, pronunciación y memorización del texto le resulta satisfactorio, pues ya representa una forma de subversión, una falta a las normas. Asimismo, en sus reuniones secretas con el comandante, Defred lee desesperadamente las revistas almacenadas en la oficina donde tienen sus encuentros. Por su parte, Tía Lydia en *The Testaments*, se oculta para escribir un diario; si alguien la llegase a ver tendría que denunciarla lo que significaría una ejecución pública. En el diario relata todos y cada uno de los detalles de su vida desde antes que se instaurara el régimen de Gilead, hasta su llegada y actuación como una de las figuras más poderosas de la nación. Su actividad escritural subversiva tendría una fuerte influencia en la caída de Gilead.

por la desigualdad entre ellos, como una relación jerárquica en la que las estructuras binarias y desiguales de género son el elemento principal para la formación de la pirámide social. La relación combativa entre los lenguajes permite que la posición del género masculino se apropie de la “plataforma de enunciación de verdades de interés universal” (Segato, 2016: 83) o la llamada *esfera pública* y se coloque en la posición paradigmática que marca lo correcto, lo justo y lo englobante. De este modo, la posición femenina, adoptada a la fuerza es inferior y se encuentra fuera del margen lingüístico, lo que empuja a las mujeres y su lenguaje a la marginalidad y los pocos usos del lenguaje forman parte de la ilegalidad. No se debe perder de vista que, aunque la mayor parte de los usos del lenguaje estén vedados para las mujeres, los objetivos monológicos de los regímenes totalitarios no se logran íntegramente, por lo que el diálogo implícito en el lenguaje sigue existiendo.

La relación combativa entre lenguajes en la distopía feminista permite observar el dialogismo como esencial e implícito en el lenguaje, sin embargo, Bajtín ve el diálogo como no violento (Rosenthal, 1994). Según Susan Griffith (1982) el diálogo de todo lenguaje es siempre combativo, pues “cada lado del diálogo, podría decir, intenta coaccionar o engatusar al otro para que acepte su propio dominio” (Rosenthal, 1994: 155). En las distopías feministas, el diálogo entre lenguajes se da de una manera combativa, ya que la estructura ideológica implícita en el lenguaje permite que el diálogo entre lenguajes se convierta en una guerra de posturas, ideologías y supervivencia: “Uno debe perder y el otro ganar. Debe haber un claro vencedor. Uno debe demostrar que está equivocado. Y, por lo tanto, cada tipo de pensamiento se opone al otro. El oyente debe elegir entre una y otra, o una verdad o una falsedad” (Griffith, 1982). El vencedor logra su libertad de acción y lingüística, es decir, la vencedora (la que inevitablemente vence en la distopía feminista) alcanza una victoria tangible, así como el derecho a ejercer su voz, no se trata de una victoria vacía.

Relación de intercambio y enriquecimiento. El segundo tipo de relación entre lenguajes en la distopía feminista consiste en el intercambio y enriquecimiento mutuo que se da entre las voces de las comunidades de mujeres, así como entre el lenguaje de estas mujeres y el de mujeres no presentes en la realidad actual de las protagonistas. El diálogo que se produce entre estos grupos no sólo consiste en intercambiar declaraciones sino en algo más, es decir, ideas, posiciones, intereses, posturas dadas siempre con la voluntad de asumir, interiorizar y comprender lo proferido por los interlocutores (Hirschkop, 1986). Las mujeres en las

distopías feministas están abiertas al diálogo y a los discursos similares y diversos de las demás mujeres. Incluso hombres que están en oposición a las normas son escuchados y atendidos, de modo que permean el discurso de las protagonistas.

El lenguaje que emplean las mujeres en las distopías feministas dista de la cualidad monológica, pues en el diálogo se cimentan sus bases y gracias a él se construye el significado. El lenguaje de las mujeres se compone de muchos lenguajes, los cuales se han usado antes. Así es posible explicar cómo los discursos de las heroínas de las distopías feministas están impregnados de los de otras mujeres que, por lo general, tuvieron algún tipo de impacto en sus vidas en un tiempo pasado. De allí un contacto diacrónico compuesto por lenguajes que no se encuentran en el presente. Los lenguajes contemporáneos están impregnados sincrónicamente con lenguajes pasados. El impacto de las palabras proferidas en el pasado sigue repercutiendo en el discurso y en las acciones de las heroínas de las historias. Una muestra de ello son las voces rebeldes de Jackie y Moira en *Vox* y *The Handmaid's Tale*, las cuales continúan repercutiendo en la vida de las protagonistas: Jackie como juez moral de la vida indiferente y cobarde que lleva Jane; Moira como la inspiración desobediente que Defred necesita para actuar. Sin duda alguna, los discursos de sus amigas penetran el lenguaje subversivo de las protagonistas y las alientan a la toma de acción presente; como escribió Bajtín: “La vida de la palabra está contenida en su paso de una boca a otra, de un contexto a otro contexto, de un colectivo social a otro, de generación en generación” (1984: 202). Otra muestra de la riqueza de la relación entre los lenguajes de mujeres presentes y no presentes es la que se muestra en *The Water Cure*, novela en la que las hermanas se sirven de los discursos de las mujeres violentadas encontrados en el Libro de bienvenida. Los relatos de esas mujeres representan el aliciente que las hermanas necesitaban para buscar la libertad.

Así, el discurso de las heroínas en la distopía feminista consiste en el conjunto de palabras de otras y otros, como un diálogo cotidiano en el que los lenguajes interactúan entre sí, no compiten por obtener una posición y sobreponerse a los demás. La relación de correspondencia entre las mujeres del presente y del pasado permite advertir el dialogismo que engloba tanto dos voces distintas presentes en un mismo discurso, como la propiedad que combina las intenciones tanto de unas como de otras, de allí que los discursos de las heroínas de la distopía feminista se posicionen en relación con otros discursos.

En conclusión, el lenguaje en cuanto a forma y el discurso que con él se crea son constituyentes clave en la construcción de la distopía feminista¹¹⁶, pues figuran como parte fundamental para la creación del mundo distópico, ya sea como uno de los modos por los cuales se ejerce el sometimiento, o bien como la herramienta que contribuye a encender la llama subversiva iniciadora de la rebelión. En otras palabras, el lenguaje es “tan crucial para la distopía que está justificado etiquetarlo como un elemento estructural genérico: sin su inclusión, una ficción no puede ser considerada una distopía” (Sisk, 1997: 174). Las distopías feministas manifiestan su relación directa con el lenguaje a través de la atención que prestan a la construcción del lenguaje de las mujeres, sus actos narrativos y las repercusiones provenientes de los usos del lenguaje que ellas llevan a cabo. Es decir, las esperanzas de llegar a un espacio y a un tiempo en los que las mujeres se vean favorecidas y la violencia y opresión queden atrás se manifiesta en la creación de nuevas formas de comunicación hablada y escrita, y en el discurso que de ellas emana, pues estas son acciones subversivas que se espera conduzcan al cambio.

Con respecto al lenguaje oficial como el medio por el cual se ejerce la normatividad y el control político, institucional, social e ideológico, se constata que encarna el monologismo. Las mujeres son consideradas propiedad del Estado, pues:

[...] no pueden trabajar ni tener bienes, la reproducción es obligatoria y el lenguaje –leer, escribir o hablar– está prohibido, excepto frases religiosas vacías y mundanas. Las mujeres están completamente desprovistas de poder: están reducidas a su función biológica, no tienen nombre propio, no tienen lengua, libertad ni identidad más que la definida por el Estado (Baccolini, 2018: 4).

Por consiguiente, en las distopías feministas el monologismo no sólo es una cualidad imposible del lenguaje debido al dialogismo que marca la vida diaria social, sino que los regímenes totalitarios verdaderamente establecen ambientes monológicos por medio de la fuerza y el control, los cuales repercuten tanto en el lenguaje como en cada aspecto del cuerpo social. Debido

¹¹⁶ Según Ildeney Cavalcanti (2000) las distopías feministas son obras metaficcionales, pues cuentan la historia de su propia existencia. Dentro de la ficción especulativa algunos textos son más metaficcionales que otros (realísticos o miméticos) debido a que “[e]xponen abiertamente su calidad metaficcional al tener una relación distinta con el lenguaje mismo y con sus referentes ‘inexistentes’” (Cavalcanti, 2000).

a la naturaleza ficcional de las distopías feministas, el monologismo es una realidad eventualmente rota por las heroínas. La conciencia de las protagonistas y su insistencia al emitir enunciados y plasmar sus pensamientos, o bien “pensamiento como conciencia y voz como habla” (Orr, 1987: 152) contribuye fuertemente a irrumpir en la instancia monológica.

En virtud de que las emisiones, las expresiones, las palabras o los discursos de las mujeres en las distopías feministas toman forma en un momento histórico particular y en un contexto social específico y debido también a la apertura que mantienen frente al intercambio de voces, se afirma que son participantes en el dialogo social. Las mujeres no solo usan sus discursos de la vida diaria para levantarse contra el sistema, sino para conocer, reconocer e incorporar a sus vidas las voces ideológicas de las otras mujeres. De este modo, los personajes femeninos no están cerrados ni sordos entre sí, sino que se entrecruzan y entretejen; las mujeres “se conocen, intercambian sus “verdades”, discuten o se ponen de acuerdo, sostienen diálogos” (Bajtín, 1984: 165).

Por tanto, debido a que los lenguajes dentro de las narraciones distópicas feministas “se toman en cuenta unos a otros, se responden unos a otros, incluyen fragmentos extraños dentro de sí mismos” (Vice, 1997: 65), es posible afirmar que son novelas dialógicas. La igualdad de voces entre las protagonistas y heroínas de la novela dada a partir de la posibilidad de escucharse y responderse entre sí señalan la existencia de polifonía en la distopía feminista. Dado que el dialogismo, la polifonía y el cronotopo trabajan y se desarrollan juntos (Vice, 1997), a continuación, se abordarán detalladamente los componentes que denotan la presencia de polifonía en el corpus de la investigación.

3.3. LA INTERACCIÓN DE VOCES

La polifonía¹¹⁷ permite que la heteroglosia entre en la novela, en forma de los discursos de los personajes, los cuales permiten su libertad. A diferencia de la

¹¹⁷ En *Problemas de la poética de Dostoievski* (1963), Mijaíl Bajtín realiza un profundo análisis de la obra de Fiódor Mijáilovich Dostoievski y, a su vez, introduce un concepto clave para el análisis de textos literarios, la polifonía, es decir, la pluralidad de voces y conciencias dentro de la novela. El gran interés de Bajtín por la obra de Dostoievski lo lleva a crear y adaptar algunas nociones que le permitan dar cuenta de la riqueza discursiva del autor. Dostoievski se aleja por completo de la novela monológica, tan común en otros autores de la época. La polifonía de su obra se hace visible a través de

heteroglosia y el dialogismo, que atañen la variedad de lenguajes y sus relaciones, la polifonía alude a la construcción de las voces de los personajes y del narrador en la novela (Vice, 1997). De este modo, la polifonía¹¹⁸ en la novela es:

[...] la cualidad de los textos en los que los personajes y el narrador hablan en los mismos términos. El narrador no está en una posición superior a la de los personajes al dar al lector información privilegiada, ya sea material o moral, sino que los personajes narran por sí mismos, y el narrador no sabe más de lo que ellos conocen (Vice, 1997: 6).

Como se ha afirmado hasta el momento, la distopía feminista se caracteriza por la variedad de voces que dan forma a la historia y por no emplear la voz narrativa heterodiegética, sino las variaciones de voz narrativa autodiegética. Esta última permite que la protagonista relate su propia historia y/o la de su comunidad; que un grupo de protagonistas relaten al unísono la historia que comparten; o bien, que las protagonistas relaten por turnos sus historias personales y las historias de las mujeres que las rodean. Incluso cuando la narradora relata los acontecimientos de su propia vida, el resto de las voces permanecen presentes y activas de diversas maneras, y reflejan la identidad individual y colectiva de cada una de ellas. Por consiguiente, la narradora no posee ningún tipo de privilegio por encima de las voces de las otras mujeres no protagonistas. En la distopía feminista se reconocen las voces de todas, narren o no. De allí, es posible distinguir la polifonía en la distopía feminista como la presencia de múltiples voces independientes en interacción, sin que la voz de la narradora posea un grado superior al de los personajes, pues estos últimos narran por sí mismos.

la multiplicidad de voces independientes entre sí y, sobre todo, distanciadas casi por completo de la voz del autor. El héroe de Dostoievski posee voz e ideologías propias, por tanto, su discurso es autónomo y es capaz de actuar libremente.

¹¹⁸ Bajtín desarrolló su estudio en torno a novelas con narración heterodiegética de Dostoievski. Bajtín identifica la independencia que los héroes mostraban frente a sus narradores. Como se ha visto, la polifonía estudiada en las novelas distópicas feministas difiere (entre otros aspectos que podrían ser estudiados y contrastados en investigaciones posteriores) en cuanto a voz narrativa con respecto a lo encontrado en la obra de Dostoievski. Es decir, la principal diferencia que se hace notoria en esta investigación entre ambas formas literarias es la narración heterodiegética de las novelas de Dostoievski y la variedad de narradoras en las distopías feministas. No se pretende equiparar las novelas ni los géneros, sin embargo, la cualidad polifónica puede ser observada en las novelas estudiadas.

En la distopía feminista las voces, tanto de personajes como de narradoras, suelen presentar dos o más voces en un único discurso (el lenguaje de las no presentes, yo comunal, voz comunal simultánea, voz comunal secuencial). A saber, “el discurso ajeno en la lengua ajena” (Bajtín, 1989: 141), la bivocalidad¹¹⁹ sirve simultáneamente a dos hablantes y expresa las intenciones de ambos. Es decir, por medio de la voz narrativa se hace evidente que varias mujeres hablan a la vez, aunque también es posible distinguir la cualidad polifónica en los diálogos de los personajes femeninos y sus continuas muestras de interés por las mujeres que las acompañan. De este modo, en el discurso de cada una de las mujeres en la distopía feminista siempre tiene lugar un conflicto de voces, pues a pesar de que los personajes femeninos poseen ideologías similares relacionadas con la lucha por sus derechos, aún existen las disparidades referentes a la individualidad de cada una¹²⁰, lo que contribuye al reforzamiento de la comunidad o a la dispersión de alianzas, lo que su vez contribuye a la imperfección de la eutopía. Muestra de ello son *The Water Cure* y *Before She Sleeps*: en el primero de los casos, las hermanas refuerzan su comunidad y emprenden acciones para su liberación gracias a las diferentes cosmovisiones de cada una y al amor entre hermanas; en el segundo de los casos, la comunidad de mujeres se dispersa tras la inconformidad de las integrantes y la traición de una de ellas, lo que permite el escape de la heroína no sólo de su comunidad sino de la sociedad distópica.

Los modos por medio de los cuales en las distopías feministas se emplean voces comunales y se representan comunidades enteras, tema central abordado en el Capítulo 2, es también un fenómeno dialógico y polifónico, pues no sólo se observa el diálogo¹²¹ entre los personajes principales de las historias, sino que el contacto entre las comunidades de cada una de las historias distópicas permite que se haga verdaderamente visible la polifonía de voces que, a pesar de las diferencias, suele fluir como una fuerza común

¹¹⁹ Término acuñado por Bajtín (1989) para hablar de la intención directa del héroe y la refractada del autor, la relación dialógica entre ambas. La bivocalidad se emplea en el presente texto para hablar de dos voces pertenecientes a personajes dentro de la novela, con sus sentidos y expresiones que se estructuran en el conocimiento recíproco.

¹²⁰ Para un análisis completo de las voces narrativas y las ideologías contrarias de las habitantes de comunidades de mujeres en la distopía feminista remitirse al Capítulo 2, rubro 2. 2. *Las voces de las comunidades de mujeres en las sociedades distópicas*.

¹²¹ El dialogismo toma el nombre etimológicamente de la noción de diálogo, pues el dialogismo se manifiesta en cada acto personalizado de modo dinámico, múltiple y abierto a través de la discursividad y la interacción social (Arán, 2006).

que proviene del reconocimiento de las problemáticas comunes y el interés por superar los obstáculos que agobian constantemente a las integrantes de dichos grupos. La heterogeneidad de las voces, por lo general integradas a la voz de la heroína de la historia, permite que todas las mujeres que conforman los grupos hablen, relaten sus historias, se encuentren entre ellas, interaccionen, muestren su solidaridad y actúen al unísono (lo cual no alude a alguna homogeneidad total ni a ningún grado de perfección). Por medio de los discursos comunales dialógicos y polifónicos se enfatiza la unidad y la solidaridad de las integrantes de los grupos de mujeres, aunque también se muestra la individualidad y la diferencia, al resaltar las vivencias y puntos de vista personales de las heroínas y personajes principales de las historias (característica propia de las distopías feministas). La representación variada de los grupos de mujeres en las distopías feministas, como se ha identificado previamente, se da a partir de la manipulación de recursos lingüísticos y estilísticos que permiten la existencia de un sujeto individual y a la vez, por completo, comunal. Además de la conciencia social que acompaña a la heroína de la distopía feminista, le otorga una subjetividad especial al complementarse con el autoconocimiento y la autoconciencia que la heroína posee de sí misma. El mundo interno de la heroína en la distopía feminista permite observar la independencia de esta y el grado profundo que han alcanzado sus reflexiones. La conciencia de la heroína también es plural, pues a pesar de que durante toda la narración se tiene acceso a su mundo interno, es posible conocer a más mujeres a través de ella; la polifonía de voces nunca desaparece. Así, es posible hablar de una heroína polifónica, la cual comparte las características señaladas por Bajtín y su héroe polifónico, pero con algunas características que este nunca poseyó.

Cada una de las mujeres en las distopías feministas, no sólo las heroínas, contribuyen de diferentes modos relacionados con sus voces y sus ideologías a la total polifonía de la novela, es decir, se cumple la cualidad de “*multi-voicedness*” (Vice, 1997). Los puntos de vista y las cosmovisiones particulares de los personajes femeninos, y a veces también de los masculinos, manifiestan idiosincrasias que, sin lugar a duda, contribuyen a la polifonía que compone a la novela en su conjunto, pues las voces que tienen un papel importante en la novela representan convicciones o puntos de vista sobre el mundo.

En la novela distópica feminista, en cada voz se escuchan dos (o más) voces en constante intercambio. Como en toda novela polifónica, “se oye la ruptura y la posibilidad de asumir una expresión contraria, en todo gesto se capta la seguridad y la incertidumbre a la vez, se percibe la profunda am-

bivalencia y la polisemia de todo fenómeno” (Bajtín, 1984: 100). En pocas palabras, en la novela distópica feminista se oyen varias voces a la vez, pues las conciencias diversas que la componen permiten la interacción e interdependencia de los personajes, sus voces y sus ideologías. Con respecto a estas últimas, la diversidad de perspectivas de las mujeres en estados tiránicos representa tanto la similitud como la diferencia,

[...] constituyendo una multiplicidad de voces femeninas individuales que se hacen eco entre sí a través de experiencias y percepciones que también son distintas. Estas voces no compiten por versiones auténticas de una narrativa ni ofrecen múltiples perspectivas sobre una sola historia, sino que ofrecen múltiples historias, cada una de las cuales contribuye a un retrato más completo de una comunidad específica (Lanser, 1992: 262).

La voz, su construcción, su disposición, así como la actividad discursiva de los personajes, como se ha visto hasta ahora, es una de las cualidades más sobresalientes que caracteriza a la distopía feminista. Por medio de la voz es posible conocer a los personajes, al narrador o al personaje narrador. Sin embargo, el modo en el que las voces en la novela están dispuestas determina si la novela en cuestión es polifónica o no (Bajtín, 1984). En este sentido, la distopía feminista es una forma novelística polifónica debido a que las voces que la conforman interaccionan de manera dialógica. Es decir, el lenguaje empleado por la protagonista narradora y los personajes femeninos interaccionan de modo dialógico, permitiendo así la interacción de las ideas y perspectivas diversas, el enriquecimiento de los discursos de cada una de ellas y la conformación de discursos representativos de las voces de las mujeres. Las voces que componen la distopía feminista, al ser una novela polifónica, “interactúan dialógicamente, y el lenguaje que las compone es dialógico” (Vice, 1997: 112).

En suma, en la presente investigación se asevera que las novelas que conforman el corpus de análisis son distopías feministas auténticamente polifónicas, pues permiten varios sistemas de referencia, es decir varios mundos; asimismo, en ellas existe una multiplicidad de voces marcadas que, a su vez, representan puntos de vista sobre el mundo, muestras claras de los distintos lenguajes y puntos de vista en la narración. Debido a la diversidad de lenguajes que confluyen, su construcción y los modos en los que dialogan permiten reconocer a las novelas estudiadas como distopías feministas polifónicas, cuya protagonista posee características particulares, correspondientes a la naturaleza plural del género en cuestión, lo cual será tratado en el siguiente rubro.

3.3.1. La heroína polifónica

Tras leer la obra de Joseph Campbell¹²² en la que afirma que en la tradición mitológica lo único que tiene que hacer la mujer es darse cuenta de que la gente está tratando de llegar a ella, y que cuando una mujer es consciente de lo grandioso que es su personaje no tiene que involucrarse más con la noción de ser pseudomasculina (Campbell, 1981), Maureen Murdock (2013)¹²³ afirma que las mujeres no sólo quieren estar *allí*:

No quieren encarnar a Penélope, esperando pacientemente, tejiendo y destejendo sin cesar. No quieren ser doncellas de la cultura masculina dominante, dando servicio a los dioses. No quieren seguir el consejo del predicador fundamentalista y volver al hogar. Necesitan un nuevo modelo que entienda quién y qué es una mujer (Murdock, 2013: 17).

En este sentido y a favor de la declaración de Murdock, es preciso afirmar que en la ficción contemporánea la heroína “cuenta su propia historia, revelando su propia ética connata, explicando sus propios motivos con su propia voz, una voz que a Dafne y Danae e incluso a Medea se les negó¹²⁴” (Powers, 2000: 11). Muestra de ello son las reescrituras de algunas autoras de novelas renombradas,

¹²² *The Hero with a Thousand Faces* (1981), un estudio sobre la figura del héroe en la novela.

¹²³ Otra lectura crítica de la obra de Campbell es la de Meredith A. Powers en *The Heroine in Western Literature. The Archetype and Her Reemergence in Modern Prose* (2000). Entre otras cosas, Power crítica las afirmaciones de Campbell en torno a la transformación de Dafne en árbol para escapar de la violación de Apolo como una negación al llamado del heroísmo. Según la autora, Campbell ignora que las víctimas no míticas de violación bien podrían expresar cierta envidia por la metamorfosis de Dafne y juzgar su escape como heroico.

¹²⁴ La autora afirma que la mitología es una revisión patriarcal, por ello se enfoca en la literatura y las convenciones sociales que facilitan tal revisión. Según la autora, en las tribus de la prehistoria las concepciones sobre la divinidad y la organización social estaban centradas en las afiliaciones maternas. Las tribus matriarcales fueron las que concibieron a la divinidad como femenina, figura que indudablemente evolucionó hacia la diosa o heroína como figura central de los relatos. Tales mujeres mitológicas eran heroínas autónomas que protagonizaban historias de conquistas tribales, usurpaciones del poder. El libre albedrío y el heroísmo de las mujeres se asociaba al orden social en lugar de expresar una ética inherente propia. Sin embargo, en la narrativa mitológica las mujeres no tienen voz, su presencia carece de importancia frente al héroe.

en donde se ofrecen visiones distintas de personajes clásicos como Ulises y Penélope. Esta última ya no es considerada el paradigma de la paciencia y la fidelidad tras permitírsele contar su propia historia en *The Penelopiad* (2005), de Margaret Atwood. Según Meredith A. Powers (2000) el heroísmo de las protagonistas en la literatura recuerda la fuerza de la divinidad y la diosa antigua, la ficción contemporánea, especialmente la escrita por mujeres, provee una visión no interesada en perpetuar las construcciones sexistas de la estética, sino que específicamente se interesa en explicar la historia de las heroínas.

De este modo y de acuerdo con los comentarios de Powers y Murdock, en la presente investigación la heroína es considerada el personaje principal, protagonista de sexo femenino¹²⁵ quien lleva a cabo una o varias acciones heroicas en beneficio de sí misma o de su comunidad. En las distopías feministas coincidentemente la protagonista de la historia no solo es el personaje principal de la narración, sino que su figura también implica una valoración específica de acción¹²⁶. Es decir, la valentía, el arrojo, la intrepidez y el esfuerzo son características que dan forma a la heroína de la distopía feminista; sus proezas destacan por de entre el resto de los personajes. Asimismo, la heroína de la distopía feminista relata su propia historia, explica sus sentires y motivos con su propia voz, incluso reforzando su discurso con los de otras mujeres, lo que la diferencia de otras figuras en la narración. La variedad de voces que convergen en el discurso de la heroína y en el género distópico feminista en general, como se ha dicho, permiten que la distopía feminista se caracterice y se distinga de entre otros tipos de *topías* como una narración polifónica. Sin embargo, la novela polifónica, como fue estudiada por Bajtín, se caracteriza por poseer un héroe polifónico con cualidades que lo distinguen. A pesar de que el autor sólo consideró como héroe a un personaje masculino, como se ha afirmado, la heroína como figura polifónica está presente en las distopías feministas estudiadas en la presente investigación. Las características mencionadas se observan en la actividad narrativa y discursiva, así como en las acciones de Jane (*Vox*), Sabine (*Before She Sleeps*), Grace y Lia (*The Water Cure*).

¹²⁵ Específicamente de sexo femenino, contrario a algunas de las ediciones del Diccionario de la Real Academia Española, como la del 2001, que definen al héroe como un “varón ilustre” u “hombre”.

¹²⁶ Según Ruth Gutiérrez Delgado (2012), el héroe no debe ser equiparado con el protagonista de la historia. La diferencia entre ambos es la implicación funcional de un personaje en el relato y la valoración o juicio final que se puede emitir sobre una acción realizada por el héroe. La función correspondería al protagonista y el juicio ético, al héroe.

Las distopías feministas son protagonizadas por personajes femeninos, como se ha visto desde la primera distopía feminista y a partir del auge de distopías feministas en la década de los setenta. Asimismo, esta forma literaria guarda, como se ha señalado, una estrecha relación con el feminismo activista, sobre todo el que se da a partir de la década de los ochenta. La producción de conocimiento y arte dada a partir del feminismo hace que sea casi imposible limitar el campo según una única interpretación o postura teórica, pues existe una amplia variedad de temas de estudio y puntos de vista que no se cuestionan o no señalan los mismos asuntos. Sin embargo, sea cual sea el tema, la variedad o el enfoque, la dimensión común en los esfuerzos de las distintas escuelas y manifestaciones permeadas por el feminismo consiste en:

[...] hacer de las mujeres el foco del cuestionamiento, el tema de la historia, un agente de la narrativa, tanto si es una crónica de acontecimientos políticos (la Revolución francesa, los motines Swing, la primera o la segunda Guerra Mundial) y de movimientos políticos (el cartismo, la utopía socialista, el feminismo, el sufragio de las mujeres), o si es un recuento más analítico del desenvolvimiento de procesos de cambio social a gran escala (industrialización, capitalismo, modernización, urbanización, construcción de los estados-nación) (Wallach, 2008: 35).

En este sentido, es factible afirmar que la distopía feminista guarda en sí una relación cercana y consciente del mundo fuera de la ficción. La heroína narra y da forma a los acontecimientos sucedidos dentro de su mundo, parece estar en concordancia con los intereses políticos y la búsqueda de cambio del feminismo activista. Así, las heroínas de *Vox*, *Before She Sleeps* y *The Water Cure* están dotadas de una visión amplia, crítica y reflexiva que la distingue de protagonistas en otras novelas. A continuación, se enumeran y se explican las principales características de las heroínas las cuales permiten dar cuenta de la polifonía¹²⁷ que marca sus existencias.

El conocimiento de sí misma y la realidad circundante. En correspondencia con el héroe polifónico en la novela, la heroína de la distopía feminista cumple con ciertas características que dan realce al modo en el que ella misma se reconoce, la visión que posee del mundo exterior en el que se desarrolla y la vida cotidiana que vive. Estos rasgos son definitorios de la rica autoconciencia del héroe polifónico:

¹²⁷ Tanto el término “heroína polifónica” como las propiedades que se muestran en este capítulo constituyen una propuesta inédita y original de la autora de la investigación.

“No sólo la realidad del héroe mismo, sino también el mundo exterior que lo rodea y la vida cotidiana se integran al proceso de autoconciencia” (Bajtín, 1984: 129). Así, el héroe polifónico y, por supuesto, la heroína de la distopía feminista, no son observados desde fuera, sino que se les conoce a través de su propio autoconocimiento. En los ejemplos siguientes se observa el amplio conocimiento que Lia tienen de sí misma y la conciencia de las condiciones externas a ella:

Madre discutió con nosotras la importancia de examinar cada acción de nuestros cuerpos. Pisar siempre con precaución. El cuerpo es el tipo más puro de alarma. Si algo se siente mal, probablemente lo esté. Mi cuerpo no late con miedo, aunque mis manos tiemblan un poco. Tengo curiosidad, eso es todo. El hombre me sonríe cuando empiezo a caminar.

¿Por qué te importa? Me pregunto. Hablar sola es un mal hábito que he adquirido en los últimos meses, ya que Grace ha estado cada vez menos disponible para mí, encerrándose durante largas horas en la habitación de al lado, cambiando minuto a minuto imperceptiblemente.

Saco una red llena de peces plateados que se retuercen y los dejo morir en el fondo del bote, observándolos mientras su respiración se vuelve más desesperada. Eventualmente se detiene. Sé cómo se siente, les digo.

Lia es consciente del actuar de su madre y de su hermana Grace, conoce las prohibiciones de su madre y las muestras de enojo de su hermana hacia ella, sin embargo, en el primero de los casos decide actuar guiándose por la curiosidad y la atracción que siente por un hombre. De tal modo, desafía las normas del sitio distópico en el que habita. En el segundo párrafo, Lia es consciente de hablar consigo misma para compensar la falta de su hermana, así logra satisfacer su necesidad de amor y atención. En el tercero de los casos, Lia reconoce lúcidamente que la situación que vive día con día la aflige y la lleva a atentar contra su propia vida. Las constantes meditaciones muestran la atención y el detenimiento con los que la heroína estudia, interioriza y comprende sus propios sentimientos y acciones, así como las circunstancias que la rodean y repercuten en sus sentimientos y su actuar, es decir, “[n]o estamos viendo quién es el héroe sino cómo se reconoce, y nuestra visión artística ya no se enfrenta a su realidad, sino a la pura función de reconocimiento de esta realidad por él” (Bajtín, 1984: 128). De tal modo, el horizonte de la heroína de la distopía feminista y su totalidad se dan gracias al conocimiento de sí y de las condiciones que circundan su realidad.

La autoconciencia de la heroína contra la unidad monológica. La heroína de la distopía feminista no se autodefine según las consideraciones externas

del régimen bajo el cual se encuentra, no permite que se le dé conclusión, no se somete a las condiciones imperantes ni al discurso monológico que la envuelve. En los siguientes ejemplos se observa el modo en el que, a pesar de las condiciones y consideraciones ajenas a las cuales Lia y Sabine están sujetas, tienen entero conocimiento de ello y deciden continuar construyendo imágenes de sí mismas acordes a sus maneras de sentir y sus conocimientos:

A pesar de todo, a veces me atrevía a creer que el amor vendría por mí, que me encontraría en alguna parte. Vendría del océano o del aire. Se lavaría como los raros plásticos inscritos con trozos de letras, o navegaría hasta la frontera y, de alguna manera, respiraría sobre mí. Siempre he sido una persona con esperanza. Dolorosamente optimista, Grace me había llamado una vez. Se suponía que era un insulto (Lia).

No soy normal, pero Rupa tampoco. Ninguna de nosotras. Green City robó nuestra normalidad, nuestra infancia, nuestro futuro. ¿Qué es la normalidad de todos modos? Vivimos en circunstancias bizarras; o nos las arreglamos, o nos agrietamos y nos hacemos añicos como el cristal. La Panah me ha enseñado mucho; he aprendido a no preocuparme por mi propia locura (Sabine).

En el primero de los casos, Lia demuestra la firmeza de sus convicciones, las cuales mantiene con fuerza pese a las prohibiciones de sus padres. A pesar de que en su hogar se le ha prohibido experimentar cualquier tipo de sentimiento (de allí las violentas *terapias* a las que ella y sus hermanas son sometidas), Lia guarda la esperanza de amar y que la amen; este hecho representa un desafío interno a las normas. Por su parte, Sabine muestra su desaliento y profunda molestia por las normas que rigen las vidas de las mujeres en Green City. Sin embargo, las muestras de resiliencia son claras a través de la preocupación por sus compañeras y su lucha por alcanzar la libertad. Así, la heroína de la distopía feminista sabe que la última palabra acerca de su definición y su acción le pertenece a ella, “toma en cuenta el punto de vista del “tercero” [...]. Su autoconciencia vive gracias a la inclusión, la apertura, la falta de solución de sí mim[a]” (Bajtín, 1984: 135). La heroína polifónica no está determinada ni concluida, permanece abierta a las posibilidades, como la misma naturaleza de la distopía feminista. De allí la rebelión que caracteriza esencialmente a la heroína de la distopía feminista, pues no es un objeto carente de voz y de un conocimiento que la concluye, sino una mujer viva, quien pese a las terribles condiciones se sobrepone para luchar. De tal modo, la heroína de la distopía feminista lucha no sólo contra el someti-

miento de su cuerpo sino en contra de las fuerzas que pretenden definirla. Ella franquea los límites de las voces y las fuerzas autoritarias que definen su existencia cosificada como algo que puede “ser espiado, determinado y anticipado sin su voluntad, *in absentia*” (Bajtín, 1984: 145). Por lo tanto, los rasgos que componen la imagen de la heroína “no son rasgos de la realidad, sea de sí mism[a] o de su entorno cotidiano, sino el *significado* de esos rasgos para [ella], para su autoconciencia¹²⁸” (Bajtín, 1984: 126). Lo anterior implica que la información que se obtiene del personaje no es sobre ella, pues habla por sí misma. Este hecho es también observable en la tarea narrativa de la protagonista: ella misma se encarga de relatar su propia historia.

La heroína polifónica siempre aspira a romper con “el marco conclusivo y mortífero en que lo encierran las palabras ajenas. A veces esta lucha llega a ser el motivo trágico e importante de su vida” (Bajtín, 1984: 145). A pesar de que la lucha en la cual se ve envuelta la heroína repercute positiva o negativamente en su vida, se debe destacar que su batalla constante no sólo tiene alcances personales. Los discursos y las acciones de las heroínas de la novela distópica feminista tienen fundamentos firmes, por lo que sus alcances son siempre personales, comunales y políticos. La heroína en la distopía feminista es portadora de su discurso con valor y autoridad completa (conferida por sí misma o por la comunidad de mujeres a la que pertenece o con la que se identifica); y no es un objeto mudo, carente de voz, ni un personaje, carente de actividad (subversiva).

De tal modo, la autoconciencia de la heroína de la distopía feminista es una dominante en la historia y en la estructuración de sí, lo que es suficiente para desintegrar la unidad monológica del mundo artístico (Bajtín, 1984). Es decir, en el caso de la heroína de la distopía feminista, ella es capaz de romper con la unidad dominante, monológica que controla y oprime la realidad en la que se sitúa¹²⁹. Esto se debe a que la heroína, incluso antes de liberarse del yugo monológico, posee cierta independencia, puesto que todo lo que la condenaba y la calificaba como un individuo concluido ya era material de su autoconciencia, de sus reflexiones y consideraciones, como se pudo ver en los ejemplos precedentes. De este modo, la heroína polifónica

¹²⁸ Para los fines del análisis el género del sujeto empleado en el texto original fue cambiado por el femenino.

¹²⁹ Este hecho no implica la destrucción del régimen distópico. Sin embargo, como se verá más adelante, el autoconocimiento y la autoconciencia llevan a la heroína a la acción, sólo así esta logra cambios radicales en su vida o en el orden establecido.

de la distopía feminista actúa, vive, piensa y conoce no dentro los límites de la unidad monológica de la sociedad distópica, es decir dentro de la imagen designada, sino dentro de los límites de sí misma. Ellas siempre admiten sus verdaderos pensamientos y sentimientos ante sí mismas, hecho evidente gracias a su tarea narrativa y a las muestras de introspección que esta arroja también al analizar la voz narrativa. Un personaje polifónico, como el de la distopía feminista, tiene la capacidad de “conversar con su propio doble, con el diablo, con su alter ego, con su propia caricatura” (Bajtín, 1984: 28). El principio de la actividad subversiva de la heroína de la distopía feminista comienza con la actividad incansable que compone su autoconciencia, pues a través de ella se observa la libertad interna que posee, su carácter inconcluso (no sólo la distopía feminista con su final eutópico es inconclusa¹³⁰) y la autodefinition completamente ajena a la asignada. De allí que, desde su sola existencia polifónica, se pronuncie en contra de la constitución del discurso monológico que pretende poseer solo verdad (de allí su carencia de dialogismo) y la injusticia con la que se desenvuelve, la cual se ve interrumpida por la heroína, que ahora es considerada plenamente como polifónica.

El enriquecimiento de las voces ajenas a través de la memoria y la nostalgia. La heroína polifónica de la distopía feminista se enriquece de las voces ajenas, a pesar de desenvolverse en un ambiente de una intensa limitación lingüística y de un conflicto social oculto tras una aparente estabilidad y orden, su identidad individual está ligada¹³¹ a las de otras mujeres cercanas y

¹³⁰ Según Sue Vice (1997) la sátira menipea es un tipo de novela filosófica altamente similar a las ficciones utópicas y distópicas. La autora ejemplifica su propuesta de catorce rasgos con *Island* (1962) de Aldous Huxley, *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift y *The Handmaid's Tale* (1985) de Margaret Atwood. Entre los rasgos que la autora identifica se encuentran los siguientes: la presencia de figuras históricas, legendarias o fantásticas; la creación de situaciones extraordinarias; una construcción en tres planos: tierra, infierno y paraíso; así como excentricidades carnales. En realidad, la distopía no se acerca a la sátira menipea debido a que la literatura distópica pertenece a la ciencia ficción, lo que la priva de poseer figuras legendarias y elementos fantásticos o extraordinarios. La distopía basa sus proyecciones en la tecnología y sus posibles desarrollos a partir de la ciencia. De modo similar, los tres planos que menciona Vice no son proyecciones presentes en las utopías y las distopías contemporáneas completamente ancladas a la realidad del autor. Sin embargo, en las primeras formas de novela utópica sí se encuentran elementos infernales y paradisiacos.

¹³¹ De modo contrario al héroe de la novela caballerescas, en la que el héroe busca gloriarse a sí mismo con sus hazañas. Este héroe es individualista porque no representan nada más allá de sí mismo (Bajtín, 1981).

a mujeres que ni siquiera conocen, pero saben de su existencia: “La conciencia humana es un fenómeno social, constituido por discursos ampliamente compartidos e ideológicamente cargados” (Stevenson, 1991: 181); con ello se reafirma la existencia de una identidad colectiva en las comunidades de mujeres de las distopías feministas. De este modo, las secuencias de la vida individual de la heroína están directamente ligadas con los grupos y subgrupos que componen el todo heterogéneo. El curso de la vida individual, los grupos (de mujeres) y la vida social se fusionan, se unen. Las reglas opresivas dirigidas a las mujeres, entre ellas el control lingüístico, impregnan la conciencia de la heroína, por lo que las acciones de valor y esfuerzo que de ellas provienen traen libertad para ella, aunque también para las demás, pues el conocimiento de su realidad es uno de los factores que no le permiten actuar desde el individualismo.

El punto de vista de la heroína de la distopía feminista significa el punto de vista de otras, de las demás. La heroína polifónica toma en cuenta el punto de vista ajeno teniendo como base una actitud dialógica hacia la conciencia y el discurso ajenos. Comprende y valora sus propias ideas, pero así también comprende y valora las de las demás mujeres. La narración autodiegética y la voz comunal, en cualquiera de las formas empleadas en la distopía feminista, transmiten una conciencia permeada por los discursos sociales contrarios y, sobre todo, de los discursos aliados, como se observa en las continuas digresiones de Jane:

No volví a hablar con Jackie nunca más. En noches como esta, desearía haberlo hecho. Quizá eso (eso de las elecciones, eso de la nominación, eso de la confirmación, eso de la orden ejecutiva) no habría resultado como resultó (23).

Todo resultó más o menos como Jackie pensaba. Y peor aún. Pasó en muchos sectores, y de una forma tan discreta que nadie tuvo oportunidad de cerrar filas. Una cosa que aprendí de Jackie: no se puede protestar de lo que no ves venir (31).

A través de Jane es posible conocer a Jackie, una mujer fuerte y retardora que luchó sin compañía antes de que el gobierno fundamentalista fuese instaurado en Estados Unidos. El discurso de Jackie aún tiene resonancia en el actuar de Jane. Esta última no sólo ve y comprende, como observadora y analista, sino que también actúa, como una heroína polifónica feminista. De este modo, una de las más grandes características de la heroína polifónica de las novelas distópicas feministas es la posesión de un amplio cono-

cimiento de su mundo interno y el intento por conocer empáticamente el mundo interno de las mujeres que la rodean. Incluso, como se explica en el Capítulo 2, la naturaleza de ciencia ficción de la distopía permite que se lleguen a rebasar las convenciones narrativas clásicas, por lo cual se alcanzar una mente colectiva, una conciencia colectiva. Así, la autoconciencia de las heroínas también da realce a las problemáticas de género en sus realidades distópicas, las cuales son exploradas por el feminismo contemporáneo fuera de la ficción. Las distopías feministas hacen visible la mutabilidad de los lenguajes y los discursos, las ideologías de género, las identidades individuales y colectivas. Aunque la narración en primera persona e incluso algunas formas de voz comunal no bastan para garantizar la polifonía, las narradoras autodieéticas no ponen en riesgo la polifonía de la novela, pues no son voces autoritarias enfocadas en sí mismas, sino que permiten la fluidez de más voces, incluso también masculinas. Jane cita las palabras de su esposo Patrick: “A veces trazo letras invisibles en mi palma. Mientras Patrick y los chicos hablan fuera con la lengua, yo hablo con los dedos. Chillo, gimo, me quejo por lo que, según palabras de Patrick, «era antes»” (24). No obstante, las implicaciones del uso de las palabras de alguien más, en los pocos casos localizados no conllevan la existencia de valor ideológico común entre la heroína y el hombre cuyas palabras han sido citadas o referidas.

Aquí, la memoria¹³² de la heroína es considerada uno de los aspectos formadores de su autoconocimiento, así como uno de los elementos que le permiten enriquecer su discurso con el de otras voces. El conocimiento de sí de la heroína en la distopía feminista conlleva continuas digresiones sobre momentos pasados, los cuales suelen ser mejores que el aquí y ahora, y de los cuales ella extrae palabras que aún repercuten en la realidad presente.

¹³² En el presente texto el uso de memoria en la narración distópica no está relacionado con los procesos de memoria y las representaciones de la memoria que juegan un papel fundamental en la mayoría de los aspectos de la comprensión narrativa. Es decir, los procesos y las operaciones mentales que permiten a las personas transformar la entrada perceptiva en una experiencia elaborada de un mundo narrativo (Gerrig, 2005). Para una visión general de las investigaciones que se han realizado sobre la memoria relevantes para la actividad narrativa y que han sido enfocadas al papel que la información juega al entender y recordar narrativas o teorías de la representación narrativa, revisar: *Remembering* (1923); *Handbook of Social Cognition* (1984); *Minimal or Global Inferences During Reading* en *Journal of Memory and Language* (1994); *Situation Comprehension and Memory* en *Psychological Bulletin* (1998); y *Cognitive Psychological Foundation of Narrative Experiences* en *Narrative Theory and the Cognitive Sciences* (2003).

De este modo, la memoria¹³³ es un acto de conmemorar o recordar lugares, momentos y personas que influyeron de manera positiva en la vida de la heroína; de allí deriva la nostalgia como uno de sus aspectos, generalmente asociada con la felicidad y la tristeza del acto de recordar (Baccolini, 2007). Según Raffaella Baccolini (2007), en la distopía clásica la nostalgia es vista como regresiva e idealizada; la visión de los personajes no alcanza a ver las tendencias que condujeron a la realidad distópica presente. Sin embargo, en distopías como *Vox* y *The Handmaid's Tale*, la nostalgia expresa el deseo de lo que pudo haber sido. Para Jane, recordar le permite rememorar “como eran las cosas antes” (15) para escapar de su realidad; en otras ocasiones se arrepiente de haber actuado mucho antes. Mientras que para Defred, recordar tiempos mejores implica “un sitio agradable” (20), que le permite relatar historias mejores que la que puede narrar acerca de la realidad que vive en el presente. Por su parte, en *Before She Sleeps*, Sabine también refiere a espacios, personas, momentos, olores y objetos del pasado:

Me acuesto y cierro los ojos. Cómo extraño mi cama, mi habitación, la charla de las otras chicas, la comida rancia que cocinamos y el perfume de las flores de Charbagh. Lo anhele todo con tanta fuerza que tengo que levantarme de la cama para mecarme como un niño abandonado. Extraño la sonrisa de Lin que siempre comienza en las comisuras de su boca y luego cruza su rostro. Sus ojos se iluminan al final, como la mañana comienza en el cielo al amanecer. Cómo desearía que pudiera tomarme de la mano para llevarme de regreso a donde pertenezco.

Como es posible observar, la memoria y la nostalgia de la heroína polifónica de la distopía feminista se construyen narrativamente por medio de anacronías (Genette, 1980) o desviaciones cronológicas, específicamente a través de la analepsis parcial¹³⁴. Esto quiere decir que la heroína de la distopía

¹³³ Para un estudio detallado de la intersección entre utopía y deseo con memoria, así como la memoria y sus implicaciones literarias consultar *Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming* (2007) y “*She had become a memory*”: *Women as Memory in James Joyce's Dubliners* (2009), ambos de Raffaella Baccolini.

¹³⁴ Según Gérard Genette (1980) la analepsis homodiegética crea un salto en el tiempo a lo largo de secuencias de eventos que involucran al mismo personaje y dentro de la misma trama. La analepsis heterodiegética salta a una trama diferente. La analepsis parcial puede ser interna o externa. Las analepsis externas parciales realizan una elipsis (fallas en la continuidad temporal del relato) que regresa el hilo del relato al momento en el que la historia se hallaba previo a la analepsis. Este tipo de analepsis proveen al lector de información exacta y necesaria para la comprensión de un ele-

feminista rememora momentos específicos que se encuentran en un punto exacto del pasado. Jane recuerda las palabras de su amiga Jackie como una jueza superior que valora las actitudes de la heroína, tal y como lo hizo en el pasado. Sabine recuerda tiempos mejores en los que su mamá se encontraba con vida. Asimismo, rememora las sabias palabras de Lin y momentos gratos con sus compañeras en la Panah una vez que abandonado la comunidad. Las hermanas en *The Water Cure*, recuerdan colectivamente los pocos momentos bellos que vivieron cuando eran pequeñas y podían convivir con mujeres que las visitaban. La desviación del presente narrativo de la heroína corresponde a la lógica de la memoria (Vice, 1997), lo que conlleva connotaciones rebeldes que minan la esencia del discurso normativo:

[...] la recuperación de la historia y la literacidad, junto con la recuperación de la memoria individual y colectiva, se convierte en una herramienta instrumental de resistencia para sus protagonistas. Por ser autoritario, el discurso hegemónico moldea la narrativa sobre el pasado y la memoria colectiva hasta el punto de que la memoria individual ha sido borrada; el recuerdo individual se convierte así en el primer paso necesario para una acción colectiva. En la distopía clásica, la memoria queda demasiado a menudo atrapada en una nostalgia individual y regresiva, pero las distopías críticas muestran que una cultura de la memoria, que se mueve de lo individual a lo colectivo, es parte del proyecto social de esperanza. Pero la presencia de la esperanza utópica no significa necesariamente un final feliz (Baccolini, 2004: 520-521).

En algunas distopías, como *The Handmaid's Tale* y *Vox*, las heroínas se mueven a través de las ficciones autoengañosas hacia mundos pasados, donde es posible perderse entre las ruinas de actividades antiguas, personas inexistentes e imágenes de lugares obsoletos. Sin embargo, es a través de la evocación los recuerdos como las heroínas resuelven los conflictos presentes en sus vidas; por medio de la evocación del pasado descubren la verdad y sus propias identidades. En la comparación del pasado con el presente, las mujeres afirman su identidad como agentes poderosamente activos y subversivos, pues a través de la memoria, que implica la conciencia de sí misma y de otras mujeres, en conjunto con sus sentimientos, emociones y deseos, representa una forma de resistencia y esperanza. Así ella y las mujeres que la rodean encaran su propia fuerza y aceptan los cambios como parte de su vida. En

mento preciso. En cambio, las analepsis internas parciales son retrospectiones que dan un salto hasta el presente de la historia.

la distopía feminista, la memoria remite a un pasado con situaciones determinadas, de él surgen variedad de interpretaciones sobre el pasado como un tiempo anterior y como una estructura de la verdad (Valdata, 2012).

En suma, las particularidades originales aquí propuestas que hacen de la protagonista de la distopía femenina una heroína polifónica, las cuales se han abordado hasta el momento y pueden advertirse en Defred, Jane, Sabine, Grace y Lia, son las siguientes: la autoconciencia y el amplio autococimiento de sí misma como elementos formadores de la heroína; la contribución del entendimiento del propio mundo interior como una cualidad que repercute en el aniquilamiento de la unidad monológica de la realidad distópica; el enriquecimiento de su discurso gracias a las voces ajenas proveniente de otras mujeres, por medio de la memoria y la nostalgia, lo que lleva a repercusiones no sólo individuales sino también comunales; y, por último, la heroína no se autodefine de acuerdo a la estima y prohibiciones externas.

Tras la identificación de las cualidades que constituyen a la heroína polifónica de la distopía feminista es preciso señalar que para que estas propiedades tengan una existencia plena es necesaria una atmósfera completa en la que el tiempo y el espacio son fundamentales para su formación. Es preciso destacar que la atmósfera de la novela polifónica no es neutral, pues está ideológicamente cargada, lo que implica ya la cualidad dialógica. Por su parte, la polifonía que caracteriza a la novela distópica feminista y a su heroína polifónica repercute directamente en la disposición del tiempo y el espacio. La construcción cronotópica de la distopía feminista está relacionada con los efectos de los acontecimientos tiránicos de las sociedades distópicas y la forma en que las heroínas y las demás mujeres reaccionan a ellas. Es decir, el ímpetu polifónico que caracteriza a la novela distópica feminista permite una disposición cronotópica especial que da realce a los problemas y los modos de resistencia a ellos, ocurridos en el espacios y momentos específicos.

De este modo, el espacio y el tiempo en el que viven, piensan, sienten y actúan las heroínas de las distopías feministas permite observarlas en momentos de crisis, de cambios, y de actividad. El carácter subversivo inconcluso de la heroína polifónica no solo es gráficamente visible (espacio) sino también narrativamente visible (tiempo) (Bajtín, 1981), de allí que los cronotopos de la distopía feminista guarden singularidades comunes propias del género distópico feminista que deben ser observadas para dar cuenta de la especificidad y riqueza de tal forma narrativa. Para ello, a continuación, es preciso ocuparse de los cronotopos presentes en la novela distópica feminista, así como sus características principales.

3.4. EL TIEMPO Y EL ESPACIO EN LA DISTOPÍA FEMINISTA

Las conexiones entre las relaciones temporales y espaciales en la literatura presentan dimensiones inseparables que bien pueden ser estudiadas según el cronotopo de Bajtín, un término que da nombre a la conexión entre el tiempo y el espacio en cada novela. Los modos particulares en los que los indicadores espaciales y temporales se entrecruzan y se fusionan en un texto es lo que constituye sus cronotopos característicos, los cuales están influenciados por factores sociales y concepciones de la vida interior de los sujetos (Vice, 1997). De tal modo, la expresión del espacio y el tiempo dota de significado a la novela, “cada entrada en la esfera de los significados se logra solo a través de las puertas del cronotopo” (Bajtín, 1981: 258). Debe subrayarse que dicha tipología para el estudio del tiempo y el espacio en la novela se relaciona también con el contexto social y político de esta.

Las relaciones entre el tiempo y el espacio y, por supuesto, los individuos allí involucrados, operan en tres niveles dentro de la novela, los cuales tienen la posibilidad de estar en mayor o menor medida involucrados con el tiempo histórico fuera de la ficción: en primer lugar, el medio por el cual un texto representa la historia; en segundo lugar, la relación entre las imágenes del tiempo y el espacio en la novela, a partir de los cuales debe construirse cualquier representación de la historia; y, en tercer lugar, como un modo de discutir las propiedades formales del texto en sí mismo, su trama, su narrador y su posible relación con otros textos (Vice, 1997). De tal modo, cada texto posee sus propios cronotopos o grupos de cronotopos, los cuales interactúan dialógicamente con otros cronotopos que se encuentran en el mismo texto o dentro de otros textos.

En *Forms of Time and Chronotope in the Novel* (1981), Bajtín menciona a las mujeres como elementos narrativos o funciones (prostitutas y cortesanas), así como objetos que complementan las acciones de los protagonistas. Los espacios asociados con las mujeres son los que Bajtín describe como espacios de tiempo biográfico, el interior de la casa, el salón, el tocador y el salón, aunque incluso el espacio más íntimo tiene un ocupante masculino (Vice, 1997). Espacios clásicamente “femeninos” en los que las mujeres poseen roles limitados. Sin embargo, las categorías de Bajtín pueden ser adaptadas de modo fructífero para abordar textos que ponen de relieve la diferencia sexual¹³⁵ (Vice, 1997) en historias protagonizadas por heroínas y no héroes,

¹³⁵ Algunas teorizaciones bajtinianas “no han logrado dar cuenta de la complejidad de la ideología femenina implícita en una narrativa, ignorando a veces contextos sociales como

con cada uno de sus tiempos, espacios variados y actividades diversificadas. Un cronotopo correspondiente a una novela de mujeres podría dar cuenta

la etnia y la clase” (Cave, 2014: 118). Dentro de algunas de las propuestas recientes de la crítica literaria feminista se propone leer las narraciones de modo dialógico para conocer no solo la estructura narrativa de los textos, sino también las tramas y los significados que han sido permeados por ideologías, como lo son las distopías feministas. Por su parte, Diane Price Herndl (1991) afirma que la crítica feminista y las propuestas de Bajtín, en conjunto, pueden ayudar a exponer la relación entre la lógica femenina (con el uso de la palabra *femenino* la autora refiere a la distinción no biológica femenino/masculino) y el dialogismo. Esto se debe a que un diálogo, como el que describe Bajtín, posee una fuerza dialógica que cuestiona las voces dominantes a través del discurso de las mujeres. Es decir, al igual que la teoría del discurso novelístico estudiado por Bajtín, las teorías del lenguaje femenino describen una resistencia multivocal o polifónica frente a las jerarquías y la risa ante la autoridad. Además, en las jerarquías que menciona Bajtín, la novela siempre toma el lugar estructural de la mujer como el otro excluido: masculino/femenino, épica/novela, poesía/novela (Price, 1991: 8). Para Josephine Donovan (1991), la teoría bajtiniana resulta de interés para la crítica feminista porque reconoce que la literatura existe en un contexto político y, por lo tanto, las obras literarias reflejan y refractan las disparidades sociales. De este modo, la distopía feminista se crea en un contexto tal que le permite llevar a cabo sus objetivos críticos y políticos para así mostrar, entre otras cosas, las inequidades basadas en las relaciones de género. Asimismo, para Donovan el concepto de novela de Bajtín representa un sitio de resistencia contrahegemónica hacia la autoridad de la esfera oficial, lo cual resulta particularmente atractivo para los estudios que poseen un enfoque feminista (inclusive para los estudios centrados en cualquier tipo de discurso marginado), como la presente investigación, pues es claro que en algunos de los recursos estilísticos que las escritoras han empleado desde la novela temprana expresan precisamente tal resistencia a la subordinación. La teoría literaria feminista y los estudios realizados a partir de ella pueden apropiarse de los trabajos de Bajtín para producir una poderosa herramienta analítica con la que examinar textos novelísticos, ya que “ambos sistemas teóricos valoran la heterogeneidad y la diversidad; el feminismo y la teoría de Bajtín comparten una preocupación por los otros oprimidos y marginados por la hegemonía de los lenguajes dominantes [y] autoritarios” (Rosenthal, 1994: 153). Las teorías del dialogismo y la heteroglosia de Bajtín, en las que el significado surge en los límites del conflicto, parecen hechas a la medida de la crítica feminista. A pesar de que el autor no se dedicó ni de cerca al discurso de las mujeres, muchos podrían suponer que el propio Bajtín expresó ideas feministas por su nombre (Heikinen, 1994), por lo cual es más que evidente que tales teorías resultan ser de gran utilidad para los estudios de mujeres. Wayne Booth (1982), señala que en los estudios de Bajtín no se observa la intención de imaginar la perspectiva de alguna mujer ni de incorporarla al diálogo, tampoco hay sugerencia alguna que subraye la importancia de ello, a pesar de que sí se discute la actitud de Rabelais hacia las mujeres. El autor afirma que si Bajtín hubiese vivido en la actualidad habría llegado a aceptar la crítica feminista. Josephine Donovan (1991) identifica cierta actitud condescendiente de Booth hacia la crítica feminista. Del mismo modo, Mary S. Pollock (1993) señala que Bajtín no hace ningún esfuerzo por imaginar el punto de vista de las mujeres e incorporarlas al diálogo.

del género como un tercer elemento del proceso de desarrollo: no sólo el tiempo se volvería espacial y el espacio historizado, sino que el vacío de estos términos se llenaría con un relato de cómo los diferentes espacios se abren, y cómo los espacios domésticos son para mujeres y hombres. Esto quiere decir que, aunque las propuestas de Bajtín en torno al cronotopo carezcan de elementos fundamentales, como las particularidades del género, estas pueden actuar como modelos para estudiar el significado político específico de novelas que dan importancia a las relaciones de género (Vice, 1997). De este modo, el cronotopo, como categoría de análisis, posee una gran flexibilidad debido a que tiene la posibilidad de ser empleado para analizar efectos locales en un texto, así como para discutir las características de un género entero (Vice, 1997), incluso para emplearse en distopías de mujeres.

El cronotopo resulta útil para estudiar las manifestaciones específicas de la distopía feminista, pues esta posee una identidad cronotrópica particular, la cual depende de la actitud especial que articula hacia su propio presente y el modo en el que proyecta un futuro basado en él (Vice, 1997)¹³⁶. Incluso, la importancia del espacio destaca en la naturaleza misma de la palabra distopía. Es decir, las palabras utopía, distopía, antiutopía y eutopía guardan la misma raíz griega *topos* que significa *lugar*. Utopía designa a un lugar perfecto, distopía denomina un lugar terrible, mientras que eutopía nombra a un lugar considerablemente mejor. Destaca la importancia del espacio en el que se desarrollan historias, y la relevancia de la temporalidad, pues estos mundos son representados en tiempos pasados, presentes y futuros, incluso a veces todos juntos en una misma narración. Así, las diversas formas de la distopía, como en novelas donde confluyen las ideas y la sátira de un orden social particular es un género particularmente apto para considerar la función del cronotopo (Terentowicz-Fotyga, 2018).

Los espacios y los sucesos ocurridos en ellos, así como las temporalidades existentes en la distopía feminista poseen ciertas particularidades que contribuyen en gran medida a la formación de sus cronotopos. La relación combativa y tirante entre intereses y lenguajes presente en las distopías feministas, la cual puede ser contemplada también como una relación de lucha entre justicia e injusticia, entre verdad y mentira, entre silencio y vocalización, pone en la mira la relación entre un grupo y el Estado. Por supuesto, tal relación se hace visible en formas particulares de la construcción del

¹³⁶ Vice (1997) se refiere originalmente a las novelas utópicas y distópicas.

espacio y el tiempo. Por lo general, los espacios en las distopías feministas son un sitio esencial de significado en el que se perciben las líneas de separación entre lo privado y lo público (¿el espacio cerrado y el espacio abierto?), pues las mujeres no tienen permitido ocupar espacios públicos que posean cierta carga política (*v.g.* universidades, bancos, edificios gubernamentales). Cabe señalar que, a diferencia de la distopía clásica, en la distopía feminista lo privado no implica la concentración de toda actividad subversiva en un único personaje protagonista. Asimismo, el espacio privado no implica la libertad del ser, la individualidad o la exención de las normas. Si bien las protagonistas de las distopías feministas ocupan los espacios hogareños y sus áreas privadas (*v.g.* el salón, la habitación, la cocina), al ser estos los espacios asignados en los que se les recluye, la ocupación de estos siempre implica la observación, la inspección y el control. El espacio hogareño y *privado*, en la distopía feminista, implica también el control total sobre la mujer: “La sociedad distópica desalienta o prohíbe firmemente las formas de interacción social que pueden promover la privacidad, la intimidad y el individualismo” (Terentowicz-Fotyga, 2018: 17). De este modo, hay una destrucción casi total de los espacios verdaderamente privados y de todo tipo de relación y acción íntimas. El sistema totalitario busca así detener o imposibilitar cualquier tipo de desarrollo personal o inclusive grupal fuera de las normas del estado. La división de los espacios íntimos y forzosamente compartidos subraya la relevancia del espacio interno, que conlleva la conciencia, y el externo, corpóreo¹³⁷. El espacio interno es aquel en el que las mujeres pueden desarrollarse sin límites; la riqueza de sus conciencias, entre otras cosas, las conduce a la acción. El cuerpo de las mujeres habita los espacios controlados por el sistema y es prácticamente abandonado a la merced del Estado que aprovecha los frutos de él como si fuese un recurso inacabable: “cuanto más íntima es la experiencia del cuerpo, más distópico es el efecto de su control” (Terentowicz-Fotyga, 2018: 18). El régimen mantiene bajo control el cuer-

¹³⁷ Para Terentowicz-Fotyga (2018) el control de la comida y el consumo en las distopías tiende a verse como menos intrusivo que el control de las relaciones sexuales y la procreación, siendo este último un tema particularmente importante en las distopías feministas. La evaluación de la manipulación biológica como una forma de ingeniería social como positiva o negativa tiende a funcionar como un marcador importante de sociedad utópica versus distópica. Lo anterior convierte al control reproductivo en un tema de relevancia para su estudio, pues no sólo distingue la distopía de otros géneros cercanos, sino que marca a la distopía feminista como única en su tipo.

po y las vidas sociales de las mujeres, lo que nuevamente hace observable la tensión entre el mundo interno y el externo de la heroína polifónica de la distopía feminista. Los acontecimientos sociales y políticos cobran sentido en la novela sólo gracias a su conexión con la vida privada (Bajtín, 1981), es decir, interna, de la heroína.

Así pues, es en la intersección de los cronotopos, en su contradicción, oposición y competencia donde se revela en la novela el funcionamiento de diferentes ideologías (Rosenthal, 1994) y la riqueza de la novela misma. De allí que cada cronotopo en la distopía feminista represente una postura ideológica diferenciada, una visión que compite y/o se enriquece de las otras y que, a su vez, puede encontrarse en otras novelas del género.

Por otro lado, con respecto a la temporalidad, los acontecimientos de las sociedades de las distopías feministas suceden en un mundo futuro, el mismo mundo en el que se encuentra el lector del siglo XXI, pero ahora situado en algunas décadas o cientos de años más tarde. Estos futuros se caracterizan, según Ildney Cavalcanti (2000), por representar espacios en los que los roles sociales de las mujeres han sido completamente dominados y severamente limitados por un orden patriarcal, lo que se resume en la convención de "la reducción de las mujeres" observada en la escritura distópica feminista. Es preciso subrayar que la temporalidad del discurso es de gran importancia al estudiar distopías, pues es común que se hagan referencias al pasado extratextual y al futuro textual; en algunas ocasiones los límites temporales y espaciales entre la realidad del lector y la de la narración se entrecruzan. Con respecto a las referencias al pasado extratextual se suele aludir a una realidad extratextual pasada como el inicio de la realidad distópica o como simples enlaces históricos. Por ejemplo, *An Excess Male* (2017) se alude a las políticas restrictivas en China que prohibían tener más de un hijo por familia. Del mismo modo, en *2084. Después de la revolución* se habla de los campos de concentración alemanes. Con respecto al futuro textual, las distopías refieren a un futuro muy alejado de presente extratextual. En las narraciones se especula acerca de lo que sucedería en una época futura que aún no tiene lugar. Por ejemplo, la situación mundial a finales del siglo XXI, como podemos ver en *Vox* o en *The Testaments*. Estas realidades no suelen ser cercanas a la realidad extratextual.

Cada uno de los cronotopos encontrados en las distopías feministas existe una primacía del espacio por encima del tiempo, debido a que la temporalidad suele ser presente (lo que en algún momento fue un futuro) y es frecuente que se conozca el tiempo pasado gracias a las reflexiones y los

recuerdos de los personajes. Sin embargo, los espacios de las distopías feministas suelen ser aún más complejos y notables para la construcción de las ideologías, las relaciones de poder, las acciones y los desenlaces.

Por lo general, la historia distópica se desarrolla después de un apocalipsis o de una crisis política que ha destruido de alguna o varias maneras la civilización como era conocida. Muestra de ello es la emergencia de género en Green City, en la cual tiene lugar tras la propagación del VPH y la muerte de la mayor parte de la población femenina o la instalación de dispositivos silenciadores a las mujeres tras la instauración de una nueva forma de gobierno fundamentalista religiosa. A partir del nuevo orden tiene lugar una reorganización social, ya sea a través de la instauración de un régimen totalitario o de un ordenamiento ciudadano libre. Ambas formas resultan ser desfavorables para ciertos grupos; en las narraciones aquí estudiadas se focaliza el tormento femenino. De este modo, los principales cronotopos en las distopías feministas se forman a partir de la ideología que mueve a los grupos y las acciones individuales de las protagonistas habitantes de la sociedad en cuestión. Cada uno de dichos cronotopos domina, envuelve e incluye un número limitado de cronotopos menores, los cuales son dominados por los principales. Los cronotopos de la distopía feminista coexisten; algunos de ellos se entrelazan, como sucede con el cronotopo del campo abierto, el cronotopo del camino y el motivo del encuentro; otros se oponen entre sí, se contradicen y se relacionan de manera compleja, como el cronotopo de la nación y el cronotopo del campo abierto.

En la Tabla 2 se incluyen los cronotopos hallados en las distopías feministas analizadas y propuestos en la presente investigación, los cuales serán detallados en las páginas restantes de este capítulo:

CRONOTOPOS	SUBCRONOTOPOS
Cronotopo de la nación.	Cronotopo del hogar (Cronotopo de la habitación, cronotopo de la cocina, cronotopo del jardín).
Cronotopo del campo abierto.	Cronotopo de la comunidad de mujeres.
	Cronotopo del camino.
	Cronotopo del encuentro

Tabla 2. Los cronotopos de las distopías feministas (elaboración propia).

En la columna izquierda se señalan los dos cronotopos principales de los relatos, los cuales están presentes en cada una de las novelas que conforman el corpus de la investigación. En la columna derecha se encuentran los subcronotopos correspondientes a dos de los cronotopos principales. Estos tienen un mayor grado de especificidad con respecto a los cronotopos principales que sí aparecen en cada una de las historias. Los subcronotopos se caracterizan, de modo general, por conllevar la existencia de espacios particulares y mejor definidos que los de los cronotopos principales, los cuales involucran amplios territorios geográficos. Es necesario aclarar que el cronotopo del hogar es el único subcronotopo presente en las tres novelas principales *Vox*, *The Water Cure* y *Before She Sleeps*, así como en *The Handmaid's Tale* y *The Testaments*. Los subcronotopos serán abordados en el rubro del cronotopo principal del cual forman parte.

3.4.1. El cronotopo de la nación: la materialización de la distopía

El cronotopo de la nación, situada en un el tiempo presente, es un gran espacio geográfico delimitado que, por lo general, comprende territorios completos y específicos, tales como países (Gilead, Estados Unidos, Green City). Se caracteriza por contener la fuerza política que gobierna de modo autoritario a los habitantes del lugar. Este tipo de cronotopo también se advierte en las distopías clásicas. Por ejemplo, los acontecimientos de *1984* (1949) tienen lugar en lo que alguna vez fue Inglaterra. Por su parte, en *Brave New World* (1932) la mayor parte de los países conocidos en el tiempo presente en el que se desarrolla la trama conforman una gran nación llamada Estado Mundial, con solo unas pocas partes salvajes o aisladas.

En las novelas distópicas aquí estudiadas las naciones que permiten la identificación del cronotopo en cuestión son lugares que fueron formados a partir de crisis políticas y económicas, pandemias y guerras. Como puede observarse, provienen de un tiempo pasado, por lo general destructivo, que trajo consigo un nuevo orden. La reorganización política y social dio pie a la creación de regímenes distópicos situados en espacios particulares. Las naciones de las distopías feministas comprenden regímenes especialmente tiránicos para las habitantes del sexo femenino. Muestra de ello es Green City, formada después de la Guerra final, tras una serie de batallas en Asia y el norte de África que tuvieron lugar a mediados del siglo XXI. La crisis provocada por las luchas entre países desencadenó en ambos continentes un lento colapso en el que se distinguen tres olas: la primera corresponde al cambio climático; la segunda trajo consigo una

desestabilización de la economía; por último, en la tercera comenzaron los ataques biológicos entre países, lo que llevó a la propagación del virus del VPH entre la población femenina. En el caso de *Vox*, la instauración de un gobierno totalitario se dio a partir de una gran campaña mediática y la elección por medio de votaciones democráticas de un líder totalitario. Todo ello a pesar de las protestas, sobre todo de mujeres, quienes habían notado las tendencias totalitarias del posible presidente desde la campaña presidencial. En cuanto el nuevo presidente fue electo, los cambios en la organización social comenzaron a ser aplicados; la mayoría de estos implicaban el silenciamiento y la invisibilización de las mujeres. Así el estado totalitario tomó forma. Un caso similar es el de la República de Gilead, allí se instaura un régimen teócrata basado en formas de gobierno derivadas del Antiguo Testamento. La justificación del grupo poderoso de Gilead para suprimir los derechos de las mujeres, la división poblacional en castas y la libertad de pensamiento y expresión es la de supuestos ataques terroristas islámicos. De este modo se busca eliminar la violencia¹³⁸, aunque el autoritarismo aumenta al implementar mecanismos rigurosos de control basados en las normas de alguna región¹³⁹. En *The Testaments* Tía Lydia detalla los modos en los que se conformó un grupo de élite, del que ella era parte, que creó las leyes y buscó su cumplimiento en Gilead. Aunque en realidad Tía Lydia permaneció en su puesto para compartir información confidencial con el grupo de resistencia que finalmente derrocó al gobierno de Gilead. Por su parte, *The Water Cure* es una historia que no dedica especial atención a los acontecimientos políticos de la nación como en las otras distopías feministas. Sin embargo, a lo largo de la novela

¹³⁸ De modo similar, en la trilogía *The Hunger Games* (2008), de Suzanne Collins, se crea una nación llamada Panem para controlar la violencia que reina en el territorio de lo que antes era los Estados Unidos. Un gobierno totalitario es instaurado, apoyado en la creencia de que las personas deben ocupar un lugar específico en la pirámide social para mantener el orden social. El caos de la libertad regresa al país cuando el líder de la extinta Panem es asesinado por la heroína de la historia, Katniss Everdeen.

¹³⁹ Friedrich Nietzsche (2017) describe la religión como un escape de la responsabilidad de las acciones del individuo: “Cuando el hombre experimenta las condiciones del poder, la imputación es que él no es su causa, que no es responsable de ellas... en la medida en que algo grande y fuerte en el hombre ha sido concebido como sobrehumano y externo, el hombre se ha empequeñecido a sí mismo – él ha separado los dos lados de sí mismo, uno muy mezquino y débil, uno muy fuerte y sorprendente, en dos esferas, y llamó al primero ‘hombre’, al segundo ‘Dios’” (Nietzsche, 2017: 86-87).

es posible encontrar algunas alusiones al país en el que habitan las protagonistas, el cual se caracteriza por la violencia de género, la pobreza y la contaminación.

Como se muestra con los ejemplos, la condición con respecto al género sugiere que las relaciones entre los sexos son un aspecto prioritario en la organización social de los regímenes totalitarios de las distopías feministas. Las justificaciones empleadas por los grupos poderosos de cada nación son múltiples y contradictorias, ya que supuestamente derivan de las presiones económicas y demográficas que aquejan a la sociedad. De allí que las identidades femenina y masculina estén por completo determinadas culturalmente; y que las diferencias entre los sexos sean la base de las estructuras sociales jerárquicas (Wallach, 2008). Esta es una de las condiciones que determina la existencia del cronotopo de la nación, las motivaciones de su propia existencia son diversas de las de otras distopías no feministas, pues en las que aquí interesan los fundamentos con razón del género caracterizan el espacio delimitado que permite la existencia del estado distópico.

Es preciso añadir que los territorios que permiten la formación del cronotopo de la nación no se caracterizan por estar verdaderamente sustentados en los beneficios que el desarrollo tecnológico y científico les pueda brindar a su estructura y mantenimiento. Aunque sí se emplean algunas tecnologías, sobre todo las reproductivas (*v.g.* fármacos suministrados a la población femenina para aumentar su fertilidad; operaciones que devuelven la virginidad, etc.), el sostenimiento del espacio distópico se da gracias a la fuerza reproductiva de las mujeres.

De este modo, el cronotopo de la nación destaca debido a su importancia estructural y significativa, ya que sin su existencia la condición distópica actual que caracteriza a este tipo de novelas no tendría lugar. Sumado a ello, es en el espacio de la nación donde todos y cada uno de los acontecimientos sucede, es en este espacio donde los individuos que forman la élite patriarcal aplican el rigor de su gobierno, es también en este espacio en el que habitan las protagonistas y heroínas de la narración, y es el lugar en el que las fuerzas contrarias entre grupos, entre acciones y entre lenguajes tienen su existencia. En el cronotopo de la nación no sólo se observa la relación que hay entre el tiempo y el espacio en la novela, sino que se evidencian las propiedades formales del texto distópico en sí mismo, pues su trama, su narrador, sus personajes y la relación entre las novelas pertenecientes al género distópico feminista se expresan en él.

El cronotopo del hogar

El cronotopo del hogar es uno de los subcronotopos contenidos en el cronotopo de la nación, por lo que su existencia está condicionada a este último. Sin el cronotopo general de la nación, el cronotopo del hogar no podría existir, pues este requiere de un territorio distópico delimitado que lo contenga. Estos son espacios menos amplios que los que conforman el cronotopo de la nación, son sitios específicos que se encuentran situados dentro de un gran territorio. El cronotopo del hogar es un espacio cerrado, una casa en la que una o varias mujeres son recluidas y obligadas de múltiples maneras violentas¹⁴⁰ a cumplir con deberes especialmente diseñados para ellas, por lo general, directamente concomitantes con la reproducción. En el caso de *Before She Sleeps*, las mujeres debían permanecer en sus hogares para ser atendidas por sus esposos, con el objetivo de concebir una cantidad anormal de bebés para repoblar Green City. De manera similar, en *The Handmaid's Tale*, las Criadas asignadas a un hogar específico debían concebir y parir los hijos de parejas poderosas que, por lo general, eran estériles¹⁴¹. Cuando su misión se cumplía, ellas eran asignadas a un nuevo hogar donde debían repetir la tarea. En cuanto a *Vox*¹⁴², la población femenina cumplir con un papel perfecto de amas de casa, otro tipo de actividades fuera del hogar estaban prohibidas para ellas. Las niñas eran educadas para convertirse en amas de casa ideales. En el caso de *The Water Cure*, las hermanas no debían ir más allá de los límites del hogar debido al supuesto peligro que corrían. Asimismo, debían realizar múltiples terapias (violentas) como tareas hogareñas que no les permitían tener sentimientos (tóxicos) y así fortalecerse. El cronotopo del hogar se distingue por la especificidad de su existencia y por la orientación violenta de los acontecimientos ocurridos en él.

¹⁴⁰ Los modos de control y violencia son abordados en el Capítulo 1.

¹⁴¹ Un caso similar es el de la realidad que viven algunas mujeres en 2084. *Después de la revolución*. Las mujeres jóvenes y sanas son conscientes de fungir como *incubadoras humanas* para dar a luz a los futuros hijos de la clase alta y poderosa.

¹⁴² En la novela en un libro de texto para estudiantes masculinos de preparatoria puede leerse: “La mujer no acude a las urnas, sino que tiene una esfera propia, de increíble responsabilidad e importancia. Es la guardiana del hogar, divinamente nombra... Debería darse cuenta más plenamente de que su posición como esposa, madre, y como ángel del hogar, es la más sagrada, más responsable y más regia asignada a los mortales, y olvidar toda ambición de algo más elevado, porque no hay nada más elevado para los mortales” (64-65).

Debido a la magnitud severa de las tareas realizadas por las mujeres en el hogar, al cronotopo correspondiente se caracteriza por ser un espacio en el que converge la tristeza, la infelicidad, la desesperación, la ansiedad y el desasosiego de las mujeres que allí habitan. Sin embargo, los aconteceres y sentimientos suscitados dentro del espacio permiten la reflexión y la plena manifestación de la autoconciencia de las heroínas. En el cronotopo del hogar las mujeres reflexionan y toman decisiones, es un punto de partida para la toma de acciones concretas para materializar la rebelión en busca de libertad. El cronotopo del hogar se distancia del cronotopo del umbral (Bajtín, 1981) debido a la especificidad del lugar físico en el que los sucesos ocurren. El cronotopo del umbral es un espacio metafórico de crisis y ruptura en la vida, allí se toma la decisión que cambia la vida del héroe: “[...] el cronotopo del umbral es siempre metafórico y simbólico, a veces abiertamente pero más a menudo implícitamente” (Bajtín, 1981: 248). El cronotopo del umbral está asociado al momento de ruptura o de crisis en la vida, así como “a la decisión que modifica la vida (o a la falta de decisión, al miedo de atravesar el umbral)” (Bajtín, 1981: 399). Por ello, el cronotopo del umbral se relaciona con el cronotopo del hogar y es parte constitutiva de este último. El cronotopo del hogar es el espacio principal en el que la acción ocurre, donde los eventos de la crisis ocurren, las epifanías tienen lugar y las decisiones son tomadas; es el punto de partida de la acción. En la armonización del tiempo y el espacio en el cronotopo del hogar tienen lugar los puntos de crisis o puntos de inflexión y catástrofe¹⁴³.

A pesar de que el cronotopo del hogar se materializa en un espacio cerrado, la vida de las mujeres que se encuentran en el hogar es pública, no privada. Todas sus acciones son observadas, controladas y vigiladas para que su desempeño sea correcto e ideal según el régimen. La cualidad pública de las mujeres en el cronotopo del hogar no implica que sean sujetos de acción, sujetos audibles cuyos actos tienen repercusiones sociales, como Bajtín consideraba al personaje (masculino) situado en un ambiente público: “La vida pública y el hombre público son, por su misma esencia, abiertos, visibles y audibles” (Bajtín, 1981: 123). Más bien, los actos de las mujeres son hechos

¹⁴³ Para Bajtín (1981), los puntos de crisis pueden concentrarse en “el umbral (en los portales, en las escaleras, en los pasillos, etc.), donde se producen las crisis y los giros, o en la plaza pública, cuyo sustituto suele ser el salón (el vestíbulo, el comedor), donde ocurre el escándalo de la catástrofe” (Bajtín, 1984: 149).

públicos para ser observados¹⁴⁴, juzgados, evaluados y castigados, si fuese necesario. Activamente la mujer es parte de la vida social al seguir las normas sociales y cumplir con su papel de contribuir al desarrollo del régimen, aunque internamente no se siente parte de la totalidad social; es una mujer solitaria y alienada, pues ha sido privada de cualquier tipo de conexión con su comunidad y con su familia.

Los espacios de la novela sentimental estudiada por Bajtín están asociados a la intimidad de una habitación, es decir, la zona de la carta y del diario personal. Los espacios y las habitaciones privados se acercan a la intimidad y se pierde la exterioridad pública (Bajtín, 1981). En el cronotopo del hogar, a pesar de ser uno de los lugares que posee espacios clásicamente privados, no consiente la existencia de la intimidad y la privacidad, aunque sí permite husmear y enterarse de cómo viven los demás, como lo hacen algunos personajes en los espacios de la novela sentimental del siglo XIX.

El hogar es un espacio que pertenece a la esfera pública¹⁴⁵, sin embargo, la mujer que ocupa este espacio está desprovista del poder que los espacios públicos suelen conferir a los héroes masculinos. De este modo, se observa el carácter binario¹⁴⁶ de la esfera pública en la distopía feminista, en la cual se incluyen los espacios públicos y algunos de los que podrían ser considerados privados (*v.g.* el hogar, el salón, la habitación), que está determinada por su carácter “englobante, totalizante, por encima de su otro residual: el dominio privado” (Segato, 2016: 23). Es decir, a pesar de que el cronotopo del hogar se encuentra dentro de los espacios de la esfera pública, en la distopía feminista existen espacios que representan la esfera residual y privada, la cual no está representada en el hogar sino en espacios abiertos, rodeados de naturaleza y

¹⁴⁴ En *Future Home of the Living God* (2017), de Louise Erdrich, las mujeres comienzan a dar a luz a niños con diversas mutaciones. El gobierno confina a las mujeres embarazadas para estudiarlas y observar sus partos y da recompensas a quienes las denuncien. Las mujeres no embarazadas también son secuestradas y obligadas a llevar a término embriones congelados de las clínicas de fertilización in vitro.

¹⁴⁵ La *esfera pública*, es una plataforma que “autoriza la enunciación de todo lo que tiene relevancia universal e interés general, y *sus márgenes*, en los que se acogen los temas correspondientes al *interés particular* de las así llamadas «minorías»” (Segato, 2016: 173). Las cursivas corresponden al texto original.

¹⁴⁶ Para Segato (2016) el binarismo “determina la existencia de un universo cuyas verdades son dotadas de valor universal e interés general y cuya enunciación es imaginada como emanando de la figura masculina, y sus otros, concebidos como dotados de importancia particular, marginal, minoritaria. El hiato inconmensurable entre lo universalizado y central, por un lado, y lo residual” (Segato, 2016: 23).

quietud. Así pues, a continuación, se lleva a cabo el análisis de los dos cronotopos de la distopía feminista correspondientes a la esfera privada, los cuales constituyen espacios subversivos debido espacio de lucha contra la dominación que genera estrategias de resistencia y subversión.

Volviendo a las ideas de Bajtín, el cronotopo del hogar podría contener en sí otros subcronotopos (*v.g.* el cronotopo de la habitación, el cronotopo de la cocina, el cronotopo del jardín). Estos son espacios principalmente ocupados por las mujeres y en los cuales se desarrollan actividades y sucesos relevantes para la trama y el desenlace de la historia. Los mencionados subcronotopos no serán analizados en la presente investigación. Un ejemplo de ellos es el cronotopo de la cocina, en *The Water Cure*, *Vox* y *Before She Sleeps*, la cocina es el espacio en el que las mujeres se reúnen. El espacio comprendido por la cocina implica la convergencia de olores, sabores y actividades gratas que dan pie a conversaciones, a veces clandestinas, largas, profundas e inestimables para las mujeres. Por lo anterior, la cocina es un lugar acogedor en el que las mujeres se sienten cómodas, cuyo valor sentimental no está directamente relacionado con las actividades *propias de una mujer*, sino con la convivencia y la compañía de mujeres que allí se suscita. Por su parte, el cronotopo del jardín se encuentra en *Vox* y *The Handmaid's Tale*. En la primera de estas novelas, el jardín es un lugar en el que se puede espiar al vecino, el límite entre las propias actividades que deben ocultarse y la observación de la cruda realidad característica del régimen y todos sus habitantes. De tal modo, para Jane, el jardín implica el espacio abierto más cercano a su hogar, en él desahoga sus frustraciones a la vez que acecha las conductas de sus vecinos. Por su parte, en *The Handmaid's Tale*, para Defred el jardín es un sitio adecuado para observar las acciones de su captora y de su amante, por las noches es un sitio tranquilo que le permite reflexionar y recordar su pasado. No deben pasar desapercibidas las continuas menciones que Defred hace de las flores que encuentra en el hogar, pero sobre todo de las que mira en el jardín desde la ventana de su habitación como una comparación entre el desarrollo de las flores y sus colores, y las etapas de su vida y la de las mujeres en general. Las flores que Defred observa rutinariamente son cortadas para adornar y luego marchitarse entre el humo del cigarro en el salón¹⁴⁷. De este modo, el jardín tiene significados diversos para ambas

¹⁴⁷ Para un estudio detallado de las continuas referencias a las flores en obras de Margaret Atwood como *The Handmaid's Tale* (1985) y *Alias Grace* (1996), consultar *Bloom's Modern Critical Views*. Margaret Atwood (2009).

protagonistas. Para Jane el jardín significa el desahogo, mientras que para Defred ese espacio implica la reflexión profunda. Sin embargo, en el jardín la mirada de ambas tiene cierta libertad.

3.4.2. El cronotopo del campo abierto: los espacios subversivos

Como se ha remarcado con anterioridad, la distopía feminista ofrece un final abierto a las posibilidades de acción de sus heroínas, lo que la diferencia de la utopía feminista de la cual surge. Las historias no cierran de modo definitivo, destaca así el libre actuar de las heroínas y el alcance del final eutópico en el que, generalmente, tiene lugar la huida de las heroínas. Las consecuencias finales de las acciones subversivas de las heroínas a veces permanecen desconocidas, aunque el alcance de la libertad tras la rebelión queda claro. Es decir, el tiempo futuro, el cual evidentemente aún no tiene lugar, permanece latente y es de suma importancia para la formación del final eutópico y la consumación de la obra como una distopía feminista. *Before She Sleeps* es una muestra de ello, pues tras la huida de la heroína en campo abierto, Sabine logra llegar a la frontera de Green City con una nación libre. El alivio y la felicidad que la invaden señala el cierre de la novela, pero con apertura desconocida a nuevas hazañas. Por su parte, en *The Water Cure*, las hermanas emprenden una larga caminata que no tiene fin dentro de la novela; sin embargo, están dispuestas a no dar marcha atrás con su plan de encuentro con las mujeres libres. De tal modo, el cronotopo que aquí se propone llamar *del campo abierto*¹⁴⁸ está íntimamente relacionado con la esencia de la distopía feminista, pues este permite que el final abierto tenga lugar. Si el final de la distopía se presentase de manera concluida, como el de la utopía feminista o la distopía clásica, el cronotopo del campo abierto no existiría o no tendría una plena existencia, pues la inconclusión es la cualidad que da cabida al cronotopo del campo abierto.

El cronotopo del campo abierto se manifiesta en un espacio al aire libre, que no pertenece a la esfera pública, pues los bosques, los caminos rurales o las playas no están dotados de las implicaciones políticas de dicha esfera. En este cronotopo la libertad es el elemento que dota de significado al espacio y

¹⁴⁸ Inicialmente, la autora de este texto consideró llamar cronotopo de la libertad al cronotopo del campo abierto; no obstante, durante el desarrollo de la investigación fue preciso hacer un acercamiento a la teoría bajtiniana donde los nombres de los cronotopos refieren se a lugares físicos, no a estados o facultades humanas.

a las actividades que allí se llevan a cabo. A pesar de la significación metafórica que el término *libertad* implica al significar un estado o una condición humana ajena al sometimiento, la obligación o la disciplina, dicho cronotopo existe no sólo en el sentido emotivo que la libertad conlleva, sino que además la libertad tiene lugar en un sitio físico, por lo general específico, y diverso en cada una de las distopías estudiadas. De tal modo, el cronotopo del campo abierto es llamado de esa manera para referirse a la libertad que en él se materializa. La libertad no posee directamente un sentido metafórico, sin embargo, *libertad* puede referirse a un espacio específico o a un estado mental, según la realidad de la protagonista. Es decir, la realidad, el estado, el espacio abierto, el espacio libre o el espacio en el que se logra y se materializa la libertad es diverso para cada una de las protagonistas de las historias estudiadas; para algunas la libertad es abandonar el que siempre fue su hogar y llegar a un territorio completamente ignoto; para otras la libertad es habitar una nueva casa en un nuevo país; para otras más, la libertad implica deshacerse del sometimiento, aunque ocupando el mismo lugar en el que vivió, en un tiempo pasado, el sometimiento distópico. De tal modo, el cronotopo del espacio abierto no posee los significados de los cuales están dotados los cronotopos del camino y del encuentro; el primero implica el recorrido a través de un espacio en el que el personaje no sólo avanza temporal y físicamente, sino que crece gracias a su consciencia reflexiva; mientras que el cronotopo del encuentro conlleva el encuentro con situaciones, personas o lugares de relevancia para el personaje. Por su parte, el cronotopo del campo abierto, como se mostró en los ejemplos, no implica avance ni encuentro en todos los casos.

Los sitios relacionados con el cronotopo del campo abierto no son propensos a la observación y vigilancia como los espacios cerrados dentro de las ciudades, así que el posible castigo a las conductas inapropiadas no existe. Por ello, el cronotopo del campo abierto alcanza su máxima expresión cuando la heroína de la distopía feminista ocupa los lugares al aire libre para escapar del espacio inmediato que ocupaba, o sea el cronotopo del hogar. Es decir, tras los efectos del cronotopo del hogar y las decisiones tomadas por la heroína a partir del momento o los momentos de crisis en dicho sitio, la heroína dispone alejarse del lugar para poner en práctica acciones que la liberen simbólica y físicamente del yugo patriarcal. En *The Testaments*, Nicole escapa de su destino como Criada a través del bosque con dirección a la frontera con Canadá. En *The Water Cure*, las hermanas emprenden una larga caminata adentrándose en el bosque tras abandonar la que solía ser su casa.

Por su parte, en *Vox*, Jane abandona el país tras el asesinato del presidente, en el cual participó activamente. En *Before She Sleeps*, Sabine conduce desesperadamente una ambulancia a través de un camino rural e inhabitado para salvar su vida y la del hombre que ama.

A pesar de que el cronotopo del campo abierto no pertenece a la esfera pública, sí cuenta con las implicaciones políticas de las actividades subversivas realizadas por la heroína. Las actuaciones de las heroínas para subvertir el orden tiránico requieren la huida, lo que en sí mismo es ya un desafío a las normas establecidas, de ahí la carga política implicada en este cronotopo y en su constitución como un espacio subversivo. Aunque las acciones que vienen justo después del cronotopo del campo abierto constituyen por sí mismas el derrocamiento del sistema. De este modo, la materialización de las esperanzas, los planes de escape y los deseos de independencia alcanzan su plena existencia en los espacios propios del cronotopo del campo abierto. Es en tales espacios donde, a pesar del miedo a lo desconocido, se logra alcanzar la justicia, la felicidad y, por supuesto, la libertad. Muestra de ello son los espacios alcanzados por las heroínas de *Before She Sleeps*, *The Testaments*, *The Water Cure* y *Vox*, donde se concreta la libertad y se manifiesta el cronotopo del espacio abierto: los límites de Green City, los bosques que dividen Estados Unidos y Canadá, el bosque que conduce a lugares desconocidos e Italia como un nuevo país de residencia.

El cronotopo del camino

Debido a que el cronotopo del campo abierto posee algunos puntos de intersección con el cronotopo del camino (Bajtín, 1981), es necesario hacer algunas precisiones relevantes para diferenciarlos entre sí, así como para evidenciar que hay una primacía del cronotopo del campo abierto sobre el cronotopo del camino en las novelas aquí analizadas.

A diferencia del cronotopo del camino, el cual constituye “[l]a expresión textual más clara del vínculo entre el tiempo y el espacio [...], en la que el tiempo pasado significa terreno recorrido y páginas pasadas” (Vice, 1997: 210), el cronotopo del campo abierto no siempre implica espacio andado, como es posible observar en *Vox* y la falta de puntualizaciones que muestren el recorrido que la heroína hizo desde Estados Unidos hasta Italia, donde ha rehecho su vida. Sin embargo, en el resto de las distopías aquí abordadas se distinguen varias puntualizaciones sobre el trayecto seguido por las protagonistas, desde el inicio del recorrido hasta su final. Asimismo,

a diferencia de la construcción clásica del cronotopo del camino, la cual implica que el territorio atravesado por el héroe es familiar, en las distopías feministas el camino siempre es extraño y exótico. Una muestra de ello es *Before She Sleeps*, en cuyo episodio final la heroína emprende un viaje en una ambulancia para salvar su vida, pues es perseguida por intentar escapar de Green City con su enamorado, habiendo fingido sus propias muertes. Tras recobrar el conocimiento, Sabine enciende el motor y empieza a recorrer el camino desértico e incógnito hasta la frontera. A continuación, se muestran algunos fragmentos de la novela, para ilustrar el desarrollo cronológico del cronotopo del camino en dicha novela:

Saco la ambulancia a la carretera, siguiendo la curva ciega, que conduce a una pendiente descendente constante. Tardo solo unos minutos en acostumbrarme a conducir el coche: es fácil dirigirlo por la carretera vacía.

[...]

Bajamos unos quince o veinte minutos. Luego, el camino se nivela y estamos en llanuras desérticas una vez más.

[...]

Para pasar el tiempo me imagino conversaciones con todas las mujeres de la Panah. [...] Llorarían conmigo, por mí, por el asalto a mi cuerpo y la pérdida del embarazo, por muy informe y desconocido que fuera el cúmulo de células. Odiarían a mi atacante, quienquiera que fuera, aplaudirían mi coraje [...]

Dejo de pensar por un rato y me concentro en el camino. Conduzco durante tanto tiempo que ya no estoy seguro de si estoy dormido o despierto.

[...]

El desierto es un mar frente a mí; las montañas detrás son un muro entre el pasado y el presente que acabo de atravesar. Podría descartar todo esto como fantasías, como pesadillas, como imaginaciones vívidas.

[...]

Pero a medida que mi temblor se calma y los sollozos se secan, mientras el sol inicia su descenso hacia el horizonte, me pregunto por qué debo morir por Green City. Me ha robado todo: mis padres, mi casa, mi futuro, mi cuerpo, mi santidad, mis amigos del Panah. Lin. Por qué debería darle lo último que me queda: ¿mi vida?

Meto los dedos en el volante y enciendo la ambulancia de nuevo. Presione el botón del acelerador y con cuidado, lentamente, regrese a la carretera. [...] Ahora conduce, Sabine. Ya habrá tiempo, después,

de dar cuenta de todo, de conciliar lo que sé con lo que he aprendido. Pero ahora, tengo que conducir para salvar mi vida.

[...]

Pronto en la distancia puedo distinguir la valla fronteriza [...]. Cuanto más nos acercamos, más definido se vuelve, como los barrotes de una jaula. Bajo la cabeza, aprieto los dientes y presiono con fuerza el acelerador. He tenido suficiente de jaulas.

Como es posible observar, el recorrido de Sabine en el camino implica el avance en el tiempo y en el espacio, cuando el relato se acerca a su fin. Al final de su camino, la heroína se encontrará con su objetivo, la frontera, y quien lee la obra se acercará al final de la novela en la que Sabine logra traspasar la frontera y, al lado de Julien, son atendidos por las autoridades fronterizas. El recorrido de la protagonista a través del cronotopo del camino no implica su liberación ni la llegada a un lugar que implique autonomía total, emprende el viaje para buscarla. Por ello se reafirma que el recorrido es parte constitutiva del cronotopo del campo abierto, es un elemento fundamental para alcanzar el añorado espacio de liberación.

Por su parte, en *The Water Cure*, en el capítulo final las tres heroínas emprenden un viaje para alejarse de su antiguo hogar. Ellas huyen de la violencia y se proponen reencontrarse con las mujeres que también han sufrido violencia (prácticamente toda la población femenina la ha sufrido) y han formado un grupo que pretende cambiar la realidad en la que viven. Seguidamente se encuentran algunos ejemplos que muestran el recorrido de las protagonistas:

Nos movemos por el jardín, pasando arbustos inclinados por el peso de sus flores, espinas y vegetación crecida. En el momento en que llegamos al bosque, los primeros arbustos oscuros nos protegen del sol, extraños pájaros vuelan sobre nuestras cabezas¹⁴⁹ [...]. Sigamos caminando, nos decimos. Sigamos caminando.

¹⁴⁹ De las continuas menciones que las protagonistas hacen sobre extraños pájaros que suelen acercarse a su hogar y que las siguen en su recorrido por el bosque, se puede deducir que se trata de *drones*. En virtud de que dichas *aves* no cantan, sino que emiten sonidos similares a zumbidos, así como al desconocimiento casi total que las protagonistas tienen de las tecnologías más allá de su hogar, estas podrían ser drones. Se debe considerar que el padre de dos de ellas, quien las violentó emocional, física y sexualmente, está vivo y, según lo que dijeron los hombres que llegaron al hogar, intenta encontrarse con ellas. Este detalle simplemente podría dejar la puerta abierta

Dejamos atrás nuestra ropa, nuestras armas, nuestras cosas amadas. No tomamos cantimploras para aguantar. Todos los objetos se quedan atrás y nos regocijamos.

Adelante y adelante, nuestros pies cansados. El sonido de los pájaros crece, como si descendieran en picado, como si estuvieran dando vueltas. Pero ya estamos en lo profundo del bosque. Cerca de la frontera.

[...]

Queda mucho camino por recorrer, por lo que no nos detenemos por mucho tiempo. Empujamos las ramas con la mano, y más allá de cada rama hay otro paso que debemos dar, incluso cuando el sonido de los pájaros y las voces se hacen más fuertes, incluso cuando nos alejamos, incluso cuando las hojas cortan la luz del sol, y eso es su propio milagro. Los tres, dando paso a paso. Nuestro propio mundo en algún lugar más allá de él, si caminamos lo suficientemente lejos. Nos movemos en él sin miedo.

A diferencia de *Before She Sleeps*, el medio por el cual las heroínas recorren el camino en *The Water Cure* no es mecanizado. Grace, Lia y Sky realizan su recorrido por medio del único recurso al que tienen inmediato alcance, sus pies. Sin embargo, al igual que Sabine, el camino agreste que andan las hermanas implica el avance del tiempo y el espacio, así como el acercamiento de la historia a su fin. Nuevamente, la libertad no se alcanza en el camino, sino que el recorrido a través de este es el medio para llegar, complementar o completar el cronotopo del campo abierto. Por ello algunas distopías, la mayoría de ellas, contienen el cronotopo del camino, el cual no está relacionado, en cada caso, con la acción de conducir un automóvil.

El cronotopo del campo abierto siempre alcanza el objetivo de liberación y autonomía simbólica y material que reafirma la naturaleza y los fundamentos de las distopías feministas, pues en sí mismo rechaza la perfección y los sueños fantasiosamente concedidos a las protagonistas. Además, exalta la acción humana y la esperanza: “El final abierto deja a los personajes lidiando con sus elecciones y responsabilidades” (Baccolini, 2004: 521); el cronotopo del camino implica sólo cierto grado de liberación y descarga para las heroínas. De allí la diferencia entre ambos.

A pesar de que Bajtín omite la categoría de género al asumir que la persona que viaja en el cronotopo del camino y, por lo tanto, la conciencia central

a una precuela, o podría tratarse de un guiño distópico que reafirma que los finales felices sin lucha no se alcanzan.

de la narración es esencialmente un hombre cronotópico (Vice 1997), el cronotopo del campo abierto de la distopía feminista, el cual puede relacionarse con el cronotopo del camino en algunas ocasiones, se asocia con un personaje femenino. El cronotopo del campo abierto implica movimiento, implica la fuga de las protagonistas hacia un espacio material no distópico o menos distópico, hecho que trasciende de un simple elemento estructural para dar avance a la trama a un cambio en la vida de las protagonistas y el trastorno del orden social impuesto por el régimen totalitario. El derrocamiento no es simbólico, sino materialmente concreto, de allí que el cronotopo del campo abierto esté dotado de especificidad física. La conciencia y autoconciencia de la heroína, la toma de decisiones y la acción subversiva que conllevan proveen a los cronotopos del campo abierto y al cronotopo del camino de significado político, siempre relacionado con la ideología feminista imperante en la narración distópica feminista. Esto es visible en la continua reflexión que se suscita en las heroínas mientras recorren el camino: la velocidad y la aventura no es lo que las motiva a continuar, sino la sed de liberación, el enojo ante la violencia sufrida, el miedo a lo desconocido, la preocupación por otras mujeres, pero sobre todo la esperanza de dejar atrás sus realidades distópicas. Aunado a ello, el significado de los encuentros a veces suscitados en el camino y la manera en la que comienza este cronotopo “(es decir, la razón por la cual las personas están en el camino en primer lugar), son claramente muy diferentes cuando las mujeres están involucradas” (Vice, 1997: 212). Sabine, Grace, Lia y Sky recorren un camino no por las emociones gratas que este les pueda proporcionar, tampoco lo recorren siendo rescatadas como princesas en peligro. Incluso, Sabine es quien rescata al hombre que ama y permanece inconsciente en la ambulancia. Las heroínas toman el control del recorrido en busca de sus propios intereses que pierden cualquier grado de banalidad.

Por último, es preciso referirse a la estrecha vinculación entre el cronotopo del camino con el cronotopo del encuentro (Bajtín, 1981). El camino es un lugar particularmente bueno para encuentros aleatorios: “Las personas que normalmente se mantienen separadas por la distancia social y espacial pueden encontrarse accidentalmente; puede surgir cualquier contraste, los destinos más variados pueden chocar y entretorsejarse uno con el otro” (Bajtín, 1981: 243). La presencia de un encuentro en el cronotopo del camino se ejemplifica con la búsqueda de encuentro de las tres hermanas en *The Water Cure* con las mujeres libres. El encuentro no se materializa dentro de la narración, pero funciona como una fuerte metáfora del encuentro de las protagonistas con su propia y total libertad, así como la búsqueda de cambio

social grupal. De manera similar, en *The Testaments*, las hermanas Agnes y Nicole, con ayuda de la comunidad Mayday y Tía Lydia, se reencuentran con su madre en Canadá tras haber emprendido un recorrido en autobús, a pie en el bosque y finalmente en barco a través del río Penobscot. El encuentro con su madre refuerza la liberación de las jóvenes y la difusión de información escandalosa sobre líderes militares de Gilead, lo que finalmente genera el colapso del sistema en el país. Cabe señalar que el cronotopo del encuentro no es necesario para la existencia del cronotopo del campo abierto y la libertad que proporciona, por lo que su aparición no condiciona ni influye en la libertad de las heroínas cuyo mayor anhelo y motivación de libertad no fue en ningún momento el encuentro con otros personajes. En la distopía feminista el cronotopo del encuentro complementa al del camino, que a su vez forma parte del cronotopo del campo abierto. La concatenación entre los cronotopos referidos en la distopía feminista permite la concreción de la verdadera libertad para las mujeres. Esta última sólo se alcanza con el abandono de los espacios propios de la nación a la cual las mujeres pertenecen y la llegada de estas a un nuevo sitio libre de sometimiento y violencia, de allí que los trayectos y el avance del tiempo y el espacio sean necesarios para el cambio en la realidad de las protagonistas y sus comunidades.

El cronotopo de las comunidades de mujeres

Las comunidades de mujeres, tema abordado en el Capítulo 2, son también espacios que representan la subversión materializada dentro de la distopía feminista. Es decir, los motivos por los cuales las mujeres deciden formar una comunidad geográfica de modo furtivo representan en sí mismos una fuerza contraria al orden hegemónico. Por su parte, el espacio desprovisto de la observación externa y las actividades, siempre ilegales, que allí se realizan encarnan la sublevación misma. Una muestra de ello es la Panah en *Before She Sleeps*, una comunidad formada por algunas mujeres que han escapado de la sociedad distópica en la que se supone deben vivir. La compañía entre mujeres resulta ser un motivo de desahogo necesario para ellas y así alcanzan su autonomía, como sucede en *Motherlines* (1978) de Suzy McKee Charnas, donde la heroína Alldera se reúne con las *Riding Women*, quienes llevan una vida nómada tras escapar del espacio distópico de Hodlfast.

La Panah es un territorio alejado del asentamiento principal llamado Green City. Fue diseñado por una detractora del gobierno establecido para proporcionar refugio a mujeres que no deseaban ser Esposas de varios hom-

bres a la vez. Para mantener el funcionamiento de la comunidad, las mujeres y las adolescentes que allí habitan deben trabajar proveyendo a hombres poderosos de tranquilidad para que puedan sentirse acompañados y conciliar el sueño. A pesar de que la Panah no representa la total libertad para las mujeres que allí habitan, su existencia sí representa una fuerza contraria al sistema. La intersección entre el tiempo y el espacio es completamente clara en un sitio físico como la Panah y constituye un cronotopo de carácter marcadamente subversivo.

La Panah es la muestra más representativa del cronotopo de la comunidad de mujeres, aunque existen otras muestras de este tipo de cronotopo en las demás novelas estudiadas en la presente investigación. En *Vox* se encuentra un grupo de resistencia conformado, en su mayoría, por mujeres que vigilan furtivamente los movimientos del gobierno y realizan pequeñas reuniones entre las y los integrantes. Esta comunidad se diferencia de la Panah principalmente porque no tiene un espacio físico en el que las personas pertenecientes al grupo vivan en conjunto. De manera similar, es posible remitirse al grupo Mayday, que opera clandestinamente para derrocar el sistema político de Gilead desde dentro. Un grupo similar es al que se unen Jane y su esposo Patrick, conformado por una buena cantidad de mujeres y hombres, para hacer caer a las cabecillas del gobierno. Esta última agrupación y Mayday no cuenta con un sitio específico en el que se encuentren reunidas las personas integrantes, aunque la ideología y los objetivos en común son lo que conlleva la existencia de una comunidad. Por otro lado, en el caso de *The Water Cure*, se deja entrever la alta probabilidad de que exista una comunidad geográfica construida por mujeres refugiadas y activas contra la violencia de género. En palabras de las heroínas:

Es posible que no queden lugares seguros. Es posible que podamos crear uno nuevo con nuestra ira y nuestro amor, que otras mujeres ya estén por ahí, haciendo el trabajo. Vamos a encontrarlas. Nos reconocerán, ya sin ser niñas, y nos tenderán los brazos. Dirán, *¿Por qué tardaron tanto?*

Al final de la novela, las tres hermanas emprenden su larga caminata con la esperanza de llegar a la comunidad y encontrarse con las demás mujeres que han logrado escapar a la realidad violenta. No hay pruebas de que dicha comunidad exista realmente. De esta manera, la ilegalidad del espacio y las actividades realizadas en una comunidad de mujeres se contraponen al sosiego temporal que las mujeres alcanzan al llegar a algún tipo de agrupa-

ción de mujeres, ya sea física o no. Es decir, mientras que los cronotopos de la nación o del hogar implican la concretización de la tiranía, entre cuyos objetivos se encuentra la dispersión de todo tipo de relación entre mujeres debido a la peligrosidad de la asociación entre ellas, el espacio y la acción subversiva consumada en el cronotopo de la comunidad de mujeres implica algún grado de libertad para sus habitantes. Las mujeres que habitan en la Panah logran cierta independencia del sistema, se liberan de su papel de esposas, aunque la subordinación a hombres poderosos permanece. En el caso de *Vox* y *The Water Cure*, la asociación de mujeres implica el inicio de la búsqueda de libertad, la cual eventualmente se alcanza. Cabe aclarar que para que el cronotopo de la comunidad de mujeres logre su plena existencia no es necesario que la comunidad esté materializada en un espacio físico, pues la ideología, los intereses, los sentimientos y las emociones comunes hacen posible que las mujeres en una distopía feminista conformen comunidades más allá de la concentración física.

RESUMEN

Las voces, los discursos y las ideologías de mujeres que se encuentran en contacto en la distopía feminista, los cuales se mantienen en una constante interacción permeada por los eventos sociales e históricos que acontecen en la diégesis. De modo general, la heteroglosia que puebla la distopía feminista se caracteriza por dar cuenta de una ideología sólida relativa a las relaciones de género. En la distopía feminista la heteroglosia se presenta como una serie de lenguajes diferenciados, algunos de ellos; otros guardan una relación de diálogo y enriquecimiento mutuo. Por supuesto, es posible distinguir la ideología implicada en el lenguaje de los discursos monológicos, totalitarios y machistas que intentan contrarrestar y acallar por completo las voces de las mujeres. Es decir, las voces marginadas de las mujeres mantienen su lucha por hacerse oír. La atmosfera lograda por el contacto de los lenguajes en la distopía feminista es especialmente características del género, debido a que las ideologías y las posiciones sociales y políticas de la población en dichas sociedades son las que dan forma a la organización social. Los lenguajes, al ser parte de la dinámica social, reflejan la cuidadosa estructuración de los regímenes distópicos.

El tipo de relación combativa entre lenguajes encontrada en la distopía feminista permite observar el dialogismo descrito por Bajtín como esencial e implícito en el lenguaje. Sin embargo, el diálogo de la distopía feminista implica la lucha y la violencia, o al menos son consideradas como alternativas. Mientras el discurso oficial busca coaccionar al otro femenino, el discurso de ellas lucha por subsistir, por no desaparecer. Finalmente, el lenguaje de las mujeres logra sobreponerse al lenguaje monológico oficial como poseedor de una ideología firme que logra subsistir. Así, las comunidades de mujeres en la distopía feminista logran su libertad física y lingüística, alcanzan una victoria palpable y simbólica, observable en el tiempo y el espacio que ocupa.

La distopía es una novela polifónica, pues esta permite la existencia de varios sistemas lingüísticos que están histórica e ideológicamente motivados. La multiplicidad de voces, sobre todo de las de mujeres, representa puntos de vista diferenciados y nutridos entre sí. La diversidad de lenguajes que confluyen, la construcción de estos y los modos en los que dialogan muestran la riqueza polifónica de la distopía feminista, que posee del mismo modo una heroína polifónica. Esta se distingue por un alto grado de reflexión proveniente de la autoconciencia y de un amplio autoconocimiento de sí misma como elementos formadores de su identidad. Asimismo, el entendimiento de su mundo interior y la influencia de voces ajenas gracias a la memoria y a la nostalgia permite a la heroína polifónica, de modo individual y comunal, evidenciar la unidad monológica de la realidad distópica y su discurso totalitario.

Por lo general, los principales cronotopos en las distopías feministas existen a partir de las ideologías imperantes en cada agrupación de personas, lo que permite la existencia de espacios en los que impera un cierto tipo de pensamiento. Las fuerzas dominantes y dominadas son notorias, pues la caracterización distópica de la narración permite su observación. Cada uno de los cronotopos identificados domina, envuelve e incluye un número limitado de cronotopos menores, los cuales están incluidos en los principales. Los cronotopos de la distopía feminista coexisten, algunos de ellos se entrelazan, aunque otros se oponen entre sí, se contradicen y se relacionan de manera compleja. A pesar de que las narraciones analizadas se encuentran esencialmente en espacios distópicos, su esencia feminista hace posible la constitución de lugares subversivos caracterizados por la actividad rebelde de las mujeres que allí se encuentran, de allí la particularidad del cronotopo de la nación, el cronotopo del hogar, el cronotopo del espacio abierto y el cronotopo de la comunidad de mujeres en las distopías feministas.

Gracias al estudio del lenguaje de las distopías feministas por medio de la teoría bajtiniana y las nociones de heteroglosia, dialogismo, polifonía y cronotopo se ha puesto de relieve la ideología latente en ellas y su relación con el periodo histórico en el que se sitúan. Las distopías feministas ponen sobre la mesa el debate sobre los roles y las relaciones de género en sociedades extrapoladas de la realidad inmediata en la que la obra surge. Lo anterior se debe a la fuerza de las ideologías observables en la riqueza de los discursos de las heroínas, los cuales se apoyan y respaldan a su vez en el de otros personajes femeninos. De allí la notable variedad convergente de voces, conciencias y puntos de vista.

CAPÍTULO 4. EXTRAÑAMIENTO EN LA FICCIÓN DISTÓPICA FEMINISTA

Las voces cargadas ideológicamente que convergen en la distopía feminista se ven impactadas por la constante influencia de los acontecimientos históricos y sociales. Las relaciones, a veces discordantes y a veces concordantes de la cualidad dialógica, caracterizan no sólo a las voces sino también los discursos y la obra distópica en general. Estas relaciones muestran las posturas propias de cada lenguaje y permiten observar la ideología feminista de la obra distópica feminista y la lucha de lenguajes, discursos, personajes e inclusive de la obra misma que se propugna contra las convenciones genéricas y que a su vez la diferencian de obras clásicas precedentes, aquellas que no se interesaban por las posiciones sociales y políticas del personaje femenino. Por otro lado, la riqueza de perspectivas de las comunidades de mujeres en las narraciones estudiadas da pie a la existencia de la polifonía como característica indudable de las distopías feministas. La diversidad de lenguajes que confluyen, la forma en que están contruidos y los modos en los que dialogan consienten la presencia de la heroína polifónica autoconsciente de su mundo interno y de las influencias externas, sobre todo de las mujeres de su comunidad a través de la memoria y la nostalgia. Por otro lado, gracias a las características polifónicas, de manera individual y comunal, las mujeres dentro de sociedades distópicas atentan contra la unidad monológica de la realidad distópica y su discurso totalitario, hasta quebrantarla. Eventualmente ellas alcanzan su liberación al lograr transformaciones radicales en el tiempo y en el espacio que los regímenes distópicos ocupan.

Los cronotopos hallados permiten observar no sólo el tiempo y el espacio en el que los hechos más relevantes ocurren, sino también las ideologías dominantes en la narración, pues “los indicadores espaciales y temporales se fusionan en un todo concreto” (Bajtín, 1981: 84). Tales indicadores se intersecan de maneras particulares en el texto, y esto constituye sus cronotopos característicos, los cuales “también se ven afectados por factores históricos, como las actitudes hacia la naturaleza, el conocimiento geográfico y las concepciones de la vida interior del sujeto humano” (Vice, 1997: 201). En la diversidad de

cronotopos que coexisten en la distopía feminista y en sus relaciones complejas es posible examinar la naturaleza feminista de los textos. El feminismo presente en ellos hace posible la constitución de lugares subversivos en momentos específicos caracterizados por la actividad rebelde de las mujeres. Este hecho marca de modo especial a los cronotopos de las distopías feministas. Por su parte, el propio Darko Suvin (1979) afirma que, de acuerdo con su teoría de la ciencia ficción, las consecuencias narrativas de la innovación en el relato, o novum, son tan cruciales que dominan al texto y dan forma a los cronotopos de la ciencia ficción. De este modo, el punto de encuentro entre el cronotopo y el novum yace en la importancia que ambas herramientas dan al tiempo y al espacio o al espacio y al tiempo en la narración. Según la perspectiva de la ciencia ficción, la innovación se encuentra en la narración como un nuevo lugar, como un personaje con la capacidad de transformar un *locus* viejo, o como una mezcla entre ambos. Por supuesto que Suvin da un mayor grado de importancia al espacio que al tiempo, al contrario de Mijaíl Bajtín, por ello afirma que la conexión entre fuerzas activas (la de los protagonistas) y los obstáculos a superar (el *locus*) son los elementos que dan homogeneidad al relato.

Gracias al estudio del lenguaje de las distopías feministas por medio de la teoría bajtiniana, y en especial la noción de cronotopo, se observa la ideología latente en ellas y su relación con el periodo histórico en el que se sitúan sus tramas. Del mismo modo, se advierten los elementos estructurales que dan forma y caracterizan a esta forma narrativa. Debido a ello, y tras el análisis llevado a cabo, en este capítulo se indaga en el *extrañamiento cognitivo*, término proveniente de la teoría de la ciencia ficción (Suvin 1979), producido por la narración y que se encuentra en el origen y en el funcionamiento de las innovaciones actuales/vigentes en la distopía feminista, las cuales permiten la presencia de un novum característico de las narraciones distópicas feministas. De modo específico, se localiza, analiza y describe el novum de las obras que conforman el corpus de análisis para reconocer su construcción y funcionamiento e identificar en qué se fundamentan.

4.1. TEORÍA DE LA CIENCIA FICCIÓN

En su obra *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre* (1979) Darko Suvin¹⁵⁰ afirma que las definiciones propor-

¹⁵⁰ En *On the Poetics of the Science Fiction Genre* (1972), Darko Suvin señala que la ciencia ficción guarda un cercano e interesante parentesco con otros subgéneros li-

cionadas por los estudios literarios deben ser históricas y contextuales; las obras deben analizarse de acuerdo con la tradición y el sistema del género al que pertenecen como “una entidad socioestética con una vida interior específica, pero en constante ósmosis con otros géneros literarios, ciencia, filosofía, vida socioeconómica cotidiana, etc.” (Suvin, 1979: 53). De este modo, Suvin expresa la necesidad de confrontar las realidades de la ciencia ficción con otro tipo de realidades. Esta emerge en períodos de grandes cambios sociales, lo cual es posible relacionar con la creciente producción de obras distópicas. En este sentido, Suvin propone la siguiente definición de la ciencia ficción: “La CF¹⁵¹ es, entonces, un género literario cuyas condiciones necesarias y suficientes son la presencia y la interacción del extrañamiento y la cognición, y cuyo principal dispositivo formal es un marco imaginativo alternativo al entorno empírico del autor” (Suvin, 1979: 7). Conviene analizar en qué consiste este extrañamiento en el corpus propuesto y cómo funciona. Darko Suvin (1979) crea su teoría de la ciencia ficción partiendo de la idea de que tal literatura siempre está ligada a la esperanza de encontrar lo desconocido y la posibilidad de un otro extraño. De allí, el género se caracteriza por el extrañamiento debido a que esta postula “un espectro o una variedad de temas literarios que se extiende desde el extremo ideal de recreación exacta del entorno empírico del autor hasta el interés exclusivo en una novedad extraña, un novum” (Suvin, 1979: 4).

Por su parte, Carl D. Malmgren (1991), siguiendo los postulados de Suvin, afirma que tanto la distopía como la utopía pertenecen al género de la CF, lo que las haría de estas poseedoras de las características propias de la

terarios que florecieron en diferentes tiempos y lugares en la historia de la literatura, por ejemplo, el *fabulous voyage* de la Edad Antigua, la utopía y la novela planetaria del Renacimiento y el Barroco, y la novela de anticipación moderna. A pesar de que la ciencia ficción comparte con el mito, la fantasía y el cuento de hadas una oposición hacia los géneros literarios naturalistas o empíricos, difiere de manera significativa, en su enfoque y función social, de los géneros contiguos no naturalistas como los mencionados. La ciencia ficción no nace únicamente de la curiosidad básica humana sino de esa parte inquisitiva humana y la esperanza de encontrar, entre lo desconocido, la inteligencia o el ambiente, la tribu o el estado ideal. La posibilidad de un otro extraño es asumida en ella, pues no se propone explicar la esencia de los fenómenos, sino postularlos como problemas y explorar los resultados a los que conducen. Así, la ciencia ficción comparte con la literatura dominante un abordaje maduro análogo al de la ciencia moderna y la filosofía, lo que la hace en principio, no en práctica, equivalente a cualquier otro género literario mayor.

¹⁵¹ Traducción de las siglas en inglés *SF*, las cuales refieren al género de la Ciencia Ficción.

ciencia ficción antes mencionadas. Lo anterior, en el campo temático que él llama *alternate society SF*, un subtipo de la ciencia ficción que toma en cuenta la exploración de la tecnología y su impacto en la humanidad. También reconoce que no todos los tipos de *topías* (heterotopía, meta-utopía, utopía crítica, antiutopía, etc.) se centran en los desarrollos tecnológicos. Además, según el autor la distopía y la utopía, al mostrar sociedades alternas, connotan “cierto grado de planificación, la transformación voluntaria de la sociedad de acuerdo con un diseño deliberado” (Malmgren, 1991: 78). Para el autor, tales sociedades no sólo critican la organización social existente, sino también examinan la naturaleza de la humanidad como especie. De este modo, se mantienen las características más importantes de la distopía sin perder su esencia tecnológica, política, y crítica, lo que hace posible ser considerarla como un subgénero o campo temático de la CF.

En cuanto a la ficción feminista, la cual incluye algunos géneros como la ciencia ficción, la fantasía, la ficción detectivesca, entre otras, está escrita desde una perspectiva autoconscientemente feminista. De manera consciente incluye una ideología con una postura directamente opuesta a la ideología de género dominante en la sociedad Occidental, es decir, una ideología patriarcal (Cranny-Francis, 1990)¹⁵². De este modo, es posible afirmar que las novelas distópicas feministas adoptan una postura frente las ideologías conservadoras de los discursos del género al que pertenecen; de allí que las historias que cuentan funcionen de maneras diversas, a veces exhibiendo una complejidad que parece alejarse de las formas populares de la ciencia ficción.

El discurso feminista de las distopías feministas (conscientemente feminista) posee características tanto ideológicas como estructurales especiales. De tal manera, la distopía feminista posee algunas de las principales características de la CF como género y la ficción distópica, las cuales, como se ha dicho, son tocantes a la experimentación reflexiva y crítica de sociedades futuras. Tal como Suvin (1979) señala, las distopías feministas también se adecuan a la innovación latente mostrada a través de la narración, la cual

¹⁵² Según Cranny-Francis (1990), los aportes de Suvin son herramientas útiles para el estudio de la ciencia ficción feminista, pues en ellas el choque entre mundos ficcionales y no ficcionales abre un espacio para la crítica política (feminista). Por el contrario, algunas historias de ciencia ficción, como las de Julio Verne, poseen discursos conservadores, por lo que el extrañamiento con respecto a la sociedad contemporánea sería nulo, ya que la sociedad evocada y los discursos que operan en el texto corresponden a la sociedad contemporánea.

critica fuertemente la realidad extratextual y permite la reflexión acusadora de la lectora o el lector gracias a la novedad ajena desarrollada en la historia. Muestras de ello se hallan desde la aparición de novelas con tintes que actualmente son considerados feministas¹⁵³, como en *Swastika Night* (1937), de Katherine Burdekin, que destaca la incongruencia de un régimen Nazi que parece sólo castigar a los judíos y a las mujeres. Sin embargo, cabe destacar que la distopía feminista no comparte con la ciencia ficción en general y con la distopía clásica específicamente, la centralidad en los usos y los excesos de las tecnologías y su impacto en la humanidad. En las distopías feministas suele emplearse algún elemento temático concomitante con algún tipo de desarrollo tecnológico no presente en la realidad actual extratextual relacionado con la tecnología reproductiva. Una muestra de ello se encuentra en las sustancias para promover la fertilidad que se suministran en el alimento a las mujeres en *Before She Sleeps*, o la red de cámaras instaladas fuera de cada hogar, en las calles, establecimientos y edificios públicos en todo el país para mantener a raya el comportamiento de las mujeres en *Vox*. Sin embargo, estas tecnologías son sólo instrumentos del gran opresor en la sociedad en cuestión, es decir el orden patriarcal. De allí que la tecnología y sus desarrollos no sean de verdadera importancia para la reflexión y la crítica dentro de la distopía feminista, sino que los roles de género, la cosificación del cuerpo femenino, la dominación patriarcal y, por supuesto, la conciencia crítica y la actividad transgresoras de las mujeres son los ejes dominantes del relato distópico feminista. Cabe aclarar que a pesar de que las mujeres son el grupo alienado en una sociedad patriarcal y se encuentran desempeñando las labores que provocan su propia alienación, mantienen una postura activa y consciente de resistencia¹⁵⁴.

Por lo tanto, el discurso feminista de las novelas estudiadas aquí también opera para hacer visibles dentro del texto las prácticas mediante las cuales los discursos conservadores están presentes en él, a veces casi de manera imper-

¹⁵³ Para un abordaje detallado de la escritura de novelas feministas a través de los siglos revisar el Capítulo 1.

¹⁵⁴ Según Davis Rogan (2010), el patriarcado crea “alienígenas, *outsiders*, y aunque estos sistemas producen sujetos enajenados, son enajenaciones acríticas (en oposición a cognitivas), porque mantienen un *statu quo* regresivo en lugar de interrogarlo” (Davis Rogan, 2010: 63). Por supuesto que, como se ha advertido en capítulos precedentes, en las distopías feministas la alienación que sufren las comunidades de mujeres es un estado consciente que permite luchar para abandonar el estado en el que se encuentran.

ceptible, tanto en su estructura y trama como en la historia y el desarrollo del género. La ficción distópica feminista no es simplemente ficción con heroínas que cuentan historias de opresión; como tal, correría el riesgo de convertirse en una apología aún más efectiva del patriarcado, sino que es “[...] una revisión radical de los textos de género conservador, que evalúa críticamente el significado ideológico de las convenciones textuales y de la ficción como práctica discursiva” (Cranny-Francis, 1990: 9). De tal modo, el concepto de extrañamiento referido por Suvin es empleado en la ficción feminista para estimular una nueva consideración de la condición actual y arrojar así nueva luz sobre cómo el estado actual social está moldeado por el orden patriarcal, y las relaciones y los roles de género. El extrañamiento jugaría un papel importante al permitir la distancia crítica y facilitar los cambios de paradigma al suscitar una de las funciones fundamentales de las distopías feministas: proponer nuevas percepciones de los límites de lo posible.

4.1.1. Mundos extraños e innovaciones en la literatura de ciencia ficción

En su teoría de la ciencia ficción, Darko Suvin propone dos conceptos centrales que distinguen al género como poseedor de particularidades que lo asocian con un propósito social. Estos se presentan como componentes extraños que salen de la normalidad del relato y que, a su vez, ofrecen elementos innovadores para las y los lectores. El primero de ellos es el *cognitive estrangement* que se efectúa en la obra de CF gracias a la presencia de un novum, de allí la importancia de este último. A continuación, se abordan los detalles de ambos conceptos y su estrecha relación, así como las características que los diferencian del extrañamiento o desfamiliarización (Brecht, 1964; Shklovsky, 1965).

El *cognitive estrangement* o extrañamiento cognitivo (Suvin, 1979) permite confrontar “el sistema normativo actual con una visión ‘distanciada’ que implica un nuevo conjunto de normas” (Reed, 1981: 3). De esta manera, lo que parece familiar se aleja y puede, entonces, ser observado y explicado desde un punto de vista más amplio. El extrañamiento cognitivo opera gracias a la creación de un novum, incluso podrían ser varios, es decir, un elemento narrativo que domina el relato, el cual se presentan como una novedad o innovación, una visión alternativa: “Un mundo de la CF, por definición, contiene al menos un novum o factor de desviación del mundo narrativo básico, un factor que denuncia a ese mundo y sus eventos en desarrollo” (Malmgren, 1991: 12). Este factor, según Carl D. Malmgren (1991)

y su tipología de rasgos narratológicos de la CF, se lleva a cabo gracias a una *transformación actancial* o una *transformación topológica*. Estas dos últimas refieren a los elementos narrativos correspondientes a las acciones de los personajes y los sitios particulares en los que se desarrolla la historia que contribuyen a crear giros relevantes en el curso de los sucesos. Esto parece remitir al espacio y al tiempo de Bajtín (1981) y a los modos particulares en los que los elementos espaciales y temporales se entrecruzan en un texto literario, lo que contribuye a la presencia de los cronotopos característicos de la obra. Al igual que el cronotopo, el novum está condicionado por factores sociales e históricos, así como los relativos a la individualidad del sujeto; ambas nociones dotan de significación a la obra literaria.

Según Malmgren (1991), los mundos en la CF (como aquellos de las distopías) contienen al menos un novum o innovación, cuya creación depende del tipo de *mental operation* u operación mental que el autor emplee. Es decir, en una novela distópica, el autor podría elegir la extrapolación, como operación mental, para crear un novum por medio del despliegue de una “proyección lógica o extensión de las realidades existentes” (Malmgren, 1991: 12). Así podría explicarse cómo en las distopías se toman elementos o tendencias de la realidad en la que fueron creadas, en su mayoría negativas, para tratar de imaginar los resultados si es que esas situaciones o condiciones continuaran existiendo o avanzando de la misma manera.

El novum presente en una narración provoca en quien lee la obra un extrañamiento, un alejamiento y una nueva perspectiva tanto del mundo ficcional como del propio mundo, el cual ha sido desfamiliarizado. Para encontrar sentido a este mundo, “el lector necesariamente trae esa nueva perspectiva a su mundo cotidiano, que en consecuencia ha sido desfamiliarizado” (Malmgren, 1991: 26). El extrañamiento provocado por el novum crea un puente entre el mundo de la ficción y el mundo en el que el lector se encuentra. Así como la narrativa distópica feminista cuenta con cronotopos específicos y adecuados al género, esta reúne características especiales para lograr el extrañamiento cognitivo a través de la formación de un novum no sólo propio de las distopías sino de las distopías feministas, específicamente.

El efecto de reportar el sistema normativo con un punto de vista o mirada que implica un nuevo grupo de normas o una actitud de extrañamiento fue desarrollado por los formalistas rusos. Para Viktor Shklovski (1965) *ostranenie* o desautomatización, también abordado en el trabajo de Bertolt Brecht (1964), quien define esta actitud *Verfremdungseffekt* o desfamiliarización como “[u]na representación que extraña [...] que nos

permite reconocer a su sujeto, pero al mismo tiempo lo hace parecer desconocido” (Brecht, 1964: 63). De allí que Suvin (1979) reconozca que el extrañamiento fue originalmente desarrollado por Shklovski en 1917, y más exitosamente delineado por Bertolt Brecht en 1948 quien deseaba escribir “*plays for a scientific age*” (obras para una era científica). Para los formalistas rusos la desautomatización, la desfamiliarización o el extrañamiento son una experiencia literaria en la que se buscaba hacer extraño lo familiar. Esta técnica artística remueve un objeto de la experiencia habitual o de la automatización de la percepción para así representarlo de una manera alterada o distanciada.

Para Suvin el extrañamiento es cognitivo y creativo, por lo cual está de acuerdo con Brecht al decir que “uno no puede simplemente exclamar que tal actitud pertenece a la ciencia, sino al arte. ¿Por qué el arte, a su manera, debería intentar servir a la gran tarea social de dominar la Vida?” (Brecht, 1964: 192). Además de reconocer la inspiración obtenida de los trabajos de los formalistas rusos y en específico del de Brecht, Suvin asevera que el extrañamiento de la ciencia ficción se diferencia de la desfamiliarización de Brecht, pues este último emplea el término en un contexto *realista*, mientras que para él el extrañamiento es el marco formal del género de la CF. El extrañamiento en la teoría de la ciencia ficción es tanto una actitud como un dispositivo formal dominante que, a su vez, permite que las narrativas se centren en “elementos variables y futuros del entorno empírico” (Suvin, 1979: 7). Estos mundos distanciados son sistemática y rigurosamente ajenos (Malmgren 1991). De allí que la cognición referida por el autor implique un enfoque creativo que tiende a una transformación dinámica más que a un reflejo estático del entorno del autor (Suvin, 1979).

Por lo tanto, existen grandes diferencias entre desfamiliarización (mecanismo literario/*literary device*) y extrañamiento (principio estructural). El primero de los términos es un mecanismo formal local que consiste en hacer extraño algún motivo u objeto para que este resulte extraño y de allí que provoque una mirada con una atención renovada y prolongada, según el tiempo de percepción de quien observa. Esta técnica, empleada en el arte, tiene el objetivo de hacer que:

[...] los objetos sean ‘desconocidos’, hacer que las formas sean más difíciles, aumentar la dificultad y la duración de la percepción porque el proceso de percepción es un fin anestésico en sí mismo y debe prolongarse. El arte es una forma de experimentar la astucia/ingenio de un objeto; el objeto no es importante (Shklovski, 1965: 12).

Por otro lado, el extrañamiento de la ciencia ficción como principio estructural provoca en el lector una óptica diferente tras el acercamiento a la obra:

[...] la exposición prolongada obliga al lector a habitar esta perspectiva y necesariamente a traerla de regreso a su mundo normal y cotidiano. El extrañamiento sistemático provocado por los mundos de la ciencia ficción sirve no solo a fines perceptuales sino también cognitivos. La ciencia ficción enfrenta al lector no simplemente con un objeto extraño, sino con un mundo extraño, cuya naturaleza necesariamente comenta (crítica) sobre el mundo narrativo básico (Malmgren, 1991: 27).

El extrañamiento que el lector experimenta cuando asimila una historia de CF lo fuerza a relacionar ese mundo extraño con el suyo, estableciendo así modelos de correspondencia entre ambos mundos. Así surge la interpretación del lector, quien está en posibilidad de comprender de mejor modo su propia realidad.

El extrañamiento cognitivo, el cual implica un conjunto de normas innovadoras, caracteriza a la ciencia ficción, pues permite que la lectora o el lector se aleje de lo que le parece familiar y así obtenga una visión renovada. A pesar de que el extrañamiento como principio estructural propuesto por Darko Suvin (1979) tenga sus bases en los formalistas rusos, este no está directamente vinculado con el mecanismo literario que cumple funciones no específicas a la literatura de ciencia ficción. Cabe destacar que la desautomatización de Shklovski (1917) como efecto producido en el proceso de recepción de la obra artística se refiere a un “fenómeno que aparece cuando el receptor se enfrenta a las dificultades artísticas de la obra, a la presentación extrañada de los objetos, al trastocamiento del orden narrativo habitual, etc.” (Sanmartín, 2004: 250). Sin embargo, Pau Sanmartín (2004) propone que tal mecanismo dispuesto por el autor no solo es experimentado por el lector a través de la obra, sino que el autor mismo precisa de una experiencia similar para poder construir la obra de arte que posteriormente estimulará la desautomatización durante la lectura que se haga de ella. Por lo tanto, es necesario matizar la afirmación sobre la desautomatización únicamente como efecto estético receptivo, pues esta resulta ser también una “vivencia estética” que afecta la labor artística del autor, lo aliena por unos momentos, y así “este es capaz de salirse de los esquemas habituales con los que se relaciona con la realidad, y conectar con su fondo empírico más original y primario” (Sanmartín, 2004: 261). De acuerdo con esta perspectiva, la ciencia

ficción no sería la única literatura capaz de provocar desautomatización, la literatura en general lograría crear este efecto tanto en sus creadores como en sus receptores. Por supuesto, los modos especiales en los que el proceso de desautomatización se llevan a cabo en cada género son sujetos de un estudio profundo que arroje resultados más específicos aplicables a las particularidades de la obra. Por lo tanto, parece ser que el extrañamiento de Suvin es uno de los acercamientos propios de la CF, por medio del cual es posible identificar ciertos rasgos auténticos del género en cuestión; de allí la distancia y la cercanía entre la desautomatización y el extrañamiento cognitivo. Este último representa un acercamiento específico a la ciencia ficción, cuyas bases se encuentran en los aportes teóricos y críticos de los formalistas rusos.

4.2. EL NOVUM DISTÓPICO FEMINISTA

El novum como principio estructural del relato de ciencia ficción “implica un cambio de todo el universo del relato, o al menos de aspectos crucialmente importantes del mismo y, por lo tanto, es un medio por el cual el relato completo puede ser captado analíticamente” (Suvin, 1979: 64). Así el novum es hegemónico, es tan central y significativo que determina completamente la lógica de la narrativa (Suvin, 1979) y representa una intersección crítica de la realidad social (Csicsery-Ronay, 2008). El correlato necesario del novum es una realidad alternativa, que posee un tiempo histórico diferente correspondiente a diferentes relaciones humanas y normas socioculturales actualizadas por la narración (Suvin, 1979)¹⁵⁵. De modo que, en la presente investigación, el novum es considerado un dispositivo que crea actividad reflexiva con posibilidades variadas en respuesta a cambios ficcionales radicales en el mundo actual del lector.

Para que el novum funcione plenamente es necesario algún grado de retoolimentación con la realidad del autor. Por consiguiente, el propio Suvin afirma que la innovación que representa el novum se distingue en la narración de manera cuantitativa, pues dicha innovación tiene la posibilidad de:

[...] encontrarse en diferentes grados en la narración, yendo desde el grado mínimo en el que la “invención” nueva es discreta (*gadget*, técnica, fenómeno, relación), hasta el grado máximo en el que se en-

¹⁵⁵ Algunas de las características señaladas por Suvin (1979) parecen no ser privativas de la ciencia ficción.

cuentra la innovación en el *setting* (un *locus* espaciotemporal), el agente (el personaje principal o los personajes principales), así como en/o relaciones completamente nuevas y desconocidas en el entorno del autor (Suvin, 1979: 64).

El *zero world* o mundo cero, propio de la narrativa extrapolativa, se refiere a las propiedades verificables o *realistas* presentes en el entorno del autor. El grado cero se presenta como un diagnóstico, una advertencia o una llamada de atención, así como una representación de posibles alternativas. Por otro lado, el grado máximo de novedad permite la invención especulativa de realidades que juegueteen con los elementos espaciotemporales y actanciales para mostrar realidades inéditas.

Como se ha visto hasta el momento, el novum propio de una obra de ciencia ficción reúne una serie de características esenciales para dominar el relato como un principio presente a lo largo de su estructura. Las propiedades del novum se relacionan no sólo con efectos estéticos, sino con la realidad extratextual en la que se genera el texto, de allí los grados de innovación que determinan a la narración y, a su vez, al novum. Por ello el momento histórico y social del texto (u obra perteneciente a la CF) que se desee observar a detalle debe ser tomado en cuenta para conocer su relación de intercambio con la obra en cuestión. En ese sentido, Suvin (1988) identifica nuevas voces que surgen en el ámbito literario en la segunda mitad del siglo XX, las cuales se oponen al cinismo, la crueldad y el sexismo del poder. De allí, el autor (1988) reconoce la presencia de algunas autoras como Joanna Russ, Ursula K. Le Guin, Marge Piercy, Octavia E. Butler, Suzy Mckee Charnas y Suzette Elgin, las cuales hacen contrapeso al desarrollo de la ciencia ficción más significativo de las últimas décadas del siglo, al pertenecer a la actividad feminista de la época. Según Cranny- Francis (1990), algunas obras construidas a partir de una conciencia política que crea posiciones de lectura como la feminista, la socialista o la radical no son textos conservadores. Las diferencias mostradas en la narración entre la sociedad representada en el texto y la propia sociedad de la lectora o el lector se convierten en el lugar de una crítica política, debido a que los discursos desplegados en el texto no se equiparan con los discursos ideológicos dominantes, y esa diferencia también constituye la crítica política de estos textos.

Los discursos encontrados en la distopía feminista, como se ha abordado en el Capítulo 3, corresponden tanto al discurso político hegemónico como a los discursos que representan la completa oposición a ellos. Los dis-

curso en la distopía feminista se diferencian entre sí por las ideologías y las cargas políticas que les dan forma, y presentan profundas diferencias debido a los lugares y a los roles sociales que ocupan los individuos que los crean. Es preciso destacar que uno de los discursos fundamentales en la distopía feminista es el que suele ser creado por las heroínas de las historias con la intención de transgredir las normas. A su vez, este último se encuentra motivado por los objetivos de lucha y liberación, de allí que este discurso se encuentre en relación combativa con el discurso oficial y normativo. En concordancia con las afirmaciones de Cranny-Francis respecto a la reflexión política y comparativa entre realidades generadas por textos no conservadores, es posible remitirse al hecho de que la distopía feminista posiciona plenamente a las lectoras y los lectores en una lectura en la que la nueva sociedad solo puede ser comprendida si operan discursos no conservadores. Al hacerlo, no solo se les da una visión diferente de la ideología dominante, sino que también se les muestra que se trata de una ideología, no de un estado *natural*.

Además de las cualidades críticas de la distopía feminista correspondientes a la tercera ola del feminismo, dichas cualidades se vinculan con las distopías críticas que tuvieron su surgimiento en las décadas de los ochenta y los noventa, como se señala en el Capítulo 1. Las distopías críticas cuestionan tanto a la sociedad actual como a sus predecesores del mismo género (fenómeno similar al que llevaron a cabo las utopías críticas contra la tradición utópica aproximadamente una década antes), “las distopías recientes son fuertes y más autorreflexivas; “crítico” no sugiere la aparición de una forma genérica completamente nueva, sino más bien una recuperación y refuncionalización significativa de las posibilidades más progresivas inherentes a las distopías narrativas” (Moylan, 2000: 188). Moylan ve como continuo el género distópico con variaciones gracias a sus tendencias antiutópicas o utópicas, de allí que las nuevas posturas resulten ser movimientos creativos en continuación a lo largo de la tradición distópica. Sin embargo, en la presente investigación se considera que la distopía feminista (crítica) es un nuevo género o una nueva manifestación que proviene de la tradición distópica. No se considera como continuo el desarrollo del género distópico, pues con la distopía feminista se da una innovación del género gracias a sus motivaciones e intereses.

La distopía feminista conscientemente se aparta de la tradición clásica del género para criticarla y buscar alternativas que la sustituyan, por lo que deconstruye la tradición y construye alternativas a la vez que rechaza las tendencias conservadoras distópicas (Baccolini, 2000). Desde esta pers-

pectiva, las distopías feministas dan voz y lugar a sujetos (femeninos y, en ocasiones, no binarios) que antes no tuvieron espacio como héroes activos de las historias y se les permite explorar maneras para cambiar el presente y su sistema social: “con sus fronteras permeables, su cuestionamiento de las convenciones genéricas y su resistencia al cierre, representan uno de los sitios preferidos de resistencia (Baccolini, 2000: 30). En comparación con sus primos clásicos, las distopías críticas como una variación de la ciencia ficción emergen con la tendencia a estar “más abiertas a complejidades y ambigüedades, y más alentadoras [con respecto a] maniobras personales y políticas” (Moylan, 2000: 182). Por consiguiente, el novum dominante de la distopía feminista debe adaptarse a los intereses ideológicos feministas que le han dado forma desde sus inicios y, a su vez, debe acercarse a sus fundamentos relativos a la distopía crítica¹⁵⁶. De tal modo, el extrañamiento permite la importante actividad cognitiva que tiene el objetivo de deconstruir prácticas violentas, directamente relacionadas con la violencia de género en sociedades patriarcales. Para lograr tal finalidad debe apoderarse de prácticas características de la CF, como la extrapolación y la especulación. De allí la relevancia del novum de la distopía feminista, el cual se diferencia del novum definible de la distopía clásica, aunque mantiene la atención prestada a las problemáticas sociales, por lo que se mantiene como característicamente social que domina el relato e interviene con fuerza en su trama, estructura y personajes.

En los siguientes rubros serán abordados los tres ejes primordiales que constituyen el novum de la distopía feminista y, por lo tanto, caracterizan sus efectos y alcances estéticos, cognitivos y críticos. En primer lugar, se delinean las particularidades y modos de acción de las dos lógicas empleadas en los textos estudiados en la presente investigación, es decir, la extrapolación y la especulación. Posteriormente, se analiza la estructura en la que se desarrollan los momentos que definen a las historias como distopías y/o utopías y que, a su vez, las distinguen de otras formas narrativas. Finalmente, se reúnen y explican los principales componentes del novum de la distopía feminista, el cual resulta ser un novum social, como el de la distopía y utopía clásicas; sin embargo, las motivaciones de este marcan la diferencia que distingue al género.

¹⁵⁶ Algunos de los elementos que se tratarán más adelante en este mismo capítulo podrían ser empleados para analizar la distopía crítica si se llevase a cabo una indagación detallada de textos distópicos críticos.

4.2.1. Extrapolación y especulación

A sabiendas de que un mundo de ficción contine al menos un novum cuya innovación depende de la operación mental empleada por la autora o el autor de la narración, es de suma relevancia que las ficciones procedan de dos maneras para permitir el funcionamiento del novum y lograr el extrañamiento cognitivo a través de su despliegue: la extrapolación, o bien, la especulación. En seguida se abordan las características de cada una de las lógicas y la manera particular en la que ambas se desenvuelven y relacionan entre sí en la distopía feminista.

La extrapolación se refiere a la creación de un novum por medio de una proyección lógica o la extensión de realidades existentes (Malmgren, 1991). La CF que emplea la extrapolación suele tomar inspiración del conocimiento científico actual para proyectar cierta discontinuidad en el tiempo y/o el espacio y tratar de idear y articular una situación o condición resultante en el plano ficcional. La ciencia ficción extrapolativa, por lo general, asume que sus novums¹⁵⁷ son conocibles y explicables dentro de los paradigmas, modelos o teorías científicas existentes (Malmgren, 1991). Por lo tanto, la extrapolación parte de una hipótesis desarrollada a lo largo de la narración y la extrapola en las realidades futuras. La narración distópica es considerada como ciencia ficción extrapolativa debido a su interés, en su forma clásica, por mostrar las consecuencias en los excesos en el uso y el desarrollo de la tecnología.

A pesar de que la distopía feminista no suele dar importancia central a los desarrollos científicos y tecnológicos, también es ficción extrapolativa, ya que toma cierta tendencia social presente en la realidad del autor y los lectores concomitante con la violencia y relaciones de género y proyecta qué sucedería si estas circunstancias devinieran en ciertas situaciones, deplorables en la mayoría de los casos. La distopía feminista extrapola o exagera propensiones violentas existentes en la realidad actual para poder observar de modo crítico las consecuencias en el futuro próximo o lejano. En *Vox* (2018) se muestra una sociedad apenas separada por unos años de la fecha en la que fue publicada la obra. En ella se exhibe una realidad en la que el presidente de los Estados Unidos funda un régimen separatista y extremista, con continuas referencias al presidente del país correspondiente al año en el que la obra fue publicada. Un caso similar es el de *The Handmaid's Tale*

¹⁵⁷ Aunque el término proviene del latín y su forma plural es *nova*, la palabra es pluralizada como novums por Carl D. Malmgren (1991).

(1985) y *The Testaments* (2019), historias en las que un régimen fundamentalista con tendencias en extremo violentas se apodera de los Estados Unidos durante varias décadas. Por su parte, en *Before She Sleeps* (2018) el lector se encuentra con un nuevo orden social tras las constantes guerras en Medio Oriente, las cuales tienen un fatídico fin para las mujeres. La constante lucha entre los habitantes de dicho territorio parece tener continuidad en la narración. Por su parte, en *The Water Cure* (2018), se observa el modo en el que la violencia de género se vuelve aún más extrema. La misma violencia de siempre pero ahora exagerada.

Por otro lado, la ciencia ficción especulativa es considerada más creativa o libre (Malgrem, 1991) en comparación con la extrapolativa, debido a que la operación mental que emplea actúa libremente, pues esta se deslinda del estado actual existente. Es decir, una escritora o un escritor especulativo plantea hipótesis por completo innovadoras. Sin embargo, es preciso considerar la relatividad de la especulación empleada en una narración debido a que:

[...] todo acto significativo de desfamiliarización sólo puede ser relativo, ya que al hombre no le es posible imaginar lo que le es totalmente ajeno; lo completamente extraño tampoco tendría sentido. Dar significado a algo es también, ineludiblemente, “humanizarlo” o traerlo dentro de los límites de nuestra visión antropomórfica del mundo (Parrinder, 1979: 150).

Atendiendo a la subjetividad de la completa separación de la realidad actual y contrario a lo que podría considerarse, la CF feminista también suele acercarse a la especulación debido a que en sus historias crea hipótesis novedosas. La cualidad especulativa de la distopía feminista se relaciona con su naturaleza distanciada del interés del desenvolvimiento de la ciencia y la tecnología, temáticas que sí han sido ampliamente abordadas en las distopías y antiutopías clásicas. Es decir, la distopía feminista es una de las manifestaciones de la ciencia ficción que no se emparenta con la *hard SF* o ciencia ficción dura, basada en las ciencias duras como la química y la biología, más bien es ciencia ficción suave o *soft SF*, cimentada en ciencias suaves que arrojan resultados más subjetivos, como la antropología, la sociología y la psicología. La ciencia ficción suave tiende a tratar con “problemas de la conciencia y la identidad humanas y no pocas veces se ubica en mundos y dimensiones alternativos; por lo tanto, se basa más en modos visionarios o especulativos de construcción del mundo” (Malmgren, 1991: 14). De allí que la distopía feminista cuente con características especulativas que crean

hipótesis innovadoras, a la vez que atiende cuestiones directamente relacionadas con la subjetividad, la conciencia, las ideologías, la identidad humana y los conflictos emocionales de sus personajes femeninos.

Muestra de la especulación en la CF feminista son los futuros hipotéticos de sociedades patriarcales. En *The Water Cure* se observa el modo en el que la violencia de género actual evoluciona hasta convertirse en un agente palpablemente tóxico para la salud de las mujeres. La violencia no sólo es nociva para las mujeres en su ejercicio físico y psicológico, sino que ahora también puede causar afecciones a la salud cuando las mujeres conviven de modo próximo con los hombres, como si la cohabitación fuese una enfermedad infecciosa y contagiosa. Por su parte, en *Before She Sleeps* se describe un futuro lejano en el que los hombres se encuentran tan solos y vacíos que los más poderosos arriesgan la libertad con tal de ver y dormir con una mujer, aunque no puedan tocarla.

Por lo tanto, la distopía feminista forma parte de la CF extrapolativa, es decir, se presentan tendencias actuales exageradas, por lo general concomitantes con conflictos sociales como la violencia de género, la severidad de los roles de género y los abusos del poder. En estas realidades se identifica una clara oposición entre los personajes principales y la realidad que habitan: nosotras *vs.* la sociedad (patriarcal). Por consiguiente, se advierte que la ciencia y la tecnología no juegan un papel primordial en la extrapolación de la distopía feminista, sino que esta se basa en los conflictos interpersonales de los personajes. Asimismo, la distopía feminista, a su vez, es especulativa al proponer un nuevo orden social tras el derrocamiento del sistema extrapolado (distopía). Como se ha visto con los ejemplos de *The Water Cure*, *Vox* y *Before She Sleeps*, se muestran realidades futuras ajenas al presente extratextual, se especula acerca de lo que podría suceder. Las posibilidades parecen infinitas, incluso los finales de las historias permanecen abiertos a la especulación, a la suposición y a la conjetura. En los finales eutópicos¹⁵⁸ de las distopías feministas no se encierra a la heroína en un único destino final, se le permite actuar libremente y ser responsable de sus actos, como se advierte en el Capítulo 3. Al mismo tiempo, se emprenden revisiones especulativas radicales de los posibles órdenes sociales que sumergen a su

¹⁵⁸ No se logra en todas las obras, solo en las que hay un cambio social como en *Vox* (aunque en muchas otras el final eutópico se logra solo en la vida de las heroínas). Para ahondar en los finales esperanzadores de las novelas estudiadas se recomienda revisar el Capítulo 2 y el Capítulo 3.

lector en la otredad *per se*, y al hacerlo se resiste a la recuperación a través de modelos de verosimilitud sancionados o de paradigmas científicos existentes (Malmgren, 1991).

Como se observa en la Tabla 3, la propiedad extrapolativa de la ciencia ficción distópica feminista se emparenta con su naturaleza distópica. Es decir, tendencias actuales se extrapolan para crear una sociedad terrible futura, tratando así de advertir los posibles procederes de las problemáticas sociales actuales. Por su parte, el ámbito eutópico, comúnmente visible en el final inconcluso de la historia, se acerca a la especulación, pues se crean elementos no existentes en la actualidad y realidades sociales alejadas de las características presentes. De allí la particularidad de la distopía feminista, la cual conjunta tanto características propias de la extrapolación, como de la especulación en una misma narración.

GÉNERO	LÓGICA
Distopía	Extrapolativa
Eutopía	Especulativa
Distopía feminista	Extrapolativa/Especulativa

Tabla 3. Las lógicas de las distopías feministas (elaboración propia).

Así, el encuentro entre los rasgos y las particularidades de la extrapolación y la especulación permite que el novum de la distopía feminista logre crear los efectos cognitivos característicos del género, los cuales inevitablemente se diferencian de otro tipo de CF, incluyendo la distopía clásica. Cabe aclarar que la distinción entre extrapolación y especulación en la distopía feminista no es por completo estable debido a que, a pesar de que las distopías feministas se caracterizan por poseer finales abiertos, no existe un final uniforme en cada una de las distopías feministas en el que sea posible observar una notable línea divisoria entre las transiciones extrapolativas y especulativas. Sin embargo, la distancia que la especulación marca con respecto a la ciencia contemporánea, es decir, no se aproxima ni extrapola ningún tipo específico de ciencia y tecnología actual, permite que la distopía feminista se vincule con la naturaleza especulativa. En algunas de las distopías feministas se distinguen la lógica extrapolativa y especulativa a la vez, de forma muy clara como en el caso de *Before She Sleeps* y *The Water Cure*, mientras que podrían ser únicamente extrapolativas en *Vox*, *The Handmaid's Tale* y *The Testaments*.

Tanto la extrapolación, como la especulación tienen implicaciones políticas e ideológicas, es decir, la convención de extrañamiento (formada a través de ambas lógicas) propia de la CF que opera en el proceso de construcción y lectura del mundo extraño del texto es crucial para la vertiente política de los textos de ciencia ficción feminista, es decir, para “la deconstrucción de los discursos ideológicos de dominación” (Cranny-Francis, 1990). En este sentido, las obras de ficción distópica feminista toman distancia frente a la realidad cotidiana como una forma de mostrar a la vez que deconstruir el discurso de género patriarcal. En estas obras el procedimiento de extrañamiento es especialmente importante, dado que entre los principales objetivos en ellas se encuentra la deconstrucción de las prácticas ideológicas contemporáneas. Mostrar estas prácticas en funcionamiento, mostrar que las interacciones de género no suceden de manera naturalmente aleatoria, sino que están fuertemente determinadas por discursos que ordenan y delimitan, como el sexismo, es una parte importante de este proceso deconstrutivo.

Por medio de la actividad de las heroínas se evidencia la operación de la ideología patriarcal sobre las mujeres, la manera en la que opera a nivel social y sus consecuencias para la vida emocional, intelectual y social de las mujeres de manera individual y grupal. La vida y los pensamientos de las protagonistas de las distopías feministas estudiadas muestran la autoconsciencia y la conciencia de los aconteceres sociales. A través de la ciencia ficción se emplea una serie de convenciones para construir una historia en la que se desnaturalicen los modos institucionalizados de comportamiento, de representación y de autorrepresentación en la sociedad contemporánea. La convención de extrañamiento en la distopía feminista, y el medio por el cual es puesta en operación (extrapolación o especulación) se utilizan para representar la sociedad actual vista con otros ojos. También permiten indagar sobre la naturaleza de los roles de género y sus efectos sociales, así como mostrar posibles escapes a tales realidades.

De allí que la distopía feminista cumpla con los requisitos para tener la relevancia cognitiva necesaria para la plena existencia de un novum, al no ser banal, dogmática, incoherente o inválida (Suvin, 1983). El novum de la distopía feminista no tiene una función basada en el entretenimiento del lector; la naturaleza misma distópica de la narración y las inclinaciones feministas no permiten que sea así, perdiendo cualquier tipo de propensión banal. Asimismo, la distopía feminista y, por ende, su novum, no cuenta con predisposiciones cercanas a alguna religión, doctrina o sistema de pen-

samiento inamovible que se tenga por cierto y que no permita que se ponga en duda el funcionamiento y formación de su sistema. De hecho, estas narraciones se construyen en contra de sistemas de pensamiento presentes en ideologías que se mantienen gracias a la rigidez, la imposición y el abuso. Incluso, las narraciones estudiadas no poseen una relación directa con la CF, no afirman o interrogan la ciencia como un conjunto de conocimientos dadores de razón. En vez de ocuparse de la relación del hombre con la tecnología general, abordan lateralmente la tecnología reproductiva y su imposición como medio patriarcal de sometimiento de *cuerpos reproductivos* (Murphy, 1984). Con respecto a la incoherencia y la validación, Suvin (1983) propone que un novum cognitivo no debe ser demasiado absurdo, carente de lógica y oscilante entre lo cognitivo y no cognitivo; tampoco debe balancearse entre géneros, (*v.g.* entre la ciencia ficción y la fantasía o el cuento de hadas). Así, algunos novums son inherentemente más fructíferos que otros. Si el novum en cuestión está exitosamente elaborado y desplegado tendrá provecho cognitivo (Malmgren, 1991). En este sentido, el novum de la distopía feminista se encuentra detalladamente elaborado y desplegado a lo largo de la narración; debe tener objetivos firmes debido a que “la mejor ciencia ficción [...] pone en primer plano o pone de relieve ciertas suposiciones o presuposiciones que un lector trae de su mundo al mundo distanciado [*estranged*] de CF” (Malmgren, 1991: 30). De este modo, la distopía feminista se convierte en un texto coherente de sus intereses y válido como particular de la lucha de un movimiento social que es observable en los argumentos y en el extrañamiento de la obra en su totalidad.

Con respecto a los mecanismos extrapolativos y especulativos que permiten el extrañamiento en la distopía feminista, es posible decir entonces que son altamente cercanos al objetivo general de la obra, relacionado con la exploración y el derrumbe de “certezas y supuestos universalistas –esos estereotipos dañinos– sobre las identidades de género” (Baccolini, 2004: 520). Por un lado, el objetivo de la distopía feminista se despliega a través de la lógica especulativa al prever posibles alternativas; se encuentra así en una latitud imaginativa, aunque también lo hace, por otro lado, respecto a la lógica extrapolativa cuando contempla posibilidades referentes a una lógica comparativa entre el presente y el futuro o el antes y el después, lo cual representa un “tipo clásico de epistemología científica que se presta a la extrapolación” (Malmgren, 1991: 33). Así, la extrapolación en el novum de la distopía feminista es observable en la relación entre el aquí y el ahora y un espacio y tiempo futuros y ficcionales. La lógica extrapolativa

del novum distópico feminista, estrechamente relacionada con el mundo narrativo básico despliega su mecanismo gracias a la denuncia de modelos sancionados (por el feminismo), al mismo tiempo que examina lo que se podría hacer al respecto; allí se evidencia su naturaleza especulativa y la complementación y vinculación entre ambas lógicas. Cabe mencionar que el mundo extrapolado se adhiere a la aceptación de esos modelos, no los invierte, sino que los afirma para mostrar la problemática que surgiría a partir de su desarrollo; por lo tanto, los cuestiona y critica. Por medio del novum se busca entender la naturaleza del contraste temporal presentado y remarcar sus conexiones.

La narrativa de la distopía feminista reflexiona y cuestiona prácticas y creencias contemporáneas, lo cual constituye una praxis no esporádica ni local. El novum usado como mecanismo consistente de extrañamiento se encuentra ligado a la ideología feminista de la obra, para examinar así el pensamiento y las prácticas de la sociedad (patriarcal) actual y es posible observarlo y analizarlo en la hegemonía del novum que domina la totalidad de los elementos del relato. Las tendencias sociales son las mismas contra las cuales se manifiesta la ideología feminista de la cuarta ola, es decir, la violencia de género y algunas de las diversas formas que adopta y que, a su vez, le dan fuerza. Sin embargo, no sólo es posible observar el contraste entre el presente y el futuro, entre el aquí y el allá, sino que dentro de la narración existen también contrastes, oposiciones y conflictos sólo existentes en ella y en relación con el contexto histórico y social de la novela. La más notoria es la que existe entre los mundos interno y externo de las heroínas, donde uno de ellos suele prevalecer a lo largo de la historia. La oposición entre el mundo interno y externo¹⁵⁹ negocia las relaciones de poder porque, en un sentido amplio, la crítica que hace la narración es esencialmente política.

El modelo de sociedad patriarcal ocupa un lugar central en la lógica de la ficción distópica feminista, de allí su esencia distópica. Así, las distopías feministas, a diferencia de otras formas distópicas, son las grandes inquisidoras del orden hegemónico establecido por la sociedad patriarcal. El novum básico de la distopía feminista está constituido no

¹⁵⁹ El novum de la distopía feminista no sobre determina las relaciones entre el mundo interno y externo a la obra. Es decir, no incorpora algún narrador, personaje o tratado (texto interno de la historia) que dé explicaciones acerca de las relaciones de correspondencia entre ambos mundos o lleve a cabo algún tipo de actividad mediadora o explicativa.

solo por el cuestionamiento de sociedades tiránicas, sino específicamente de sociedades tiránicas patriarcales. Las distopías feministas en la proyección de la realidad actual y la imaginación de un posible desastre a partir de ella logran dar nombre (Gilead, Green City) y forma a las fuerzas y tendencias que amenazan la realidad de las heroínas y las condiciones de los que se encuentran fuera de esa realidad textual.

4.2.2. Estructura narrativa

Otro de los elementos formadores de la distopía feminista es la estructura narrativa. Por medio del análisis pueden hacerse observables las motivaciones y características del novum de la distopía feminista. Por ello, a continuación, se aborda la estructura de la distopía clásica según el modelo de Gregory Claeys (2017)¹⁶⁰ con el objetivo de destacar su contraste con respecto a los elementos estructurales de la distopía feminista. El modo en la que la estructura es abordada se basa en los estados sociales que caracterizan los regímenes en cuestión a lo largo de la historia. Los elementos temporales, espaciales y actanciales claramente repercuten en la caracterización de orden social al que se ciñe la historia.

Las distopías feministas cuentan con un orden narrativo con algunos puntos en común entre sí que las diferencian de los relatos clásicos distópicos. Estos últimos ofrecen una gran variedad en cuanto a la disposición actancial, la cual conlleva desarrollos del relato variados. Sin embargo, por lo general, las distopías poseen una secuencia narrativa común, a veces con acercamientos a la utopía con finales considerablemente mejorados. Claeys (2017) propone la fórmula presentada en la Gráfico 1¹⁶¹:

¹⁶⁰ En el presente rubro no será abordada la estructura de las distopías feministas desde la perspectiva de la narratología, pues el objetivo de esta etapa de la investigación es mostrar un acercamiento a algunos de los elementos constitutivos de la distopía desde la perspectiva de los estudios utópicos. La estructura con la que se organizan los elementos temporales, espaciales y actanciales de la distopía feminista muestran algunas de las motivaciones tanto de la ideología de las novelas estudiadas, como de la forma del novum.

¹⁶¹ La fórmula propuesta por el autor es la siguiente: “N (normality) → D (dystopia) → either U (utopia, a greatly improved state of affairs) or N + (a somewhat of even considerably improved normality)” (Claeys, 2017: 432). En la fórmula las flechas indican el avance de los estados por los cuales atraviesa la sociedad en cuestión. El formato original fue modificado en el presente texto para facilitar la lectura.

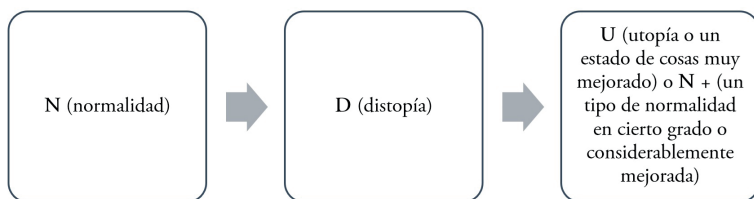


Gráfico 1. Secuencia narrativa de la distopía (Claeys, 2017).

Como puede observarse, una distopía comienza con un estado de normalidad que desemboca en un orden distópico, el cual desemboca en una utopía o al menos una normalidad mejorada con respecto al sistema distópico. En cuanto a la normalidad con la que da inicio la historia, en algunas ocasiones esta no es parte de la temporalidad en la que se desarrolla la historia. A veces forma parte de esta como una desviación cronológica, es decir, una analepsis parcial que se presenta a manera de recuerdo y que remite a los tiempos en los que el sistema distópico no había sido instaurado o en los que el colapso social, económico o ambiental no había tenido lugar. La distopía que sigue es también un estado de normalidad y de aparente equilibrio que se caracteriza por el gobierno total del sistema, por lo general totalitario, sobre los ciudadanos. En ocasiones esta situación da lugar a desigualdades entre los miembros de la comunidad, lo que genera descontento en algún individuo o grupo de personas. En el caso de la distopía clásica, el protagonista suele ser masculino y, por lo general, enfrenta sus batallas por sí solo, hecho que resulta de gran relevancia para el desenlace de la historia. El estado distópico puede desembocar ya sea en una utopía caracterizada por un orden social, económico y ambiental *ideal*, un estado verdaderamente mejorado, o bien en una normalidad nueva, un poco o considerablemente mejorada en comparación del estado distópico anterior. Cabe señalar que la instauración de una utopía no implica un estado de cosas perfecto, incluso es común que este resulte ser más terrible que la distopía¹⁶². La actividad rebelde del protagonista puede ser, en algunos casos, el elemento detonador que da origen al nuevo orden social. En otros casos, las acciones del personaje principal no tienen repercusiones en el sistema, lo que resulta ser igualmente de relevancia, pues de este modo se reafirma la solidez de la distopía o de la utopía (en el caso de las antiutopías).

¹⁶² Para un abordaje detallado de la utopía y su relación con la distopía revisar el Capítulo 1.

Dicho orden se ha visto, aunque ligeramente modificado, en distopías clásicas como *The Machine Stops* (1909) y *1984* (1949). En la primera de ellas, la narración comienza con un orden distópico, aparentemente utópico, seguido de un caos provocado por las acciones rebeldes del solitario personaje principal, quien buscaba escapar de su comunidad subterránea; así como por los desajustes en el sistema que mantenía en buen funcionamiento el orden de la comunidad. Más adelante hay un regreso a la calma, pero no a la normalidad inicial, pues la forma de gobierno y la organización social no se restablece y como consecuencia no se logra alcanzar el equilibrio. La narración finaliza con un apocalipsis que destruye casi en su totalidad la vida humana. El desenlace de la historia podría ser interpretado como una desgracia que afectó y cobró la vida de la mayor parte de la población. A pesar de la falta de un estado de normalidad, sí se alcanza un estado de calma tras la completa destrucción del orden tiránico; por lo tanto, se llega a una realidad considerablemente mejorada como la referida por Claeys (2017). De manera más específica, la secuencia aquí propuesta es la siguiente:



Gráfico 2. Secuencia narrativa de la distopía clásica (elaboración propia).

Al igual que *The Machine Stops*, *1984* comienza con un orden distópico impuesto por el régimen del Gran Hermano. Más tarde, la distopía se hace presente solo hasta que el protagonista Winston Smith se da cuenta de la terrible realidad en la que se encuentra sumido. La conciencia de su situación lleva al protagonista a la toma de acción para intentar cambiar su forma de vida. Nuevamente se distingue un caos personal que da pie al desenlace de la historia pues, a pesar de cierta actividad rebelde del protagonista, el sistema se impone y hace que su vida regrese a una normalidad estable. Asimismo, el equilibrio y la normalidad distópicos sociales se mantienen inmutables debido a que el caos siempre se conservó en un plano personal. La secuencia es la que se muestra en el Gráfico 3:



Gráfico 3. Segunda secuencia narrativa de la distopía clásica (elaboración propia).

Ahora es posible observar las similitudes y las diferencias entre los estados sociales que caracterizan a *The Machine Stops* y *1984*. La normalidad inicial distópica está presente en ambas y gracias a la toma de conciencia de los protagonistas masculinos se alcanza un caos personal que en el caso de *The Machine Stops*, coincidentemente, tiene lugar al mismo tiempo que el caos social que no fue provocado por el protagonista. Al final de ambas se regresa a la calma, aunque sólo en *The Machine Stops* el régimen distópico tiene fin (no gracias al protagonista). Mientras que, en *1984*, la existencia del protagonista permite que se constate la fuerza y la grandiosidad del orden distópico.

En el caso de las distopías feministas el orden varía de acuerdo con los ejemplos anteriores, sobre todo en cuanto al desenlace de la historia. La normalidad inicial que después de algunos años, a veces décadas, a veces siglos, se convierte en la normalidad distópica, después de los cambios perjudiciales se mantiene, aunque no suele ser el punto inicial de la historia. En el caso de *Vox*, *The Water Cure* y *Before She Sleeps* la historia inicia con el estado distópico en pleno apogeo, mientras que en *The Handmaid's Tale* es posible observar el estado de normalidad inicial y los cambios radicales que conducen al orden distópico. De igual manera, en la mayoría de los casos, se tiene conocimiento de la normalidad inicial (previa a la distopía) gracias a las analepsis que, en el caso de estas distopías, son recurrentes y traen consigo los recuerdos de las vidas pasadas y tiempos mejores para la protagonista y las demás personas dentro de un mismo contexto, como puede observarse en la memoria de las protagonistas de las tres novelas aquí estudiadas. En este punto es notoria una profunda diferencia entre las distopías clásicas y las distopías críticas, así como las feministas: “En la distopía clásica, la memoria queda atrapada con demasiada frecuencia en una nostalgia regresiva individual, pero las distopías críticas muestran que una cultura de la memoria, que se mueve de lo individual a lo colectivo, es parte de un proyecto social de esperanza” (Baccolini, 2004: 521). En estas historias el caos subsecuente proviene de la toma de conciencia por parte de la protagonista heroína y su actuar. El desorden provocado por los actos subversivos de la protagonista se refleja en su vida personal o en un

ámbito más amplio que repercute en la vida de unos cuantos o en la sociedad en su totalidad. En el caso de *Vox* y *The Handmaid's Tale* las heroínas logran destruir el equilibrio del gobierno al unirse a grupos rebeldes; mientras que en *Before She Sleeps*, la protagonista libera a sus compañeras de la comunidad en la que viven y que parecía ser un escape del orden establecido por el gobierno y que también poseía tendencias opresoras y totalitarias; por su parte, las hermanas en *The Water Cure* ganan la libertad para ellas tres. Por último, en las distopías feministas se obtiene un equilibrio eutópico, diferenciado de un final utópico, ya que este último guarda en sí mismo, como se ha visto, lo irrealizable, irracional y perfeccionista; como proyecto, trae consigo consecuencias negativas que harían que el ciclo distópico comenzase de nuevo. Asimismo, un final utópico también podría desembocar en un aparente sueño realizado no proveniente de la acción de sus protagonistas que, sin lugar a duda, restringiría su capacidad de acción¹⁶³ debido a que el supuesto equilibrio restringe cualquier apertura al cambio. Por lo tanto, en las distopías feministas se rechaza un final utópico, pero no se rechaza la utopía, pues esta ya no es vista como un proyecto a realizar, como lo hacían las propias utopías literarias y las antiutopías, sino que se preserva simplemente como un ímpetu que no tiene cabida en el desarrollo de la historia. Por consiguiente, el desenlace eutópico de las distopías feministas proviene de la naturaleza propia de las distopías críticas que usualmente incluyen “al menos un enclave eutópico o mantiene[n] la esperanza de que la distopía pueda ser superada y reemplazada por una eutopía” (Moylan, 1986: 11). En el caso específico de estas distopías, la eutopía se mantiene durante el desarrollo de la historia como los deseos y la esperanza de cambiar la realidad presente; después se procede a la acción para conseguir

¹⁶³ Esta propuesta se diferencia de la de Raffaella Baccolini (2004), quien asevera que la utopía se mantiene en la distopía. Esta última, en su forma tradicional, es un género depresivo sin espacio para la esperanza en la historia, fuera de ella la esperanza sólo tiene lugar si se considera a la distopía como una advertencia “[...] ¿podemos nosotros, como lectores, esperar escapar de un futuro tan oscuro?” (Baccolini, 2004: 520). Así, los personajes principales de *1984*, Winston Smith y Julia, son aplastados por la sociedad totalitaria, no hay aprendizaje ni escapatoria para ellos. En cambio, según la autora, novelas distópicas más recientes como *The Handmaid's Tale*, *The Telling* y *Parable of the Sower*, al resistir un final cerrado, “[...] permiten a los lectores y protagonistas tener esperanza: los finales ambiguos y abiertos mantienen el impulso utópico dentro de la obra (Baccolini, 2004: 520). En este sentido, aquí se sostiene que el final abierto abre la posibilidad al cambio consciente y activo fuera y dentro de la diégesis; por lo tanto, este sería eutópico y no utópico.

lo deseado; finalmente, se alcanza la eutopía como un estado de equilibrio abierto a la acción del grupo del cual forma parte la heroína. Es preciso señalar que la fase final de una distopía feminista es un equilibrio eutópico, es decir, no se trata de un estado de cosas inalterable sino de un lapso en el tiempo y el espacio en el que hay calma y armonía. De modo que la secuencia narrativa / fórmula actancial de las distopías feministas es la siguiente:



Gráfico 4. Secuencia narrativa de la distopía feminista (elaboración propia).

En *Vox*, el caos personal e interno¹⁶⁴ que domina la vida de Jane la lleva a alcanzar el equilibrio eutópico que, por supuesto, tiene repercusiones personales y sociales, caso similar al de *The Handmaid's Tale*, cuyo desenlace será consumado en *The Testaments*, donde finalmente se logra el equilibrio eutópico tras la puesta en marcha de una sofisticada estrategia insurgente por parte de las heroínas de la historia, quienes sufrieron con anterioridad del caos personal y el caos social. En *Before She Sleeps*, el equilibrio eutópico llega tras el caos personal y el caos existente en su pequeña comunidad de mujeres; así, las consecuencias de la actividad de la heroína Sabine repercuten en sí misma y en la vida de sus compañeras, no hay alteraciones a nivel social. Por su parte, las heroínas de *The Water Cure* sufren las consecuencias de una sociedad distópica dentro de su hogar, por lo que su caso es similar al de Sabine: las repercusiones que llegan a sus vidas tras la toma de acción repercuten de modo personal en la vida de cada una de las hermanas y, su vez, en la comunidad conformada por ellas tres.

La esperanza observable en los finales abiertos eutópicos de las distopías feministas se basa en el optimismo de las mujeres, en la confianza que tienen hacia su comunidad y en la actividad y la lucha que llevan a cabo para derrotar al sistema. No es un simple final presuntuoso, ni siquiera heroico: lo que se pretende cambiar la vida de una comunidad que, aunque no homogénea, sí ha compartido la violencia y opresión en diversas formas. En este sentido,

¹⁶⁴ Plenamente ligado a la autoconciencia de las protagonistas. Para un análisis completo acudir al Capítulo 3.

Suvin afirma que en un texto de ciencia ficción “de manera más explícita y comprobable que en la mayoría de los otros géneros, el final es el momento de la verdad para la validación cognitiva del novum y la credibilidad de la narración, para la coherencia, riqueza y relevancia del texto como significativo” (Suvin, 1988: 81). De ahí el valor que caracteriza la distopía feminista, distinguiéndola de otras formas literarias, y que representa uno de los puntos cumbre para la observación de la caracterización y relevancia del novum. Por lo tanto, el final eutópico de las distopías feministas es el momento cumbre de la historia, pues las heroínas ven materializados los resultados de sus luchas individuales y colectivas¹⁶⁵; asimismo, el funcionamiento del novum se refuerza al mantener el término inconcluso. Las posibilidades que de allí pudiesen surgir son plenamente especulativas y permiten la definición del género, pues es posible observar una polifonía “más madura, que contempla diferentes posibilidades para diferentes agentes y circunstancias, y por lo tanto deja el cierre formal cognitivamente abierto, independientemente de si al final de la novela los valores positivos son victoriosos o derrotados” (Suvin, 1988: 83). En la estrategia abierta de la distopía feminista se mantiene la posibilidad de cambio, a la vez que nutre un sitio para una posición alternativa que podría lograr establecer una relación por completo ajena a la situación histórica o que, en cambio, puede estar en relación extrapolativa.

La estructura que adoptan las distopías de principio a fin no solo permite distinguir la particularidad de estas respecto a otras distopías, sino que su estudio arroja algunas de las más importantes características del novum presente en el género: la normalidad distópica que reina en las sociedades distópicas logra romperse gracias al caos en la vida de sus heroínas, lo cual tiene alcances comunales, para eventualmente alcanzar un equilibrio esperanzador o eutópico. La configuración de las distopías feministas refleja la significación de cada uno de los estados de la narración para la formación de su novum y su valor crítico y social.

4.2.3. EL novum social

Hasta aquí se ha analizado la relación extratextual de la distopía feminista con las problemáticas históricas y sociales de su época, así como con el mo-

¹⁶⁵ Como pudo observarse a través del estudio de los cronotopos de las novelas estudiadas, la libertad material se alcanza al final de la historia.

vimiento feminista actual. Asimismo, se han abordado la extrapolación y la especulación que dan forma al extrañamiento provocado por la obra y que, a su vez, permite crear un proceso para desmontar las mismas prácticas perniciosas que aborda y critica a través del relato. Por otro lado, se ha propuesto la estructura narrativa de la distopía feminista como una muestra de la importancia, especificidad y valor de los momentos cumbre y los desenlaces de los textos estudiados. A continuación, se determinarán y agruparán los elementos que construyen el novum de la distopía feminista.

Según el modelo de ciencia ficción de Carl D. Malmgren (1991), un mundo ficcional es “un conjunto de actantes que existen continuamente en el topos implícito o particularizado” (Malmgren, 1991: 16). El autor llama a los personajes “actantes” y a los lugares *topos* para evitar la suposición implícita de que los personajes son humanos y los lugares terrenales que podrían surgir de la definición de ciencia ficción de Suvin, un género determinado por: “el dispositivo hegemónico de *locus y/o dramatis personae* que son [...] *significativamente diferentes de los tiempos, lugares y personajes empíricos* de la ficción ‘mimética’ o ‘antinaturalista’” (Suvin, 1979: 56). A pesar de que Suvin no delineó de modo detallado las características que diferencian los tiempos, lugares y personajes de la ciencia ficción de otros géneros literarios, conviene acudir a la caracterización que Malmgren propone a partir de la teoría de la ciencia ficción, pues su propuesta es posible hallar clasificaciones particulares dentro de la ciencia ficción. Los personajes y el lugar en el que se desarrolla la historia son de especial importancia para reconocer el funcionamiento del novum en la ciencia ficción, como se ha visto a lo largo de la presente investigación.

La topografía, en la que los actantes actúan y en la que se encuentran los sistemas sociales estructurantes de sus interacciones, presupone un sistema de leyes naturales propias del mundo en cuestión. De allí que existan cuatro sistemas entrelazados dentro de un mismo mundo: actantes (encuentro alienígena), orden social (sociedad alterna), topografía (dispositivos), leyes naturales (mundos alternativos). Un mundo que sea consistente y esté bien construido debe poseer estos sistemas de modo interdependiente, pues el novum dominante de la historia en cuestión debe alojarse en alguno de ellos, dominando el texto y dándole una identidad particular. Es decir, el factor de extrañamiento cognitivo puede ser más notorio en alguno de los sistemas y establece la identidad tipológica del texto.

La clasificación correspondiente al encuentro alienígena involucra una transformación o una innovación en el sistema de los actantes, lo cual impli-

ca la introducción de una identidad extraña en un sistema que es totalmente humano. Así, el *alien novum* puede tener forma no humana, superhumana o subhumana. En esta categoría se encuentran los robots, los monstruos y los extraterrestres. Es decir, si el componente básico de un mundo de ciencia ficción es el actante (el actante es el que se ve afectado), el novum será entonces el referente a algún ente alienígena o monstruoso, por lo cual el tipo de ciencia ficción es *alien encounter* o encuentro extraterrestre. Un ejemplo de este tipo de ciencia ficción es *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, cuyo tema principal, según las características de su tipología, es el enfrentamiento de uno mismo *vs.* el otro o *self/other*. A través de este tipo de ciencia ficción se tiene la posibilidad de hacer una comparación entre entidades humanas y no humanas y se tiende a abordar la pregunta ¿Qué significa ser humano? (Malmgren, 1991).

Por su parte, otro tipo de ciencia ficción implica la inserción del novum en el dominio topológico de la ficción. En este caso, debido a que, según Malmgren (1991), el *topos* de una ficción incluye tanto escenarios físicos como objetos, el extrañamiento puede encontrarse en cualquiera de los dos niveles. En el primero, el extrañamiento ocurre cuando se introduce un objeto nuevo y revolucionario; en el segundo, se refiere a un paisaje, un nuevo planeta o una topografía extraña dentro de un mundo familiar. Por otro lado, con respecto a la ciencia ficción correspondiente a los mundos alternativos, la transformación empleada implica cambios en las leyes universales naturales. Esta resulta ser una forma híbrida de ciencia ficción, pues se integran elementos fantasiosos que presuponen la existencia de magia, poderes o entidades contrarias a las posibilidades científicas actuales.

En cuanto a la CF clasificada dentro de la categoría *sociedad alterna*, la transformación empleada en la historia permite la existencia de un novum social o *societal novum*, es decir, la historia se localiza en un orden social extraño o alternativo. La clasificación de Malmgren (1991) parece remitir a la de Isaac Asimov (1971), quien designa la *social SF* como una rama de la literatura interesada en el impacto del avance científico en los seres humanos. En este caso, se hablaría de que la ciencia ficción emplea un novum tecnológico, no realmente social, pues opera gracias al tema de la tecnología y su impacto en la sociedad.

Por su parte, las ficciones utópica y distópica, de manera general, lidian con sociedades alternas y abordan la relación entre el yo y la sociedad, así establecen un marco de valores. Es decir, la ficción distópica no sólo centra su narración en el impacto científico en la sociedad, sino que plantea conflictos

entre la identidad del sujeto en relación con su sociedad. De allí que, para Malmgren, las sociedades alternas de la distopía y la utopía creen un diálogo entre la sociedad alterna y la sociedad original (la del autor). De tal modo, el novum empleado no es el tecnológico, sino el correspondiente a una *alternate society SF* o sociedad alterna de ciencia ficción, la cual engloba no sólo a las ficciones que usan su *novum social* como una crítica al *statu quo*, sino también a la ciencia ficción que examina la naturaleza humana como especie. Aunado a ello, según el autor, este tipo de sociedades involucran tanto el diálogo entre una sociedad alterna y la *sociedad original* como una lucha interna del protagonista para encontrarse a sí mismo en una sociedad alienada.

En la Tabla 4 se muestra la tipología de la ciencia ficción de Malmgren (1991)¹⁶⁶ para la ficción utópica y distópica, es decir, *alternate society SF* o sociedad alterna. El componente principal del mundo que afecta a la historia en su totalidad y la diferencia de otras historias de ciencia ficción es el orden social:

REPRESENTATIVE EXAMPLES					
World Component	Novum	SF Type	Extrapolative	Speculative	Themes
SOCIAL ORDER	Utopia/Dystopia	Alternate Society	Zamiatin, <i>We</i>	Delany, <i>Dhalgren</i>	Self/Society

Tabla 4. Ejemplos representativos de tipologías de la ciencia ficción (Malmgren, 1991).

Los temas principales que se encuentran en la clasificación de Malmgren para la Sociedad alterna conciernen a la oposición entre un individuo y la sociedad. Esto se debe a la naturaleza de la narración, la cual suele privilegiar los derechos y los intereses del Yo a expensas de los de la Sociedad (Malmgren, 1991). De allí que *We* (1924), de Yevgeny Zamiatin y *Dhalgren* (1974), de Samuel R. Delany sean las obras representativas de la lógica extrapolativa y especulativa, respectivamente. En otras palabras, en cada una de las narraciones se enfrenta al lector con un novum social, pues la historia está localizada en un orden social distanciado o alternativo centrado en las vicisitudes personales del protagonista. Los ejemplos paradigmáticos de este tipo de ciencia ficción son la utopía y la distopía y, según el propio Malmgren, la mayor parte de este tipo de historias es extrapolativa, como es el

¹⁶⁶ Para tener acceso a la tabla completa revisar *Worlds Apart. Narratology of Science Fiction* (1991).

caso de *We*, aunque hay algunas excepciones como *Dhalgren* que emprenden visiones especulativas radiales sobre órdenes sociales posibles. Dicho de otro modo, el componente del mundo ficcional que se ve afectado en las distopías y en las utopías es el orden social, por lo cual el novum empleado por los géneros mencionados es el de la Sociedad alterna.

Como bien se ha dicho, la distopía feminista no se adapta por completo a la clasificación desarrollada por Malmgren (1991), por ello la Tabla 5 muestra una adaptación muy cercana al trabajo de dicho autor para reconocer las características del novum de la distopía feminista y las diferencias que presenta con respecto a la distopía clásica:

DISTOPÍA FEMINISTA (EJEMPLOS REPRESENTATIVOS)					
Componente principal del mundo	Novum	Tipo de ciencia ficción	Extrapolativo	Extrapolativo y Especulativo	Temas
Orden social	Distopía (feminista)	Sociedad alternativa	<i>Vox</i> , <i>The Handmaid's Tale</i> y <i>The Testaments</i>	<i>Before She Sleeps</i> <i>The Water Cure</i>	Yo (femenino)/ Sociedad Comunidad/ Sociedad

Tabla 5. Tipología de la distopía feminista según la teoría de la ciencia ficción (elaboración propia).

Tal y como se evidencia en la Tabla 5, el tipo de ciencia ficción al que corresponde la distopía feminista es, al igual que la clasificación original, una sociedad alternativa, por lo que el novum empleado es el social, para así enfocar la relación el *yo* femenino con su sociedad, así como la comunidad, por lo general femenina, con su sociedad. A diferencia de la clasificación de Malmgren, la distopía feminista puede ser extrapolativa y especulativa en una misma historia. Muestra de ello son *Before She Sleeps* y *The Water Cure*, historias en las que el desarrollo inicial muestra una extrapolación de tendencias violentas también observadas en la realidad extratextual. Sin embargo, algunas situaciones específicas, como la intoxicación sufrida por las mujeres al tener contacto con hombres, confirman la existencia de especulación. En cambio, *Vox*, *The Handmaid's Tale* y *The Testaments* se mantienen como extrapolativas, aunque el final de las historias sea ambiguo o inconcluso. Es decir, la variedad especulativa en dichas novelas es inconsistente

como para ser parte de la clasificación a la que pertenece *Before She Sleeps* y *The Water Cure*, aunque la especulación permanece ambiguamente latente debido a la apertura eutópica de sus desenlaces.

En la Tabla 6 se presenta una propuesta alternativa a las diversas clasificaciones encontradas en la distopía feminista. Se incluyen algunos aspectos no abordados en la clasificación de Malmgren (1991):

TIPOLOGÍA DE LA DISTOPÍA FEMINISTA	
Género	Distopía feminista
Tipo de ciencia ficción	Sociedad alternativa (futura)
Componente principal del mundo	Orden social
Temporalidad	Futura (con digresiones)
Lógica	Extrapolación y especulación
Temas	Yo (femenino)/Sociedad Comunidad/Sociedad
Novum	Social

Tabla 6. Tipología de la distopía feminista según la teoría de la ciencia ficción (elaboración propia).

En la Tabla 6 se encuentra una de las propuestas de la presente investigación, pues en ella se diferencian los elementos que dan forma al novum de la distopía feminista. En primer lugar, es preciso distinguir el género al que pertenece el texto en cuestión, si este no se tratase de una distopía feminista los puntos siguientes no podrían ser distinguidos. En segundo lugar, el tipo de ciencia ficción y el componente principal del mundo del texto en cuestión permiten distinguir la distopía de otras formas de ciencia ficción no centradas en un orden social alterno. La distopía feminista comparte con la distopía clásica el orden social como el componente que es afectado/distorsionado y que permite que el texto proponga una sociedad alternativa. Así pues, la temporalidad de las distopías feministas resulta ser un elemento de gran relevancia para la conformación de voces narrativas plurales, pues las constantes digresiones¹⁶⁷ al pasado sitúan la realidad actual no sólo como el futuro de una sociedad decadente, sino que sus conexiones con el pasado y con las mujeres que allí

¹⁶⁷ Para un análisis detallado de la temporalidad de las distopías feministas acudir al Capítulo 2 y al Capítulo 3.

habitaron se vuelve evidente. Por otro lado, las lógicas extrapolativa y especulativa crean la regularidad lógica y crítica de cualquier obra de ciencia ficción. Sin embargo, la distopía feminista posee la particularidad de combinar ambas lógicas no solo para exagerar, sino también para proponer nuevos espacios críticos. A su vez, las lógicas de los textos estudiados tienen como objetivo contribuir a la formación y el enriquecimiento de los temas principales tratados a lo largo de la historia. Estos últimos claramente se vinculan con el yo y su comunidad contra la realidad distópica aplastante, de allí que el novum del género inevitablemente resulte ser social, con motivaciones muy específicas y diversas a las de otras novelas de ciencia ficción. A continuación, se dará una explicación de cada uno de los aspectos que contribuyen directamente a la formación del novum de la distopía feminista.

Género. Como muestra la Tabla 6, la *distopía feminista* es la clasificación genérica de los textos estudiados. El adjetivo “feminista” distingue el género, como bien se sabe, de otras formas novelísticas distópicas. De modo general, las distopías feministas focalizan sus historias en la actividad crítica y subversiva de los personajes femeninos que viven en una realidad opresiva. De manera ambivalente, se trata de un género crítico que deconstruye el género distópico y ofrece alternativas incluyentes con enclaves de esperanza, de allí su especificidad.

Tipo de ciencia ficción. El tipo de CF al que se adapta la distopía feminista, según la tipología de Malmgren (1991), es la Sociedad alternativa o *Alternate society SF*. Por su parte, la distopía feminista se diferencia de la *social SF* (Asimov, 1971) y de la *Alternate society*, pues no presenta una relación consistente de interacción entre el impacto de la ciencia y la tecnología en la sociedad. Como se ha señalado con anterioridad, los ingredientes tecnológicos en las distopías feministas contribuyen a la problemática de las relaciones de género y no suelen ser realmente innovadoras y/o impactantes, por lo que su relevancia no ocupa un plano principal. Además, la distopía feminista tampoco se centra en un protagonista héroe de su propio existir, un único individuo contra el mundo, sino que sus conflictos suelen ser personales, comunales y sociales.

A pesar de que la distopía feminista se acerca a la *Alternate society* en la lucha que las heroínas llevan a cabo y en la constante crítica al orden establecido, se aleja de ella en cuanto a las motivaciones y las intenciones que presenta para emprender una batalla. En este sentido, la distopía feminista se coloca en una oposición hegemónica que da forma a su novum: Nosotras (comunidad) *vs.* Ustedes (sociedad patriarcal). Asimismo, se distingue una

serie de oposiciones que se integran de modo suplementario al novum: Nosotras (mujeres) vs. Ellos (hombres); Justicia vs. Injusticia (poder); Libertad vs. Sometimiento; Racionalidad vs. Irracionalidad. Debido a la significación social, temática y estructural de las oposiciones que fundamentan el novum y gracias a que la clasificación de *Alternate society* no representa una categoría rígida al contemplar otras variaciones genéricas, la distopía feminista y su novum pueden ser incluidos dentro de la clasificación de Sociedad Alterna. La trama de la distopía feminista está situada en un orden social alternativo y emplea un novum social que invita a hacer comparaciones entre la sociedad ficcional y la original. Para el lector es posible establecer marcos que mejoran la comprensión de la realidad propia y de las dialécticas entre el yo y la sociedad, y el nosotras y la sociedad. El final abierto y eutópico de las distopías feministas contribuye a que el extrañamiento provocado por la obra y la posterior comparación entre realidades se fusionen para dar cabida a una esperanza no sólo textual sino extratextual. Esto constituye una invitación al lector para aspirar al cambio y al mejoramiento de su propia realidad.

Componente principal de mundo. El componente principal del mundo que se ve afectado para crear la distopía es el orden social, pues no hay algún objeto directamente relacionado con la ciencia y la tecnología cuya intrusión repercuta en la totalidad del mundo; tampoco existe un mundo alternativo trastornado o invertido que dé lugar a la trama de la narración; y no se encuentran personajes alienígenas ni monstruosos, mucho menos hay componentes fantasiosos. El componente del mundo que da forma a las historias distópicas feministas es el orden social, que se ve trastornado mediante las lógicas extrapolativa y especulativa de las historias, las cuales permiten que este tenga diversos grados de relación con la sociedad extratextual.

Temporalidad. A partir del tiempo presente (que en realidad es el futuro dado a partir del momento en el que se inicia el declive de una sociedad específica), en el que las protagonistas viven sus realidades, se tiene acceso a la memoria como un acto conmemorativo y como una herramienta instrumental de resistencia. Esto marca la diferencia entre un tiempo pasado de añoranza y buenos recuerdos y el tiempo presente lleno de angustia y sufrimiento. El regreso a tiempos pasados, a través de la memoria y la nostalgia, también permite enriquecer el discurso de las heroínas con el de otras voces que no están presentes en el aquí y el ahora, pero que indudablemente repercuten en la realidad presente.

Como es posible observar, en su propuesta Malmgren no presta atención al elemento temporal de la narración, el cual es de gran relevancia para

la ciencia ficción distópica. Sin embargo, como se advierte en el Capítulo 3, la temporalidad de la narración es esencial en la construcción del mundo distópico. En la proyección de una sociedad alternativa futura, es posible identificar el distanciamiento crítico entre la sociedad presente y la sociedad alternativa futura. La separación en tiempo y espacio entre sociedades permite crear una visión crítica y comparativa; así tiene lugar el extrañamiento cognitivo característico de la ciencia ficción. De esta forma, el mundo ficcional de la distopía feminista consiste en un grupo de actantes, por lo general femeninos, los cuales existen en un lugar particular. El mundo de una ficción distópica feminista cumple con la configuración y la consistencia prevista por Malmgren, es decir, está compuesto por cuatro sistemas entrelazados que interaccionan entre sí: actantes, orden social, topografía y leyes naturales. No obstante, la temporalidad es un quinto sistema que debe ser incluido como formador del mundo distópico en el cual se desarrolla la historia. Aunque el *topos* es uno de los sistemas dominantes en la construcción de la ciencia ficción tipificada como sociedad alternativa, la temporalidad iguala su relevancia.

Lógica. Las lógicas que se siguen en la distopía feminista y producen el efecto de extrañamiento cognitivo en la distopía feminista son la extrapolación y la especulación. Como se ha señalado, en *Vox*, *The Handmaid's Tale* y *The Testaments* el elemento base es la sociedad del mundo narrativo básico (o grado cero). Se muestra así una estructura dialéctica que exhibe posibilidades que crean tensión cognitiva entre lo que es (la realidad actual) y lo que podría ser (de dos formas, mostrando lo que pasaría si la situación actual empeora e imaginando posibles acciones y soluciones contra ese estado de las cosas). Por su parte, *Before She Sleeps* y *The Water Cure* mantienen una lógica extrapolativa, como lo hacen la mayor parte de las distopías feministas y las clásicas. A la vez, dichas novelas muestran posibilidades sociales que no tienen ningún grado de relación con el mundo. El empleo de ambas lógicas muestra la variedad y la apertura del género en cuestión.

Temas. Si bien existe una variedad de argumentos tratados en las distopías feministas¹⁶⁸ que buscan atraer la atención a problemáticas no atendidas en la distopía clásica, tales como la violencia en las relaciones de género en círculos sociales patriarcales, desde la perspectiva de la tipología de la ciencia ficción (Malmgren, 1991), en las ficciones pertenecientes al género

¹⁶⁸ Tema abordado en el Capítulo 1.

se enfrenta al protagonista de la historia con un elemento o un componente que genera un conflicto en alguno de los cuatro sistemas que componen la historia y que dan forma a la trama. Por lo general, el tema de una historia de CF está directamente relacionado con el componente del mundo que permite reconocer el tipo de ciencia ficción a la que la obra pertenece. Es decir, si el componente básico del mundo de la distopía feminista es el orden social, el *novum* se refiere a algún tipo de relación que considere la sociedad en general o alguno de sus elementos. Debido a ello, en la distopía feminista se orienta así la experiencia interna y externa (comunal y social) en la que se desenvuelven las heroínas para mostrar el modo en el que mujeres conscientes de su realidad cuestionan y censuran prácticas que las afectan a ellas y a sus comunidades en un espacio y en un tiempo sociales e históricos.

Por lo tanto, son dos los temas estructurantes de la distopía: la relación entre el yo individual y el estado opresivo y monolítico; y la relación de una comunidad con su sociedad. La trama generalmente presenta la historia de una heroína que despierta a la verdadera naturaleza de la realidad social y política y finalmente decide rebelarse, emprende una lucha hasta eventualmente lograr un escape exitoso, ofreciendo así una salida a la realidad distópica y un desenlace esperanzador. En este respecto, es notorio que un motivo común en la distopía feminista es el interrogatorio y el juicio de la protagonista (Gottlieb, 2001), que funciona como una forma de explicar la ideología detrás del estado autoritario (Terentowicz-Fotyga, 2018). Sin embargo, como se ha visto hasta ahora, los acontecimientos de la trama y la estructura de las distopías feministas no solo se concentran en una protagonista y sus batallas y conflictos internos personales, sino en los comunales. Debido a ello, la distopía feminista se distancia de la clasificación de Malmgren (1991) correspondiente a la distopía, pues la lucha de la heroína es llevada a cabo en comunión con una agrupación de personas que pueden estar presentes físicamente o no, y pueden encontrarse tanto en el presente como en el pasado.

Novum. Con los puntos previamente abordados se comprueba que la distopía feminista, como parte de la ciencia ficción, crea sus mundos por medio de una “discontinuidad representacional” (Scholes, 1975). Es decir, a lo largo de la historia se reconoce el dominio de un *novum*, novedad, innovación, que en el caso específico del género se observa a través del orden social que resulta ser extraño y/o alternativo. El componente principal que se ve afectado en la historia es el orden social y, por consiguiente, el tipo de ciencia ficción según la tipología de Malmgren (1991) es Sociedad alterna. Así, el factor de extrañamiento o *novum* define al mismo tiempo al género

distópico feminista y determina la gama de funciones estéticas y cognitivas que cumple. En el ámbito cognitivo, la distopía feminista puede tener como dominio el mundo narrativo básico; de esta manera, las lecciones aprendidas por sus actantes o heroínas se obtienen del mundo extratextual gracias a que este es contiguo al mundo textual. En otras palabras: "Las epifanías de los personajes son percepciones válidas de la "naturaleza de la realidad" tanto dentro como fuera del texto" (Malmgren, 1991: 10). De tal manera, la principal función cognitiva del novum de la distopía feminista es provocar un distanciamiento entre la lectora o el lector y su mundo, generando así un espacio cognitivo que el individuo debe resolver y llenar. Así, la correspondencia entre el mundo extratextual y el ficcional se generan también mediante la colaboración del lector.

Los mundos de las distopías feministas cumplen con los estándares de un mundo narrativo básico, pues poseen consistencia lógica, regularidad y comprensibilidad, de allí que sea posible establecer estándares de comparación entre mundos. Al mismo tiempo, dichos mundos están estructurados por su novum, el cual no sólo permite una perspectiva distanciada y crítica, sino que la especificidad de las conductas y problemáticas señaladas por las historias distópicas feministas crea, especialmente en las lectoras, un sentido crítico y una fuente de inspiración para la lucha contra la violencia de género.

RESUMEN

La ciencia ficción ofrece visiones experimentales y reflexivas sobre la realidad futura para advertir contra posibilidades peligrosas y buscar soluciones a ellas. De allí que la ciencia ficción sea considerada por la teoría de la ciencia ficción como un género que cuestiona los usos y a los abusos de la tecnología y las relaciones de poder, por lo que su valor de advertencia contribuye a reconocer las problemáticas sociales actuales y crear un factor de cambio. Por su parte, el discurso feminista de las novelas estudiadas permite observar las prácticas sociales conservadoras para así, por medio de recursos temáticos, estructurales y de extrañamiento, llevar a cabo una evaluación crítica de convenciones ideológicas sociales actuales. De tal manera, la noción de extrañamiento propuesto por Suvin (1979) es empleado en la ficción feminista para estimular nuevas perspectivas sobre la realidad actual, altamente influenciada por el orden patriarcal. El extrañamiento cognitivo tiene un papel fundamental en el desarrollo del plan crítico de la distopía feminista

porque permite que la lectora y/o el lector obtengan una perspectiva distanciada de su realidad, la cual provoca consideraciones críticas para facilitar cambios de paradigma y la apertura a nuevas posibilidades de acción.

El extrañamiento que la lectora experimenta cuando asimila una historia de ciencia ficción feminista, a través de la presencia de un novum, la lleva a relacionar ese mundo extraño con el suyo, estableciendo así modelos de correspondencia entre ambas realidades. Gracias a dicho fenómeno, la lectora puede tener otra perspectiva de su propia realidad. Por consiguiente, el novum dominante de la distopía feminista se adapta a los intereses ideológicos feministas y, a su vez, se acerca a los fundamentos críticos que han acompañado al género desde sus inicios. El extrañamiento, creado gracias a las lógicas extrapolativa y especulativa, en las obras estudiadas hace posible la importante actividad cognitiva que tiene el objetivo de deconstruir prácticas violentas en sociedades patriarcales.

Por consiguiente, son tres los ejes primordiales que constituyen el novum de la distopía feminista y caracterizan sus efectos y alcances estéticos, cognitivos y críticos. En primer lugar, las lógicas extrapolativa y especulativa moldean el novum. Por un lado, la propiedad extrapolativa de la ciencia ficción distópica feminista se emparenta con su naturaleza distópica. Es decir, tendencias actuales se extrapolan para crear una sociedad futura terrible, tratando así de advertir las posibles consecuencias de las problemáticas sociales actuales. Por su parte, el ámbito eutópico, comúnmente visible en el final inconcluso de la historia, se acerca a la especulación, pues se crean elementos no existentes en la actualidad y realidades sociales alejadas de las características presentes. De allí la particularidad de la distopía feminista, la cual conjunta tanto características propias de la extrapolación como de la especulación, en una misma narración.

La extrapolación y la especulación, en interacción o no, poseen implicaciones para el proceso de deconstrucción de prácticas ideológicas que llevan a cabo las distopías feministas. El novum, usado como mecanismo consistente de extrañamiento, se encuentra ligado a la ideología feminista de la cuarta ola como parte del contexto en el que surgen a las obras escritas en la segunda década del siglo XXI, como *Vox*, *Before She Sleeps* y *The Water Cure*. De tal modo, para examinar el pensamiento y las prácticas de la sociedad (patriarcal) actual, las distopías feministas se apoyan en dinámicas posibilitadas por la extrapolación y la especulación. Con ello no sólo observar el contraste entre el presente y el futuro, entre el aquí y el allá, sino también las oposiciones y los conflictos sólo existentes en

el contexto histórico y social de la novela y en relación con él, es decir, realidades especulativas. En otras palabras, las sociedades de las novelas distópicas feministas a veces son versiones apenas disfrazadas de la propia sociedad de la lectora o del lector; se concentran en discursos ideológicos familiares presentes en la composición de la narrativa, es decir, emplean la extrapolación. Por otro lado, en las novelas estudiadas, los mundos alternativos a menudo también parecen muy diferentes o especulativos y también adoptan la posición feminista. De modo que los hechos horribles y bárbaros descritos a través de la historia constituyen prácticas reconociblemente ideológicas. Tanto en la lógica extrapolativa como en la especulativa del género, la distopía feminista aspira a instigar una conciencia reflexiva sobre las realidades internas y externas al texto. Así, el extrañamiento de la distopía feminista cumple su función de hacer visibles realidades familiares extrañas por medio de su función distanciadora. La distopía feminista no sólo habla de los sueños, miedos y deseos más íntimos de la comunidad particular que forman las mujeres, incita al autoconocimiento para indagar en los modos en los que se vive ahora, explicarlos y promover la acción colectiva.

Por otra parte, el modelo estructural de Gregory Claeys (2017) permitió destacar el contraste entre los estados sociales que caracterizan los regímenes en las distopías feministas. En el caso de los textos estudiados, la normalidad inicial social es fracturada por la imposición de una normalidad distópica que inevitablemente lleva a un caos social, el cual repercute en la vida de las protagonistas y heroínas de las historias. El final eutópico de las distopías feministas es el momento cumbre para la materialización de los resultados tras la lucha individual y colectiva de las heroínas. Asimismo, el funcionamiento del novum se refuerza al mantener inconcluso el final de la historia. Dichas particularidades, identificadas tras el estudio de los estados sociales de la distopía feminista, permiten aislar algunas de las características específicas del novum. El estado de normalidad distópica que reina en las sociedades de las novelas distópicas feministas logra romperse debido al caos en la vida de sus heroínas, lo cual tiene alcances comunales, para eventualmente alcanzar un equilibrio esperanzador o eutópico. La estructura de las distopías feministas denota tanto los estados sociales que caracterizan las sociedades distópicas como las consecuencias que tienen lugar tras la acción de las heroínas. Por lo tanto, en el corpus de la investigación, la estructura no es solo un elemento que permite que la historia avance, sino que en ella se encuentra la significación ideológica de cada uno de los estados de la narración para la formación de su novum y su valor crítico.

El novum de la distopía feminista resulta ser social, como el de la distopía y utopía clásicas, sin embargo, sus motivaciones marcan la diferencia que distingue al género. Los principales componentes del novum de la distopía feminista abarcan los núcleos temporales, espaciales, estructurales y motivacionales para dar paso a su esencia observadora y acusadora. Por lo tanto, el tipo de ciencia ficción y el componente principal del mundo del texto en cuestión permiten distinguir la distopía de otras formas de ciencia ficción no centradas en un orden social alterno. La distopía feminista comparte con la distopía clásica el orden social como el componente que es afectado y que permite que el texto proponga una sociedad alternativa. Así pues, la temporalidad de las distopías feministas resulta ser un elemento de gran relevancia para la conformación de voces narrativas plurales, pues las constantes digresiones al pasado sitúan la realidad actual no sólo como el futuro de una sociedad decadente, sino que sus conexiones con el pasado y con las mujeres que allí habitaron se vuelve evidente. Por otro lado, la combinación de las lógicas extrapolativa y especulativa crea la regularidad lógica y crítica de la distopía feminista, no solo para exagerar ciertas tendencias, sino también para proponer nuevos espacios críticos. A su vez, las lógicas de los textos estudiados tienen como objetivo contribuir a la formación y el enriquecimiento de los temas principales tratados a lo largo de la historia. Estos últimos claramente se vinculan con el yo y su comunidad contra la realidad distópica aplastante, de allí que el novum del género inevitablemente sea social.

COMENTARIOS FINALES

A continuación, se ofrecen algunos comentarios y reflexiones con el objetivo de mostrar de forma sintética los hallazgos y las propuestas ofrecidas en este libro. Si la lectora o el lector deseara explorar de modo detallado tanto la metodología como el desarrollo del estudio y sus resultados, puede dirigirse al capítulo de su interés.

- La ficción distópica feminista como extrapolación y especulación sobre el futuro próximo ofrece representaciones de realidades alternas posibles desde una perspectiva fuertemente crítica, basada en el momento histórico presente y apoyada en los movimientos feministas. Estos últimos, no sólo continúan afrontando la inequidad social desde hace siglos, sino que los feminismos se enfrentan a su propia ruptura, la cual los acerca a la cuarta ola, caracterizada por la propagación de denuncias, opiniones y señalamientos en las redes sociales. De allí, la distopía feminista es una manifestación literaria crítica que en el siglo XXI ha llegado a ser más popular que en otras épocas. En efecto, actualmente las preocupaciones de algunos grupos sobre la tecnología, la ciencia, el medio ambiente, las múltiples formas de violencia hacia las mujeres y la agenda feminista se conjuntan en las novelas distópicas feministas como un cuestionamiento y un reclamo actual al patriarcado de siempre cuyas prácticas, institucionalizadas o no, definen las relaciones sociales. La escritura de textos distópicos de autoría femenina no es una muestra, un reflejo o un acercamiento a los movimientos feministas, sino otra de las formas más firmes y consistentes que tienen las mujeres, se hagan llamar feministas o no, para luchar. La actividad de escribir y el discurso de las distopías feministas conforman una práctica consciente de lucha feminista que, a través de los recursos estéticos, estilísticos y retóricos, tiene como objetivo de evidenciar tanto los discursos como las prácticas sociales que moldean las relaciones dispares de género. Las perspectivas críticas ofrecidas en las

distopías feministas poseedoras de una postura política firme facilitan la distancia crítica en que la lectora o el lector podrían apoyarse para crear un cambio de paradigma y nuevas percepciones sobre su realidad próxima y los límites de lo posible que sobre ella pueden imaginarse. Por lo tanto, el carácter distópico de las obras referidas se focaliza no sólo en sociedades tiránicas, sino en sociedades terriblemente patriarcales, de allí que su postura sea acusadora. Así, las posibilidades que las distopías feministas presentan dan nombre y forma a fuerzas y tendencias que parecen estar materializadas en el presente (y en el pasado), aunque la constante proximidad del futuro como posibilidad permanece latente.

- En el año 1605 se escribió la primera distopía, aunque el género alcanzó su plenitud en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX en Inglaterra y los Estados Unidos, con influjo de algunos acontecimientos históricos como la Revolución Francesa, la Revolución Industrial, la Primera y la Segunda guerras mundiales, las preocupaciones sociales frente al desarrollo de los avances científicos y tecnológicos, la sobrepoblación y las relaciones de género. Asimismo, la rivalidad de estas novelas con las utópicas a inicios del siglo XX daría pie al nacimiento de una de las formas distópicas más conocidas, a saber, la antiutopía.
- Las utopías feministas aparecen aproximadamente desde el siglo XV, aunque no sería hasta mediados del siglo XX, cuando los mismos elementos críticos que les dieron relevancia generaron su declive. En este volumen se propone que, con el inicio de la década de los ochenta, la utopía feminista evoluciona hacia la distopía feminista, pues esta mantiene enclaves esperanzadores e inconclusos, es decir, eutópicos. Ambas formas coexistieron durante casi dos décadas y compartieron algunos temas relacionados con el estilo de vida y el papel de las mujeres en sociedades patriarcales.
- A partir de la base utópica feminista y a la influencia de los movimientos correspondientes a la tercera ola del feminismo, la distopía feminista encabeza el género desde las últimas décadas del siglo XX intentando ser más incluyente que otras formas literarias hermanas para ocuparse la variedad de comunidades oprimidas, no sólo la colectividad masculina que se atendió durante siglos en la distopía clásica. La creación distópica feminista de las dos primeras décadas del siglo XXI se ha caracterizado por la influencia del uso de las

tecnologías de la información y la comunicación, las cuales han impactado a la que ya ha sido llamada cuarta ola del feminismo.

- Las novelas distópicas feministas muestran tres particularidades comunes. En primer lugar, la incorporación de personajes de diversas edades y grupos étnicos como modo de ofrecer una visión más amplia (en comparación con la distopía clásica y la utopía feminista) de los intereses del grupo heterogéneo de mujeres. Esta característica, emparentada con la tercera ola del feminismo, se ha mantenido en el género desde su surgimiento, en las últimas dos décadas del siglo XX, hasta la actualidad. En segundo lugar, la violencia es una práctica institucionalizada que sufren las mujeres tanto en la esfera pública como en la privada, cuya forma principal es la reproductiva. A su vez, los rasgos esencialmente biológicos y el género constituyen modos de construcción de las relaciones sociales que conducen al establecimiento de diferencias y jerarquías, generalmente por la fuerza. Esto provoca la persistencia de relaciones de desigualdad entre individuos del sexo femenino y el masculino en todas y cada una de las estructuras sociales. Así, en las distopías feministas las relaciones y las formas de poder imperantes, es decir, la coercitiva y la legítima, proceden de los intereses y de las intenciones de los grupos poderosos en los regímenes totalitarios. En tercer lugar, se encuentra una de las principales formas de resistencia a tales formas de opresión proveniente de los actos sexuales realizados por las mujeres. De este modo, ellas violan las normas sociales por medio de actos transgresores como fuerza subversiva que trastorna el orden social y político.
- El acercamiento a la autoridad narrativa en las distopías feministas permite evidenciar los modos de construcción de autoridad en la voz narrativa en los textos del corpus, así como la estrecha relación entre los miembros de las comunidades también observable en la voz narrativa, la cual hace valer puntos de vista centrados en la mujer como un sitio de tensión ideológica.
- Las tres obras seleccionadas permiten mostrar las voces a las que se acude en las distopías feministas para construir autoridad al realizar la tarea narrativa. Con respecto a *Vox*, la voz narrativa empleada es la autodiegética, y comparte con la voz personal la jerarquización de los intereses de la protagonista, dejando en segundo plano la fortuna del resto de los personajes femeninos y masculinos. La voz na-

rrativa en *Vox*, a pesar de no ceñirse a los modos narrativos propios de la narratología feminista, comparte una característica especial con la voz autorial: la protagonista y narradora suele hacer referencias extratextuales evidentes, es decir, lleva a cabo actos extrarrepresentacionales. A lo largo de la historia, la protagonista hace juicios y generalizaciones acerca de la realidad fuera de la ficción, y alusiones a hechos, vocabulario y obras literarias del contexto inmediato de la novela. La producción de dichos actos no sólo demuestra que la narración de la protagonista está cargada de críticas directas a las sociedades textual y extratextual, sino que confirma que la novela es una obra literaria feminista que intencionalmente muestra un posible futuro para la sociedad extratextual actual al referir al pasado (presente para la lectora o el lector) y a las consecuencias presentes (futuro para la lectora o lector).

- En *Before She Sleeps* coexisten tres voces narrativas autodiegéticas provenientes de tres personajes femeninos, y una heterodiegética omnisciente. A lo largo de la narración se privilegia la narración autodiegética de las protagonistas para mostrar las divergencias entre ellas mismas, y entre ellas y los personajes femeninos y masculinos circundantes que contribuyen a dar giros a la historia. La imperfección de la comunidad geográfica que las mujeres componen en la historia muestra las disimilitudes entre las que son parte de la comunidad y las desavenencias que existen en las ideologías e intereses. Esta es una de las más notorias características que permitió el desprendimiento inicial de la distopía feminista de la utopía feminista y que sigue estando presente en el género: la heterogeneidad. A pesar de las múltiples voces narrativas, no se construye una voz comunal, tan popular en la distopía feminista, los personajes no comparten propósitos e intereses comunes. De tal manera, la fuerza de la autoridad narrativa recae únicamente en la protagonista, pues la tarea narrativa y la historia giran en torno a ella. Además, el final inconcluso toma forma a través de la incertidumbre del futuro incierto tras la huida de la heroína a otro país.
- En *The Water Cure* las voces narrativas posibilitan el discurso narrativo de un grupo amplio y heterogéneo de mujeres, que a su vez mantiene su individualidad. La obra contiene muestras sólidas de voz comunal secuencial, voz comunal simultánea y yo comunal a partir de la mente colectiva de tres hermanas que comparte pen-

samientos, sentimientos, sensaciones y una ideología común. Tal fenómeno se logra mediante el empleo de estrategias de confrontación, fusión y ambigüedad que repercuten en las categorías pronominales, las cuales se extienden hasta un grupo mayor de mujeres donde el tormento común y la solidaridad resultante configuran, refuerzan y aumentan el número de integrantes de la comunidad. La ideología feminista en *The Water Cure* es visible a través de las varias muestras de violencia de género y de los modos en los que las protagonistas logran liberarse de la opresión inmediata. La obra posee una identidad textual sólida que se convierte en una fuerza comunal gracias a la fluidez de la identidad narrativa compartida y a las voces individuales de cada personaje. De este modo, el futuro abierto y posiblemente mejor no sólo es compartido por las hermanas, sino también por quienes son parte de la comunidad y quienes deseen sumarse a ella.

- En las novelas distópicas feministas analizadas prevalece la narración realizada por la heroína de la historia, quien ofrece diferentes configuraciones de la subjetividad femenina por medio de estrategias narrativas particulares. Las variantes de la autodiégesis, ya sea plural o individual, y la voz comunal, son ricas en las distopías feministas y requieren la autoidentificación de la narradora o las narradoras como pertenecientes al sexo femenino. Esas voces narrativas autodieéticas y comunales dejan actuar a las voces no sólo de las mujeres que protagonizan las historias, sino de otras que se encuentran en situaciones de opresión y violencia similares. Por medio del empleo de las variantes de la voz comunal en las distopías feministas se crean una conciencia colectiva, una ideología consistente y una filosofía textual. Por lo tanto, los modos narrativos híbridos de las distopías feministas muestran la pluralidad de las comunidades de mujeres, con sus discrepancias y sus puntos en común, los cuales mantienen la posibilidad latente de una realidad futura considerablemente mejorada.
- En las distopías feministas hay una serie de lenguajes diferenciados, a su vez en constante conflicto, es decir, es posible observar heteroglosia. La heterogeneidad en las distopías feministas no sólo se hace presente en la variedad de voces y voces narrativas, sino que estas conforman la pieza clave que suma información sobre la variedad de lenguajes, acentos y perspectivas en las novelas referidas. Los tres

lenguajes imperantes en los textos analizados se distinguen por las ideologías y los acentos que da forma a sus discursos, la posición y el estatus social que ocupan y el género de los individuos que tienen permitido hacer uso de ellos. Los lenguajes, al ser parte de la dinámica social, reflejan la cuidadosa estructuración de los regímenes distópicos. Por un lado, se observa el lenguaje oficial caracterizado por el poder, el dominio y la autoridad de los individuos, por lo general del sexo masculino, que hacen uso del lenguaje oficial. El segundo lenguaje es empleado por la población femenina, que suele cumplir una función laboral. Este tiende a ser subversivo y se fundamenta e incrementa su fuerza gracias al lenguaje de mujeres no presentes en el aquí y el ahora. El tercer lenguaje, perteneciente a mujeres ausentes físicamente, está presente a través del discurso de quienes utilizan sus palabras y se remiten a sus enseñanzas.

- La relación combativa entre el lenguaje oficial monológico y el lenguaje subversivo está dada por a la contradicción de los objetivos que tiene cada grupo, lo que marca sus discursos. Por otro lado, gracias al intercambio y enriquecimiento mutuo entre las voces de las mujeres dentro de una comunidad, así como entre su lenguaje y el de las no presentes existe otro tipo de relación, la dialógica. El diálogo producido se manifiesta a través del intercambio de intereses y de las posturas comunes entre las mujeres miembros de una comunidad con el profundo interés mutuo de comprender el discurso de las otras, e incluso de los otros.
- Debido a la diversidad de lenguajes, su construcción y los modos en los que dialogan, la novela distópica feminista es polifónica y, a su vez, posee *heroínas polifónicas*. El término, fue acuñado en el presente libro como una adaptación del héroe polifónico bajtiniano. La heroína polifónica se caracteriza por poseer características tales como: la constante presencia de la autoconciencia y el amplio autoconocimiento de sí misma como elemento formador de sí; el entendimiento del mundo interior como una cualidad que repercute y contribuye a la moderación de la unidad monológica de la realidad distópica; el enriquecimiento del propio discurso gracias a las voces ajenas provenientes de otras mujeres por medio de la memoria y la nostalgia; así como la autodefinition de acuerdo a la estima propia, no respecto a las prohibiciones externas.

- La relación combativa y tirante entre ideologías y lenguajes presente en las distopías feministas es identificable en las particularidades de la construcción de su espacio y tiempo. En este volumen se proponen cuatro cronotopos propios de las distopías feministas como sitios esenciales, de acuerdo con temporalidades concretas, para el significado y la ideología feminista, pues allí subsisten espacios subversivos adaptados a las relaciones de poder y la actividad rebelde de las mujeres, de allí su particularidad. El cronotopo de la nación y el cronotopo del campo abierto, están presentes en cada una de las novelas del corpus. A su vez, estos contienen subcronotopos, los cuales se caracterizan por la especificidad del espacio. Dentro del cronotopo de la nación se encuentra el cronotopo del hogar (este, a su vez, contiene el de la habitación, el de la cocina y el del jardín). Por su parte, el cronotopo del campo abierto comprende al cronotopo de la comunidad de mujeres.
- El cronotopo de la nación es un gran espacio delimitado que, por lo general, comprende territorios extensos. Este se caracteriza por contener la fuerza política que gobierna de modo autoritario; se encuentra en la novela distópica en general, pero especialmente en la narración distópica feminista. El cronotopo del hogar es uno de los subcronotopos contenidos en el cronotopo de la nación, por lo que su existencia está subordinada a este último. Este se encuentra dentro de un gran territorio en algún sitio específico; es un espacio cerrado, una casa en la que una o varias mujeres son recluidas y obligadas de forma violenta a cumplir con tareas, por lo general relacionadas con la reproducción.
- El cronotopo del campo abierto, tan característico de las distopías estudiadas, se manifiesta en un espacio al aire libre, que no pertenece a la esfera pública y no está dotado de sus implicaciones políticas. Por ello, este existe cuando la heroína ocupa lugares al aire libre para escapar del espacio cerrado, vigilado e inmediato que ocupaba, es decir, el cronotopo del hogar. Este cronotopo realza la esperanza, pues en él siempre se alcanza el objetivo de liberación y autonomía que reafirma los objetivos de las mujeres en las distopías feministas.
- El cronotopo de la comunidad de mujeres representa la subversión, pues la comunidad furtiva donde se realizan actividades ilegales incumple con las normas sociales y subvierte el orden hegemónico. Mientras que el cronotopo de la nación o el del hogar implican la

concretización de la tiranía, el espacio y la acción subversiva consumada en los cronotopos del campo abierto y de la comunidad de mujeres implican la independencia de las mujeres.

- El extrañamiento cognitivo como principio estructural en la obra de ciencia ficción provoca que la lectora o el lector cree, tras la lectura de una historia de ciencia ficción, modelos de correspondencia entre el mundo ficcional y el suyo; así se posibilita la observación de la propia realidad desde una perspectiva renovada. El extrañamiento en *Vox*, *Before She Sleeps* y *The Water Cure* busca incidir en la actividad cognitiva para deconstruir prácticas sociales directamente relacionadas con la violencia de género en sociedades patriarcales.
- El principal componente que permite el extrañamiento en la ciencia ficción es el novum o factor de desviación. El novum de la distopía feminista es de tipo social debido a los efectos estéticos, cognitivos y críticos consistentes en la narración. Este se crea gracias a la existencia y la interacción de tres ejes: la acción conjunta de las lógicas extrapolativa y especulativa; la relevancia crítica de los estados sociales por los que atraviesa la población a lo largo de la historia; y las motivaciones ideológicas específicas de la distopía feminista, que la distinguen de la utopía o distopía clásicas.
- *Primer eje.* Por medio del empleo de la propiedad extrapolativa, durante la creación de una distopía feminista, se seleccionan tendencias sociales actuales y se exageran para crear una sociedad futura terrible, en un intento de advertir las posibles consecuencias de las problemáticas actuales. Por su parte, a través de las propiedades reflexivas de la especulación se crean y proyectan elementos aún no existentes. La distopía feminista se presenta como un género particular distanciado de la distopía clásica, ya que conjunta características propias de la extrapolación y la especulación en una misma narración. En algunos textos del género se distinguen ambas lógicas a la vez de una forma más clara, como en el caso de *Before She Sleeps* y *The Water Cure*, mientras que otras podrían considerarse únicamente extrapolativas como en *Vox*, *The Handmaid's Tale* y *The Testaments*. Las lógicas especulativa y extrapolativa no sólo consienten el pleno funcionamiento del novum, sino que contribuyen al objetivo crítico de la novela en cuestión por medio del extrañamiento que provocan, la exageración crítica del presente y la propuesta de una nueva realidad que tantea las posibilidades inexistentes, pero siempre cercanas.

- *Segundo eje.* Uno de los pilares para el buen funcionamiento del novum de las distopías feministas es su final inconcluso. El desenlace de las historias se convierte entonces en el momento cumbre en el cual las heroínas ven materializados los resultados de sus luchas individuales y colectivas. Las posibilidades de allí resultantes permiten la posición inacabada y especulativa de la trama, diferenciándola de la distopía clásica y de la utopía. El estado de normalidad distópica que reina en las sociedades de las novelas distópicas feministas logra romperse debido al caos en la vida de sus heroínas, hecho que posee alcances comunales y que eventualmente permite alcanzar un equilibrio esperanzador o eutópico. La estructura de las distopías feministas denota tanto los estados sociales que caracterizan a las sociedades distópicas como las consecuencias que tienen lugar tras la acción de las heroínas. En esta configuración se hace tangible la significación ideológica feminista de las obras, ya que destacan la conciencia y la acción activa de las mujeres como resistencia frente al orden hegemónico.
- *Tercer eje.* Por naturaleza, la ficción distópica centra su narración en el impacto científico en la sociedad y plantea conflictos entre la identidad del sujeto en relación con su sociedad, de allí su novum característicamente social. Sin embargo, la distopía feminista, no solo cuentan con estas características, también destaca las experiencias internas y externas (comunales y sociales) en las que se desenvuelven las heroínas; es allí donde las mujeres conscientes de su realidad cuestionan y censuran prácticas perniciosas para sus comunidades y para sí mismas. Los sucesos y la estructura de las distopías feministas no solo se concentran en una protagonista, sus batallas y conflictos internos personales, como en la distopía y la antiutopía clásicas, sino en los comunales. La heroína lleva a cabo su lucha en comunión con una agrupación de personas que pueden estar presentes temporal y físicamente o no. Por lo tanto, a través de la adaptación teórica de la teoría de la ciencia ficción, aquí se plantean una serie de elementos que constituyen el novum de la distopía feminista como rasgos comunes: el género, el tipo de ciencia ficción, el componente principal del mundo, la temporalidad, la lógica, los temas y el tipo de novum. Este planteamiento bien puede ser empleado para definir si una obra de ciencia ficción se adapta al género de la distopía feminista o no. La identificación del género propio de la obra es el primer paso que permite continuar con el proceso para

localizar y aislar los componentes del mundo existente en el texto. El orden social como el principal elemento afectado, en el caso de las distopías feministas, se apoya en la temporalidad, así como en las lógicas extrapolativa y especulativa, para dar paso a las tramas con temas ideológicamente saturados. Por lo tanto, se afirma que el novum de la distopía feminista altera el orden social para abordar específicamente las problemáticas del yo femenino, solo o en compañía de su comunidad, contra la sociedad patriarcal distópica.



CRONOLOGÍA DE LA DISTOPÍA FEMINISTA

En el siguiente listado se presenta un recuento cronológico de las distopías escritas por mujeres desde el inicio de su creación hasta la actualidad. Se espera que con este sea evidente la existencia, desde hace casi dos siglos, de una tradición distópica de mujeres, a veces plenamente feminista, con variaciones sustanciales con respecto a las distopías clásicas y canónicas.

Aquí se incluyen sólo las novelas que se adaptan a las principales características de las distopías literarias. Algunas poseen elementos narrativos y temáticos que las podrían inclinar hacia otros géneros como la fantasía o la utopía; sin embargo, se inscriben dentro de la tradición literaria distópica. Se da cuenta de las obras de manera separada debido a la falta de una cronología que incluya las distopías escritas por mujeres.

La mayor parte de estas novelas son de autoras inglesas o estadounidenses, donde ha surgido y florecido el género desde sus inicios. A pesar de ello, también se muestran obras de autoras mexicanas, argentinas y españolas; en su mayoría relacionadas con la tecnología y su desarrollo, así como los daños medioambientales.

Al lado de cada obra aparece “NF” o “F”, para distinguir las narraciones que no poseen ningún espectro feminista de las que sí cuentan con alguna tendencia o son plenamente feministas. Esta clasificación no toma en cuenta las estimaciones de la autora acerca de si la obra es feminista o no, se basa en los rasgos delineados en el Capítulo 1 que caracterizan a las novelas distópicas feministas.

DISTOPÍAS DE MUJERES

1. *The Last Man* (1826), Mary Shelley (NF)
2. *Republic of the Future* (1887), Anna Bowman Dodd (F)
3. *Man's World* (1927), Charlotte Haldene (F)
4. *Concrete: A Story of Two Hundred Years Hence* (1930), Aelfrida Tillyard (NF)
5. *The Approaching Storm* (1932), Aelfrida Tillyard (NF)

6. *In the Second Year* (1936), Margaret Storm Jameson (NF)
7. *Swastika Night* (1937), Katherine Burdekin (F)
8. *Athenm* (1938), Ayn Rand (NF)
9. *Opus Dos* (1966), Angélica Gorodischer (NF)
10. *Ice* (1967), Anna Kavan (NF)
11. "Baby You Were Great" (1967), Kate Wilhelm (F)
12. *Heroes and Villains* (1969), Angela Carter (F)
13. *For the Sake of Grace* (1969), Suzette Elgin (F)
14. *The Day of the Women* (1969), Pamela Kettles (F)
15. *They* (1969), Marya Mannes (NF)
16. *The Left Hand of Darknes* (1969), Ursula K. Le Guin (F)
17. *The Lathe of Heaven* (1971), Ursula K. Le Guin (NF)
18. *Walk to the End of the World* (1974), [Trilogía] (Serie 1), Suzy McKee Charnas (F)
19. *The Memoirs of a Survivor* (1974), Doris Lessing (F)
20. *Solution Three* (1975), Naomi Mitchison (F)
21. *Benefits* (1976), Zoe Fairbairns (F)
22. *The Passion of New Eve* (1977), Angela Carter (F)
23. *Motherlines* (1978), (Serie 2) Suzy McKee Charnas
24. *Native Tongue* (1984), Suzette Elgin (F)
25. *The Handmaid's Tale* (1985), Margaret Atwood (F)
26. *The Shore of Women* (1986), Pamela Sargent (F)
27. *The Judas Rose* (1987), Suzette Elgin (F)
28. *Bulldozer Rising* (1988), Anna Livia (F)
29. *Empire of the Senseless* (1988), Kathy Acker (NF)
30. *He, She and It* (1991), Marge Piercy (NF)
31. *The Parable of the Sower* (1993), (Serie 1), Octavia E. Butler (F)
32. *Earthsong* (1994), Suzette Elgin (F)
33. *The Furies* (1994), (Serie 3) Suzy McKee Charnas (F)
34. *Consecuencias naturales* (1994), Elia Barceló (F)
35. *Un Dios para Cordelia* (1995), Malú Huacuja del Toro (F)
36. *The Psalms of Herod* (1996), (Serie 1), Esther M. Friesner (F)
37. *The Sword of Mary* (1996), (Serie 2), Esther M. Friesner (F)
38. *Waslala. La búsqueda de una civilización perdida* (1996), Gioconda Belli (NF)
39. *La muerte como efecto secundario* (1997), Ana María Shua (NF)
40. *The Misconceiver* (1997), Lucy Ferris (F)
41. *Parable of the Talents* (1998), (Serie 2), Octavia Butler (F)
42. *The Ice People* (1998), Maggie Gee (F)
43. *The Conqueror's Child* (1999), (Serie 4), Suzy McKee Charnas (F)

44. *The Telling* (2000), Ursula Le Guin (NF)
45. *Oryx and Crake* (2003), [Trilogía] (Serie 1), Margaret Atwood (NF)
46. *Futuros peligrosos* (2007), Elia Barceló (NF)
47. *The Hunger Games* (2008) Suzanne Collins (F)
48. *The Year of the Flood* (2009), (Serie 2), Margaret Atwood (NF)
49. *El mañana* (2010), Luisa Valenzuela (F)
50. *Article 5* (2012), Kristen Simmons (F)
51. *MaddAddam* (2013), (Serie 3), Margaret Atwood (NF)
52. *The Bone Season* (2013), Samantha Shannon (NF)
53. *Conway's The Collapse of Western Civilization: A View from the Future* (2014), Naomi Oreskes y Erik Conway (NF)
54. *2084. Después de la revolución* (2014), Elia Barceló (NF)
55. *La caída de los pájaros* (2014), Karen Chacek (NF)
56. *Frecuencia Júpiter* (2015), Martha Riva Palacio (F)
57. *Soñarán en el jardín* (2015), [Cuento], Gabriela Damián Miravete (F)
58. *The Mountain and the Wall* (2015), Alisa Ganieva (NF)
59. *The Power* (2016), Naomi Alderman (F)
60. *An Excess Male* (2017), Maggie Shen King (F)
61. *Gather the Daughters* (2017), Jennie Melamed (F)
62. *Future Home of the Living God* (2017), Louise Erdrich (F)
63. *Kentukis* (2018), Samanta Schweblin (NF)
64. *Those Who Knew* (2018), Idra Novey (NF)
65. *Hazards of Time Travel* (2018), Joyce Carol Oates (F)
66. *Red Clocks* (2018), Leni Zumas (F)
67. *Before She Sleeps* (2018), Bina Shah (F)
68. *The Water Cure* (2018), Sophie Mackintosh (F)
69. *Vox* (2018), Christina Dalcher (F)
70. *The Future of Another Timeline* (2019), Annalee Newitz (F)
71. *The Testaments* (2019), Margaret Atwood (F)
72. *Blue Ticket* (2020), Sophie Mackintosh (F)
73. *Mugre Rosa* (2020), Fernanda Trías (NF)

BIBLIOGRAFÍA

- ABBOTT, P. H. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ALTER, A. (2018). Las nuevas autoras de la distopía feminista. *The New York Times*. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2018/10/11/feminismo-ficcion-distopia>
- ARÁN, P. O. (2006). *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijail Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor.
- ASIMOV, I. (1971). "Social Science Fiction". En *Science Fiction: The Future*, A. Dick (ed.), 263-299. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- ATWOOD, M. (2015). "The Heart Goes Last by Margaret Atwood review – rewardingly strange". *The Guardian*, Disponible en: <https://www.theguardian.com/books/2015/sep/23/the-heart-goes-last-margaret-atwood-review-novel>
- (2005). *Curious Pursuits: Occasional Writing 1970–2005*. Londres: Virago.
- AUERBACH, N. (2013). *Communities of Women*. Massachusetts: Harvard University Press.
- AUNE, K. y DEAN J. (2015). "Feminist Resurgent? Mapping Contemporary Feminist Activisms in Europe". *Social Movement Studies* 14, 1 -21.
- BACCOLINI, R. (2000). "Gender and Genre in the Feminist Critical Dystopias of Katherine Burdekin, Margaret Atwood, and Octavia Butler." En *Future Females, the Nexxt Gneration: New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction*, M. Barr. (ed.), 13-34. Boston: Rowman and Littlefield.
- (2004). "The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction". *PMLA* 119, 518-521.
- (2007). "Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope". En *Utopia Method Vision: The Use Value of Social Dreaming*, R. Baccolini y T. Moylan (eds.), 159-190. Bern: Peter Lang.
- (2018). "Corpo, diritti riproduttivi e rapporti di genere nelle distopie delle donne del terzo millenio". *Cosmopolis. Rivista di filosofia e teoria politica*, XV, 1-10.
- BAJTÍN, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Michael Holquist (ed.). Texas: University of Texas Press.
- (1984). *Problemas de la poética de Dostoievski*. D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- (1993). "¿Qué es el lenguaje?". En *Bajtin y Vigotski: la organización semiótica de la conciencia*, A. Silvestri y G. Blanck (eds.), 217-244. Barcelona: Anthropos.
- (1989). *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Taurus.

- BAL, M. (1985). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Londres: University of Toronto Press.
- BAMMER, A. (1991). *Partial Visions. Feminism and Utopianism in the 1970's*. Nueva York: Routledge
- BARR, M. S. (1993). *Lost in Space: Probing Feminist Science Fiction and Beyond*. Chappel Hill: University of North Carolina Press.
- (1987). *Alien to Femininity: Speculative Fiction and Feminist Theory*. Nueva York: Greenwood.
- BARTHES, R. (1977). *Image, Music, Text*. Londres: Fontana
- BATTAGLIA, B. (1998). *Nostalgia e Mito Nella Distopia Inglese*. Ravenna: Longo.
- BAUER, D. M y MCKINSTRY S. J. (1991). *Feminism, Bakhtin and the Dialogic*. Nueva York: State University of New York.
- BAUMGARDNER, J. (2011). *F'EM! Goo Goo, Gaga, and Some Thoughts on Balls*. Berkeley: Seal Press.
- BENHABIB, S. (2005). “Feminismo y posmodernidad: una difícil alianza”. En *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, C. Amorós y A. de Miguel (eds.), 319-342). Madrid: Minerva Ediciones.
- BERISTÁIN, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. D.F.: Porrúa.
- BHAVNANI, K. K. y FORAN, J. (2008). “Feminist futures: From dystopia to eutopia?”. *Futures*, 40, 319–328.
- BLOCH, E. (1995). *The Principle of Hope*. 1976. Cambridge: MIT.
- BRAIDOTTI, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires: Paidós.
- BRECHT, B. (1964). *Brecht On Theatre*. Nueva York: Hill and Wang - Dramabook.
- BROOKE-ROSE, C. (1990). “Whatever happened to narratology?”. *Poetics today*, 11, 283-293.
- BRUNET ICART, I. (2020). “La cuarta ola del feminismo”. *Revista Internacional De Organizaciones*, 24, 403-420.
- BURDEKIN, K. (1993). *Swastika Night*. Nueva York: The Feminist Press.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- CAVE, M. (2010). “Bakhtin and Feminism: The Chronotopic Female Imagination”. *Women's Studies: An inter-disciplinary journal* 18, 117-127.
- CHAMBERLAIN, P. (2017). *The Feminist Fourth Wave. Affective Temporality*. Londres: Palgrave Macmillan.
- CHATMAN, S. (1990). “What Can We Learn from Contextualist Narratology?”. *Poetics Today* 11, 309–328.
- CLAEYS, G. (2017). *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press.
- COBO BEDIA, R. (2022). Nuevas generaciones resignifican la cuarta ola del feminismo: SMO. Disponible en: <https://www.oaxaca.gob.mx/smo/nuevas-generaciones-resignifican-la-cuarta-ola-del-feminismo-smo/>

- COCHRANE, K. (2013). The fourth wave of feminism: meet the rebel women. Disponible en: <https://www.theguardian.com/world/2013/dec/10/fourth-wave-feminism-rebel-women>
- (2014). *All The Rebel Women: The Rise of the Fourth Wave Feminist*. Londres: Simon & Schuster.
- CONNOLLY, J. (2017). Stephen King and son: the family business is in safe hands. The Irish Times. Disponible en: <https://www.irishtimes.com/culture/books/stephen-king-and-son-the-family-business-is-in-safe-hands-1.3232015>
- CORTIEL, J. (1999). *Demand My Writing*. Liverpool: Liverpool University Press.
- CRANNY-FRANCIS, A. (1990). *Feminist Fiction. Feminist Uses of Generic Fiction*. Oxford: Polity Press/Basil Blackwell.
- CRENSHAW, K. (1991). "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color". *Stanford Law Review* 43, 1241-99.
- CROFT, A. (1984). "Worlds Without End Foisted Upon the Future—Some Antecedents of Nineteen Eighty-Four". En *Inside the Myth*, C. Norris (ed.), 183-216. London: Lawrence & Wishart Ltd.
- CROSSLEY, R. (1987). "Dystopian Nights". *Science Fiction Studies* 14, 93-98.
- CSICSERY-RONAY, I. (1988). "Cyberpunk and Neuromanticism". *Mississippi Review* 16, 266-278.
- (2008). *The Seven Beauties of Science Fiction*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- CUNNINGHAM, R. y RUBY, A. (2008). "Rape as a Weapon of Genocide". *Genocide Studies and Prevention* 3, 279-96.
- CURRIE, M. (1998). *Postmodern Narrative Theory*. Basingstoke: Macmillan.
- DAVIS ROGAN, A. M. (2006). "Alienation, Estrangement, and the Politics of "Free Individuality" in Two Feminist Science Fictions: A Marxist Feminist Analysis". *Socialism and Democracy* 20, 61-85.
- DE LAURETIS, T. (1984). *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington: Indiana UP.
- DELISTRATY, C. (2019). Welcome to Dystopian Realism. *Vulture*. Disponible en: <https://www.vulture.com/2019/01/modern-feminist-dystopia-is-basically-realism.html>
- DI MINICO, E. (2019). "Spatial and Psychophysical Domination of Women in Dystopia: Swastika Night, Woman on the Edge of Time and The Handmaid's Tale". *Humanities*, 8, 38.
- (2017). "Ex-Machina and the Feminine Body through Human and Posthuman Dystopia". *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media* 17, 67-84.
- DONNAN, H. y MAGOWAN, F. (2019). *The Anthropology of Sex*. Londres: Bloomsbury Publishing.
- DONAWERTH, J. K. y KOLMERTEN, C. A. (1994). *Utopia and Science Fiction by Women. Worlds of Difference*. Nueva York: Syracuse University Press.

- DUPLESSIS, R. (1985). *Writing beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth Century Women Writers*. Bloomington: Indiana University Press.
- EAGLETON, M. (ed.) (1986). *Feminist Literary Theory. A Reader*. Massachusetts: Blackwell.
- ELGIN, S. H. (1999). Láadan, the Constructed Language in Native Tongue. Disponible en: <http://www.sfw.org/members/elgin/Laadan.html>
- ELLMANN, M. (1968). *Thinking About Women*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- EVANS, E. (2015). *The Politics of Third Wave Feminism: Neoliberalism, Intersectionality, and the State in Britain and the US*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- FELSKI, R. (1989). *Beyond Feminist Aesthetics. Feminis Literature and Social Change*. Massachusetts: Harvard University Press.
- FLUDERNIK, M. (1996). *Towards a 'Natural' Narratology*. Londres: Routledge.
- (2000). “Beyond Structuralism in Narratology: Recent Developments and New Horizons in Narrative theory”. *Anglistik*, 11, 83-96.
- (2017). “The Many in Action and Thought: Towards a Poetics of the Collective in Narrative”. *Narrative* 25, 139-163.
- FORSTER, E. M. (2000). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- FOUCAULT, M. (1976). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI Editores.
- (1988). “El sujeto y el poder”. *Revista Mexicana de Sociología* 50, 2-20.
- FRYE, N. (1982). *Diversidad de utopías literarias*. Madrid: Espasa-Calpe.
- FRENCH, J. R. P. y RAVEN, B. H. (1959). “The Bases of Social Power”. En *Studies in social power*, D. Cartwright (ed.), 150–167. Ann Arbor: University of Michigan
- GAMMAN, L. y MARSHMENT, M. (1988). *The Female Gaze*. Londres: The Women's Press.
- GARNER, D. (2017). Shades of Atwood and Vonnegut in Louise Erdrich's Dystopian Novel. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2017/11/14/books/review-louise-erdrich-future-home-of-living-god.html?module=inline>
- GARTON ASH, T. (2004). Citado en Shlapentokh, V. “George Orwell: Russia's Tocqueville”, En *George Orwell: Into the Twenty-First Century*, Cushman, T. y Rodden, J. (eds.), 281, Colorado: Paradigm Publishers.
- GENETTE, G. (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oxford: Blackwell.
- (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- GERRIG, R. J. (2010). “Memory”. En *Routledge Encyclopedia*, D. Herman, J. Manfred y m. Ryan (eds.), 415-417. Nueva York: Taylor & Francis.
- GORDON, J. and McKee Charnas, S. (1999). “Closed Systems Kill: An Interview with Suzy McKee Charnas”. *Science Fiction Studies* 26, 447-468.
- GOTTLIEB, E. (2001). *Dystopian Fiction East and West: Universe of Terror and Trial*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- GREIMAS, A. J. (1973). “Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur”. *Langages*, 31, 13–35.

- GRIFFITH, S. (1982) "The Way of All Ideology". *Signs* 7, 651.
- GUTIÉRREZ, D. R. (2012). "El protagonista y el héroe: Definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico". *ÁMBITOS* 21, 43-62.
- HALL, S. (1989). "Ethnicity: Identity and Difference". *Radical America* 23, 9-20.
- HEIKINEN, D. (1994). "Is Bakhtin a Feminist or Just Another Dead White Male? A Celebration of Feminist Possibilities in Manuel Puig's *Kiss of the Spider Woman*". En *A Dialogue of Voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*. K. Hohne y H. Wussow (eds.), 114-127. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- HEINLEIN, R. A. (1969). "Science Fiction and Man's Adaptation to Change". En *Science Fiction, Today and Tomorrow*, B. Davenport (ed). Chicago: Advent.
- HERMAND, J. (1981). *One. Irgendwo. Formen utopischen Denkens*, Königstein: Athenäum.
- HERMAN, D., JAHN, M. y RYAN, M. (eds.) (2010). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Nueva York: Taylor & Francis.
- HIRSCHKOP, K. (1986). "Bakhtin, Discourse and Democracy". *New Left Review* 160, 92-113.
- HORAN, T. (2018). *Desire and Empathy in Twentieth-Century Dystopian Fiction*. Estados Unidos: Palgrave Macmillan.
- HOWE, I. "The Fiction of Anti-Utopia". *New Republic*, 13-16.
- HUTCHEON, L. (1995). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres: Routledge.
- JAGOSE, A. (1996). *Queer Theory: An Introduction*. Nueva York: New York University Press.
- KAVKA, M. (ed.) (2001). *Feminist Consequences: Theory for the New Century*. Nueva York: Columbia University Press.
- KILMARTIN C. y ALLISON, J. (2007). *Men's Violence Against Women. Theory, Research, and Activism*. Nueva Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- KREISWIRTH, M. (2000). "Merely Telling Stories? Narrative and Knowledge in the Human Sciences". *Poetics Today* 21, 293-318.
- KRISTEVA, J. (1981). "Women's Time". *Signs* 7, 13-35.
- LAMAS, M. (2003). "Cultura, género y epistemología". En *Los estudios culturales en México*, J. M. Valenzuela Arce (coord.). México: FCE/CNCA
- (2006). *Feminismo. Transmisiones y retransmisiones*. México: Taurus.
- LANSER, S. (1986). "Toward a Feminist Narratology". *Style* 20, 341-363.
- (1992). *Fictions of Authority. Women Writers and Narrative Voice*. Nueva York: Cornell University Press.
- LANSER, S. y WARHOL, R. R. (2015). *Narrative Theory Unbound*. Ohio: Ohio State University Press.
- LARBALESTIER, J. (2002). *The Battle of the Sexes in Science Fiction*. Middletown: Wesleyan UP.

- LORRAINE, G. y MARSHMENT, M., (eds.). (1980). *The Female Gaze: Women as Viewers of Popular Culture*. Seattle: Real Comet Press.
- LUNACHARSKI, A. V. (1974). *Sobre la literatura y el arte*. Buenos Aires: Axioma.
- LUNDWALL, S. J. (1971). *Historia de la Ciencia Ficción*. Barcelona: Dronte.
- MALMGREN, C. D. (1991). *Worlds apart. Narratology of Science Fiction*. Indiana: Indiana University Press.
- MARCUS, S. (1978). "The Novel Again". En *The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism*, R. M. Davis (ed.). N.J.: Prentice-Hall.
- MASLIN, J. (2017). Stephen King and Son Team Up for a Novel About Women Whose Sleep Should Not Be Disturbed. Disponible en: <https://www.nytimes.com/2017/09/25/books/review-sleeping-beauties-stephen-king-owen-king.html>
- McHALE, B. (2010). "Free Indirect Discourse". En *Routledge Encyclopedia*, D. Herman, J. Manfred y M. Ryan (eds.), 280-281. Nueva York: Taylor & Francis.
- McLAREN, M. A. (2002). *Feminism, Foucault, and Embodied Subjectivity*. Albany: State University of New York Press.
- MEDVEDEV, P. N. (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza.
- MEZEI, K. (ed.) (1996). *Ambiguous Discourse: Feminist Narratology and British Women Writers*. Chapel Hill y Londres: University of North Carolina Press.
- MILLER, N. K. (1981). "Emphasis Added: Plots and Plausibilities in Women's Fiction" *PMLA*, 99.1, 36-48.
- MIYARES, A. (2018). La "Cuarta Ola" del Feminismo, su Agenda. Disponible en: <https://tribunafeminista.org/2018/03/la-cuarta-ola-del-feminismo-su-agenda/>
- MOLLOY, S. (2002). "La flexión del género en el texto cultural latinoamericano". *Cuadernos de Literatura* 8, 8-15.
- MORRIS, J. M. y KROSS, A.L. (2009). *The A to Z of Utopianism*. Lanham: Scarecrow Press, Inc.
- MOYLAN, T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Michigan: Wst. View Press.
- (2014). *Demand the Impossible*. Berna: Peter Lang AG.
- MUNRO, E. (2013). "Feminism: A Fourth Wave?". *Political Insight* 4, No. 2, 22-25.
- MUÑOZ-SAAVEDRA, J. (2019). "Una nueva ola feminista, más allá de #MeToo: Irrupción, legado y desafíos". En *Políticas Públicas para la Equidad*, P. Rivera-Vargas, J. Muñoz-Saavedra, R. Morales Olivares y S. Butendieck-Hijerra (ed.). Santiago de Chile: Colección Políticas Públicas, Universidad de Santiago de Chile.
- MURDOCK, M. (2013). *The Heroine's Journey*. Massachusetts: Shambala Publications.
- MURPHY, J. (1984). "Egg Farming and Women's Future." En *Test Tube Women*. R. Arditti, D. Klein y S. Minden (eds), 68-75. Londres: Pandora Press.
- NIETZSCHE, F. (2017). *The Will to Power*. Londres: Penguin Group.
- NOVOA, M. (2017). ¿Soñaron nuestras escritoras ci-fi con canciones de cuna androides? Latin Disponible en: <http://www.latinamericanliteraturetoday.org/>

- es/2017/octubre/ ¿soñaron-nuestras-escriptoras-cifconcancionesdecunaandroi-desdemarcelonovoa?fbclid=IwAR1HtBjNW66SUv460w3E4hYBJRuUd8bNr4bsP8qlW5GL3UeYxZsjnC3t6o
- NÚÑEZ, C. (2006). "The Feminist Writing of Charlotte Perkins Gilman: Pausinf for The Chronotope". *Philologia Hispalensis* 20, 85-111.
- ORR, J. (1987). *The Making of the Twentieth Century Novel: Lawrence, Joyce, Faulkner and Beyond*. Basingstoke: Macmillan.
- ORWELL, G. (1989). *Nineteen Eighty-Four*. Londres: Penguin.
- PAGE, R. (2006). *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- PALMER, A. (2005). "Intermental Thought in the Novel: The Middlemarch Mind". *Style* 39, 427-439.
- (2010a) "Large Intermental Units in Middlemarch." Alber, J. y Fludernik, M. (eds.) *Postclassical Narratology: New Essays*, 83-104. Columbus: The Ohio State Univ. Press.
- (2010b). *Social Minds in the Novel*. Columbus: The Ohio State University Press.
- PARRINDER, P. (1979) "The Alien Encounter: Or, Ms Brown and Mrs Le Guin". En *SF: A Critical Guide*, P. Parrinder (ed.), 46-58. Londres: Longman.
- (2015). *Utopian Literature and Science*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- PATAI, D. (1984). *The Orwell Mystique. A Study in Male Ideology*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- PEARSON, C. y POPE, K. (1981). *The Female Hero in American and British Literature*. Nueva York: Bowker
- PELEGRÍN, J. (2010). "La historia alternativa como herramienta didáctica: una revisión Historiográfica". *Proyecto CLIO*, 36.
- PEAELZER, J. (1980). "Parody and Satire in American Dystopian Fiction of the Nineteenth Century". *Science Fiction Studies* 7, 61-72.
- POPPER, K. (1967). *La sociedad abierta y sus enemigos*. Buenos Aires: Paidós.
- POWERS, M. A. (2000). *The Heroine in Western Literature. The Archetype and Her Reemergence in Modern Prose*. Carolina del Norte: McFarland Publishing.
- PRINCE, G. (1982). *Narratology: The Form and Function of Narrative*. Berlín: Mouton.
- RAND, A. (2010). *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Disponible en línea en: <https://plato.stanford.edu/entries/ayn-rand/>
- (1992). *Atlas Shrugged*. Nueva York: Random House.
- RESTREPO, E. (2012). *Antropología y estudios culturales: disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- ROSENTHAL, S. S. (1994). "The Chronotope of the Asylum: Jane Eyre, Feminism, and Bakhtinian Theory". En *A Dialogue of Voices. Feminist Literary Theory and Bakhtin*. K. Hohne y H. Wussow (eds.), 152-170. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- ROOF, J. (2018). *The Feminist Foundations of Narrative Theory*. M. Garret (ed.), 72-86. Connecticut: Cambridge University Press.
- RUIZ CANIZALES, R. (2020). "Violencia Digital contra la mujer en México: Honor, imagen y daño moral. El espectro del derecho penal simbólico en la 'Ley Olimpia'". *Revista Derecho y Realidad* 18, 29- 74.
- SALDÍAS, G. A. (2015). En el peor lugar posible: Teoría de lo distópico y su presencia en la narrativa tardofranquista española (1965-1975). (Tesis doctoral inédita). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- SÁNCHEZ, C. A. J. (2018). "Ciencia ficción política, distopía, ucronía y construcciónismo". En *Psicología y asuntos colombianos actuales*, Molina, N. V., Rentería, E. P. y Díaz, F.B., (eds.), 41-53. Cali: Universidad del Valle Programa Editorial.
- SANMARTÍN, P. O. (2004). "Desautomatización y creación". *Dicienda. Cuadernos de Filología Hispánica* 22, 249-269.
- SARGENT, P. (ed.) (1975). *Women of Wonder*. Nueva York: Random House.
- SARGENT, L. T. (1994). "The Three Faces of Utopianism Revisited". *Utopian Studies* 5, 1-37.
- (2010). *Utopianism. A Very Short Introduction*. Nueva York: Oxford University Press.
- SARGISSON, L. (2007). "Strange Places: Estrangement, Utopianism, and Intentional Communities". *Utopian Studies* 18, 393-424.
- SAWICKI, J. (1991). *Disciplining Foucault. Feminism, Power and The Body*. Nueva York: Routledge.
- SCHOLES, R. (1975). *Structural Faculation: An Essay on the Fiction of the Future*. Indiana: University of Notre Dame P.
- SEGATO, R. L. (2015). *La Crítica de la Colonialidad en Ocho Ensayos y una Antropología por Demanda*. Buenos Aires: Prometeo.
- (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficante de sueños.
- SEYFERTH, P. (2018). "A Glimpse of Hope at the End of the Dystopian Century: The Utopian Dimension of Critical Dystopias". *ILCEA* 30, 1-10.
- SHANE, A. (1968). *The Life and Works of Evgenij Zamiatin*. California: University of California Press.
- SHKLOVSKI, V. (1965). "Art as Technique". En *Ryssuab Formalist Criticism: Four Essays*, T. Lemon y M. K. Reis (eds.). Lincoln: University of Nebraska Press.
- SHOWALTER, E. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton UP.
- SISK, D. (1997). *Transformations of Language in Modern Dystopias*. Westport, CT: Greenwood Press.
- SPENDER, D. (1980). *Man Made Language*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- STERLING, B. (ed.). (1986). *Mirrorshades: The Cyberpunk Anthology*. Estados Unidos: Arbor House.

- STOLER, A. (1992). "Sexual Affronts and Racial Frontiers: European Identities and the Cultural Politics of Exclusion in Colonial Southeast Asia". *Comparative Studies in Society and History* 34, 514–551.
- SUVIN, D. (1979a). "The State of the Art in Science Fiction Theory: Determining and Delimiting the Genre". *Science Fiction Studies* 17, 1-6.
- (1979b). *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Londres: Yale University Press.
- (1983). *Victorian Science Fiction in the United Kingdom: The Discourses of Knowledge and Power*. Boston: G. K. Hall.
- (1988). *Positions and Presuppositions in Science Fiction*. Kent: Kent State University Press.
- SZURMUK, M. y MCKEE, R. (2012). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Distrito Federal: Instituto Mora/ Siglo XXI.
- TERENTOWICZ-FOTYGA, U. (2018). "Defining the dystopian chronotope: Space, time and genre in George Orwell's Nineteen Eighty-Four". *Beyond Philology* 15, 9-42.
- TODOROV, T. (1969). *Grammaire du Décaméron*. La Haya: Mouton.
- TOLAN, F. (2007). *Margaret Atwood. Feminism and Fiction*. Amsterdam: Costerus New Series.
- VADALTA, M. (2016). "Memoria". En *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Szurmuk, M. y Mckee, R. (eds.). Distrito Federal: Instituto Mora/ Siglo XXI.
- VALDEÓN, R. (2002). Las inquietudes sociales y humanísticas de E. M. Forster a través de sus Collected Short Stories. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/28258902_Las_inquietudes_sociales_y_humanisticas_de_EM_Foster_a_traves_de_sus_Collected_Short_Stories
- VICE, S. (1997). *Introducing Bakhtin*. Manchester & New York: Manchester University Press.
- VINTON, A. D. (1890). *Looking Further Backward*. Albany: Albany Book Co.
- WALLACH, S. J. (2008). *Género e Historia*. D.F: Fondo de Cultura Económica.
- WALTERS, L. (2014). *Margaret Cavendish, Science and Politics*. Reino Unido: Cambridge University Press
- WARHOL, R. R. (2003). *Having a good cry: Effeminate feelings and popular culture forms*. Ohio: Ohio State University Press.
- WEBER, M. (1947). *The Theory of Social and Economic Organization*. Nueva York: Free Press.
- WINNETT, S. (1990). "Coming unstrung: Women, men, narrative and principles of pleasure". *PMLA* 105, 505–518.
- WOOLF, V. (1980). "Women and Fiction". En *Women and Writing*, m. Barret (ed.), 49. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.

- (1998). *A Room of One's Own/Three Guineas*. Nueva York: Oxford World Classics.
- WORONZOFF, E. (2019). For a Feminist Dystopian Tale, 'Red Clocks', Is Rather Safe. Disponible en: <https://www.popmatters.com/leni-zumas-red-clocks-2628014658.html?rebelltitem=2#rebelltitem2>
- WRYE, H. K. (2009). "The Fourth Wave of Feminism: Psychoanalytical Perspectives Introductory Remarks". *Studies in Gender and Sexuality* 10, 185–189.
- ZUMBRUNNEN, J. (2006). "Fantasy, Irony, and Economic Justice in Aristophanes' Assemblywomen and Wealth". *American Political Science Review* 100, 319–333.

LA ESPERANZA DISTÓPICA
EN TIEMPOS OSCUROS

CRÍTICA Y TEORÍA LITERARIA
SOBRE LA DISTOPÍA FEMINISTA

Eréndira Hernández Balbuena

se publicó como libro electrónico en formato PDF
de acceso gratuito en diciembre de 2025.

El cuidado de la edición estuvo a cargo del
Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vélaz Pliego”
de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Peso: 3.55 MB