
Research Article

Problemas de género en dos distopías peninsulares: de *Rendición* de Loriga a *La gran abundancia* de Moreno-Caballud

Alberto del Pozo*
Rhodes College

Abstract: This article confronts two contemporary approaches to Dystopia within the current debate about the genre. The purpose is to rise several issues that relates an aesthetical problem (Dystopia as a genre) with gender representation as it is portrayed on these works. On the one hand, the novel *Rendición* by Ray Loriga, it is attached to the most reactionary gender representations ever appeared in classic Dystopias. On the other, *La gran abundancia* by Moreno-Caballud subverts the male-female dynamics used by Loriga and several classic dystopic texts to break *monologism*. Moreno's novel opens up a new ethical and political dystopic view, based on the care of others and self-care. This comparison between two very different texts tries to show Dystopia as a cultural genre on dispute, and not as a dogmatic set of rules working in favor of current capitalist forces, as several cultural critics (Zizek, Martorell...) have tried to define it over the last decade.

Keywords: dystopia, gender, Loriga, Moreno-Caballud

Resumen: El presente trabajo presenta la distancia que separa, para lo que toca a los arquetipos de género y su representación cultural, a dos distopías peninsulares de publicación reciente, dentro del creciente debate a favor y en contra de la distopía. Por un lado, *Rendición*, una versión de la distopía atada a valores clásicos de género, que revitaliza las peores versiones de la distopía como género reaccionario de masas. Por otro, *La gran abundancia*, texto experimental cuya riqueza de voces rompe el monologismo del género para abrirse a una ética y política de los cuidados. El propósito del trabajo es apartarse de los dogmatismos tanto a favor como en contra del género de masas para verlo como un espacio en disputa estética e ideológica.

Palabras clave: distopía, género, Loriga, Moreno-Caballud

1 Consideraciones preliminares sobre distopía y problemas de género

Aunque sorprenda como comienzo, no encuentro mejor forma de abordar un análisis del contraste entre dos distopías contemporáneas escritas por hombres, como lo son *Rendición* de Ray Loriga (2017) y *La gran abundancia* de Luis Moreno-Caballud (2022) que un momento particular de un texto utópico escrito Donna Haraway, el conocido *Manifiesto Cyborg*, publicado por primera vez en 1984. En este texto, la conocida teórica confesaba que, pese a que la condición de los oprimidos en la era posmoderna se veía compensada por la proliferación de conexiones posibles entre grupos que la nueva tecnología empezaba a facilitar a nivel planetario, y con ello se multiplicaban las experiencias y las afinidades comunes, que bien podrían generar nuevas e interesantes alianzas de todo tipo, un problema central sin embargo permanecía fijo, y éste era nuestra incapacidad de teorizar y transmitir esas experiencias:

*Corresponding author: Alberto del Pozo, E-mail: delpoza@rhodes.edu

Copyright: © 2024 Author. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), allowing third parties to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material for any purpose, even commercially, provided the original work is properly cited and states its license.

But what people are experiencing is not transparently clear, and we lack sufficiently subtle connections for collectively building effective theories of experience. Present efforts – Marxist, psychoanalytic, feminist, anthropological- to clarify even “our” experience are rudimentary. (Haraway, 2016, p. 51).

La reivindicación posterior de la autora de la figura de los cyborgs que todo lo confunden (el ser humano y la máquina, lo artificial y lo natural, lo masculino y lo femenino, etc.) como la Rachel de *Blade Runner* (2016, p. 60) y de las narrativas de ciencia ficción feminista (2016, p. 62) enlazaban con esa incapacidad de darle forma a lo que nos pasaba, y nos pasa.

Este trabajo postula que hay una relación inversamente proporcional entre esa incapacidad y la actual proliferación de la distopía, consignada o contestada, pero nunca negada, por múltiples críticos como Claeys (2017), Martorell-Campos (2021) o López-Keller (1991), aunque se difiera en los términos precisos con los que describir el pesimismo dominante. Precisamente esta última autora, en un interesante artículo ya en los años 90, prefería distinguir entre distopía, agotamiento de las imágenes de Progreso, y utopía negativa, entendiendo esta última como visión pesimista de un mundo cercano al presente que acaba reforzando la atadura de los lectores críticos al estado de cosas, “al sistema ideológico dominante” (1991, p.15).

Discusiones terminológicas aparte, casi 40 años han pasado de esta reivindicación de Haraway, y la ciencia ficción, elegida por esta crítica como uno de los focos culturales más capacitados para expresar el radical cambio de paradigma que hemos vivido las últimas décadas, no para de ganar importancia en múltiples ámbitos, incluida la literatura peninsular española. Y de todas las formas que puede tomar esa etiqueta a veces algo confusa que denominamos “ciencia ficción”, el género de la distopía es sin duda uno de los más potentes, cuando no de los más disputados. Tampoco se puede pasar por alto que quienes han estado más interesadas en disputarlo han sido autoras, que no autores, lo cual ha producido no pocas innovaciones en un género (o modalidad narrativa, si se prefiere) la distopía, cuyo canon anglosajón y ruso estaba claramente marcado por una perspectiva masculina de sus posibilidades.

Que escritoras de la talla de Rosa Montero hayan escrito durante la última década, empezando en 2011 con *Lágrimas en la lluvia*, una tríada de novelas con una heredera directa de la replicante Rachel, Bruna Husky (con una cuarta novela en ciernes); o que Elia Barceló, seguramente la más influyente escritora de ciencia ficción española de las últimas décadas, haya reeditado cuentos tan extraordinarios como los que se reúnen en *Futuros peligrosos* (2020), por nombrar solo dos casos muy notables, no es sin duda casualidad. Menos lo es aún que Teresa López-Pellisa y Lola Robles, en un intento de componer una suerte de canon alternativo y de historiar el intento femenino de apropiarse de la distopía, hayan podido publicar dos volúmenes de relatos y titular a la serie *Posthumanas y distópicas* (2019), en un recorrido de más de un siglo que cubre un amplio espectro de autores, de Emilia Pardo Bazán a Cristina Jurado. Obviamente, no todas las autoras de ciencia ficción eligen la distopía como forma de expresión, y no todas esas distopías tienen un carácter progresista, pero sí un número suficiente de ellas como para que las autoras puedan definir una línea de imaginación estética sólida y femenina.

Pero es que además esa presencia de la “distopía femenina” se cumple también en un registro anglosajón, como demuestra la actualidad y la relevancia de la obra de escritoras como Le Guin, Atwood o Butler, que llevan décadas apropiándose y colocándose en el centro de la discusión misma sobre él. Lo que late detrás de todas estas notables contribuciones, entre otras cosas, es un intento de dar forma a esa gran confusión vital y política señalada por Haraway (2016), que no ha hecho sino acrecentarse desde la década de los 70 con la explosión de Internet y el empuje constante de la globalización; y al verbalizarse, parece servir de puente entre las experiencias

que todavía no conseguimos teorizar y lo que necesitamos hacer visible, aunque solo sea para poder contar nuestra experiencia vital como sujetos posmodernos, o lo que sea que seamos hoy. Novelas como *Los desposeídos*, *El cuento de la criada* o *La parábola del sembrador* no desmerecen en nada a sus pares masculinos clásicos. Lo mismo se podría decir de sus extraordinarios pares en el cuento y la novela peninsulares contemporáneos.

Todo este grupo de autoras, y especialmente las que han escrito desde 2008 en adelante, no han elegido la distopía como marco para expresarse como el que elige en un supermercado un producto en vez de otro, sino que no han tenido otro remedio que adaptarse a nuestros tiempos distópicos, y jugar con el marco y los condicionantes que éste ofrece para hacer visibles sus proyectos estéticos, y su proyecto político concreto. Claey¹ ha demostrado que el género de la distopía o el tono distópico es el claramente hegemónico en nuestros días, llegando a afirmar, en las conclusiones a uno de los más completos estudios que se han escrito sobre el género, *Dystopia. A Natural History*, que “is a genre, and a concept, whose hour has come. May it flourish” (2017, p. 501). La naturaleza dialógica y heteroglósica de la novela como género discursivo, ya analizada perfectamente hace décadas por Bakhtin y muchos otros teóricos de la novela después de él, como Freedman hizo para lo que toca a la ciencia ficción (2000, pp. 30–43), colocan a la distopía como el punto de encuentro perfecto entre la literatura como tal y los diversos discursos sociales “pesimistas” que la rodean, que nos avisan de que estamos aproximándonos a toda una serie de límites, políticos, económicos y naturales, constituyendo una suerte de ethos distópico del que es imposible escapar.

El retorno a la distopía es entonces un síntoma más de la naturaleza social e histórica de la novela como tal. Sin embargo, como nos advierte lúcidamente Martorell Campos en *Contra la distopía*, haríamos bien en distinguir entre distopía, apocalipsis y post-apocalipsis (2021, pp. 58–59), categorías todas ellas que se unen por su profundo pesimismo de punto de partida, pero que llegan a expresar realidades, futuros y sobre todo agendas muy diferentes e incluso enfrentadas. Al darse todas ellas cada vez de forma más mixtificada, esto hace que su análisis sea todavía más delicado y complejo. Nadie escapa, eso sí, de ese ethos distópico: ni las autoras, ni los autores. Tampoco del problema señalado por Haraway (2016): el de hacer inteligible, teorizable, nuestra propia experiencia.

En otras palabras, a una perspectiva de escritura de lo cyborg que aconsejaba y ha acabado produciendo la reescritura del género distópico y sus tropos tanto en el ámbito anglosajón como en otros, y que busca confundir las categorías sociales y políticas establecidas para ayudarnos a hacer inteligible nuestra propia experiencia, se le impone un marco de acción distópico que históricamente está marcado por un punto de vista claramente masculino (conformado por las novelas *Nosotros*, *Un mundo feliz*, 1984) y que además obliga a partir de una extrapolación pesimista de uno o varios aspectos negativos de nuestras sociedades actuales. La tensión entre ambos principios solo puede ser analizada, para lo que toca a los textos literarios, con una gran atención a los puntos de fricción entre ambas realidades, dentro de los textos mismos, de su lectura atenta a las alianzas y contradicciones que se dan en ellos. Al problema del género como construcción social lo debemos enfrentar con el problema general de la distopía como tal, tomado como género estético o modalidad narrativa, y observar ese choque de fuerzas con la mayor objetividad.

Tenemos entonces que analizar la presencia y significado de una escritura “masculina” distópica actual en el terreno peninsular y describir en qué aspectos radica su masculinidad.

1 Aunque la aproximación de Claey a la distopía sea de las más conservadoras que han sido presentadas las dos últimas décadas, tiene la virtud de ser un análisis muy exhaustivo de las contribuciones anglosajonas al género durante todo el espectro histórico de su desarrollo y existencia.

¿Qué lugar ocupan y cómo se han visto influenciadas, o cómo dialogan, o cómo se niegan a dialogar, con las notables innovaciones estéticas introducidas en el género por el trabajo de autoras como Rosa Montero, Elia Barceló, Fernanda Trías, y las que otras autoras han ido ensayando a lo largo de varias décadas en ambos lados del Atlántico? Esta segunda pregunta comparativa excede a este trabajo, pero esbozaremos algunas ideas en nuestra conclusión para mostrar por dónde podría ir esa reflexión. En cualquier caso, de estas preguntas se pueden deducir, como ocurre casi siempre, las respuestas esperables: hay un tipo de vuelta melancólica, quizá reaccionaria, a la distopía clásica masculina, como es el caso de *Rendición*, la novela de Loriga; y también hay intentos, aunque sean problemáticos, como el de Moreno-Caballud en *La gran abundancia*, de subvertir esa lógica y proyectar la distopía hacia otro futuro diferente, donde los roles de género sufren alteraciones bastante profundas, produciendo un tipo de escritura novelesca-distópica mucho más cercana a las de escritoras como las mencionadas.

2 Intertextualidad, melancolía y distopía en *Rendición* de Ray Loriga

Rendición recibió en 2017 el premio Alfaguara, y aunque este es un tema totalmente secundario, se podría considerar como la apuesta de la editorial de sumarse al tren de las tendencias distópicas que se estaban imponiendo ya por entonces a nivel estético en todo el mundo, y no sólo en el ámbito literario o novelesco. A la crisis hipotecaria, la emergencia de la extrema derecha en todo el mundo, las paradojas de la globalización, la recurrente crisis ecológica, y el agotamiento de recursos naturales (y la crisis del Covid-19, que es posterior a la novela) hay que sumar la aparente pérdida de hegemonía del neoliberalismo, clave para reactivar la imaginación política, en sentido inverso al que planteó en su día Fisher en *Capitalist Realism*. Recordemos, sin embargo, que este mismo pensador en *Ghost of my Life* planteaba que siempre quedaba un cierto fantasma recuperable de esa imaginación política: “Haunting, then, can be construed as a failed mourning. It is about refusing to give up the ghost or -and this can sometimes amount to the same thing- the refusal of the ghost to give up on us. The spectre will not allow us to settle into/for the mediocre satisfactions one can glean from a world governed by of capitalist realism” (2013, p.22). A nivel discursivo, entonces todas estas tendencias más los regresos del fantasma de nuestra imaginación política reprimida presionan al género de la novela desde fuera, y en cierta forma le obligan a responder². La distopía entra a sí, desde ese punto de vista, a reconfigurarse para absorber y responder a esos discursos, espoleada por su espectro político vivo, y es totalmente lógico que recupere, reactualizándolas, formas que ya había tomado la novela en obras tan importantes como *Nosotros*, *Un mundo feliz* o *1984*.

Lo sorprendente es la suerte de involución que sufre la obra de Ray Loriga al interrumpir tendencias distópicas que ya estaban en la obra del autor al menos desde *Tokyo ya no nos quiere* (1999), para caer en un giro melancólico, y probablemente reaccionario, como el que se hace visible en *Rendición*. Palardy considera que esa novela anterior de Loriga una reflexión sobre como el hedonismo como ética de vida enlaza perfectamente con un capitalismo consumista y globalizado, y con inteligencia abre su ensayo preguntándose lo siguiente:

2 Recordemos sin embargo que Fisher, aunque parte de Freud, distingue entre diferentes tipos de melancolía (2013: pp. 16-29), y expande la noción derridaniana de “hauntology” para mostrar cómo diferentes manifestaciones artísticas, y especialmente musicales, de finales de milenio (Joy Division) y la primera década del que nos ocupa (Burial) se las arreglan para desarrollar una melancolía especial que no tiene nada que ver, por no decir que es exactamente lo contrario, con el tipo de melancolía por un modelo masculino perdido que explora la novela de Loriga.

Can there be such a thing as too much freedom? Whereas in traditional dystopias, like George Orwell's *1984* or Yevgeny Zamyatin's *We*, authoritarian governmental control leads to the suppression of individual liberties, in many dystopias produced during the boom of neoliberal globalization, corporations take over that role. Even so, the way corporations exert their power over people often creates the impression that these individuals are fully autonomous, since they are free to move about as they please, consume whatever they want, and behave as they choose. (2018, p.29)

Resulta curioso entonces que el autor de una novela como *Tokyo ya no nos quiere*, que exploraba con el fin del milenio los límites del hedonismo capitalista y su falta de libertad esencial para decidir sobre los asuntos realmente importantes, y que para hacerlo tenía por fuerza que superar los modelos distópicos “gubernamentales”, escriba casi 20 años más tarde una novela que retorna a los imaginarios de Zamyatin y Orwell. Porque como dictaminó, con bastante candor, el propio jurado del Alfaguara, “El jurado premia una historia kafkiana y orwelliana sobre la manipulación colectiva, una parábola de nuestras sociedades expuestas a la mirada y el juicio de todos” (2017, p. 213). Y el eco de Zamyatin es igual o más claro todavía.

La pregunta es cómo un escritor que parecía no solo perfectamente consciente, sino participante, de la evolución del género distópico, de repente da un giro de 180 grados y nos devuelve, o intenta devolver, a temores que como mínimo resultan obsoletos. Toda distopía, como se ha explicado en decenas de ocasiones, procede por extrapolación de tendencias negativas del presente hacia un futuro negativo. Martorell-Campos lo define perfectamente cuando dice que “llamamos distopía al género político de la ciencia ficción que describe con detalle e intención crítica la estructura de sociedades imaginarias del porvenir peores que, y nacidas de, aquellas en las que viven los lectores y espectadores” (2021, p. 58). Como género de la ciencia ficción, la distopía necesita también generar su “novum”, al decir, ya clásico hoy dentro de la teoría sobre el género, del Darko Suvin de *Metamorphosis of Science Fiction*, a saber: la innovación (no necesariamente tecnológica, sino en este caso, sociológica, política, o híbrida) que es visible en los textos, y que es básica para producir el “extrañamiento cognitivo” que para Suvin configuraba lo que normalmente denominamos como ciencia ficción³ (2016, pp. 15–27).

Palardy nos señala claramente cuál es el novum fundamental que vuelve distópica la novela *Tokyo ya no nos quiere*: “a salesman for a multinational pharmaceutical company wanders around the world selling a memory-erasing drug” (2021, p. 29). Y aunque la novela tenga toques orwellianos como las ejecuciones televisadas, o a lo Philip K. Dick, con sus megalópolis preñadas de soledad y abandono, la dominante es la de Huxley, esa droga que borra las memorias y con ella los traumas, pues ésta es una heredera directa de la archiconocida Soma de *Un mundo feliz*. En cambio, *Rendición* se concentra en reelaborar un novum completamente diferente, pero en absoluto novedoso, lo que en la novela se denomina como “ciudad transparente”: el lugar al que el narrador y su familia, que huyen de una guerra terrible, se ven obligados a emigrar e instalarse. En este motivo de la ciudad transparente resuenan las estrategias de control orwellianas ya mencionadas, pero también el trasparente muro verde o “Green Wall” (1993, pp.11–12) de *Nosotros*, más que ningún otro tópico de la ciencia ficción.

3 Las discusiones sobre el concepto del novum son demasiadas para abarcarlas aquí. Sin embargo, Ciscersy Ronay nos ha facilitado a todos los investigadores un magnífico resumen de los puntos de conflicto más interesantes en “Fictive Novums”, el segundo capítulo de *The Seven Beauties of Science Fiction* (2008, pp. 47–75). Lejos de apartarse del término, el crítico lo explora en toda una serie de manifestaciones contemporáneas, que no excluyen la combinación de más de un novum en una sola obra (2008, p. 69). El libro de Jameson *Archaeologies of the Future* también se abre con una amplia revisión desde la óptica marxista de la noción de novum introducida por Suvin (2005, pp. 32–60), que no es muy lejana de la ya elaborada por el autor, aunque más compleja en su dimensión temporal.

La novela entonces es una distopía de corte clásico, donde el protagonista, un hombre maduro, se ve primero forzado a abandonar y quemar su casita rural por culpa del avance de una guerra larga e inexplicada, y acaba instalándose en esta “ciudad transparente” (2017, p. 22 y siguientes) construida por muros irrompibles de cristal donde todas sus necesidades básicas en principio están cubiertas, salvo la privacidad, primero, y su vida familiar, después, que pasa a ser tutelada por un oscuro miembro de un gobierno no menos oscuro. Con el correr de los años, este funcionario primero seducirá y después le arrebatará a su esposa, y luego a su hijo Julio, adoptado durante la guerra (los dos hijos naturales de la pareja, Augusto y Pablo, habían desaparecido previamente en el tumulto de la guerra). Finalmente, y como no podía ser de otro modo⁴, el protagonista, harto de su trabajo aséptico como administrador de los excrementos de la ciudad, de tener todas sus obligaciones materiales cubiertas, y en la obligación, bien orwelliana, de ser transparente para todo el mundo, empieza a emborracharse y a rebelarse tímidamente contra el sistema gubernamental de la ciudad, que exige una suerte de perfección moral, pues no hay muros ni secretos. Su tímida e individual oposición al sistema hacen que termine siendo internado para tratar su desvío ideológico como una enfermedad mental. Terminará escapando, sin oposición aparente, solo para ser asesinado por su propio hijo Julio, que le persigue al atraparle cuando el narrador trataba de retornar a la naturaleza, al bosque que rodeaba su antigua casa quemada. Julio, por efecto de su reeducación en la ciudad de cristal, depone su afecto por él y lo asesina en las últimas páginas de la novela. El narrador termina “rendido” y entendiendo que el asesinato se debe a que no hay sitio en la nueva sociedad para hombres como él, “sin fe en el futuro” (2017, p. 210); y afirmando irónicamente la victoria, total y absoluta, de ese mundo sobre actitudes rebeldes como la suya: “Uno tiene que saber cuándo su tiempo ha pasado. Y aprender a admirar otras victorias” (2017, p. 210).

Del mero resumen de su trama se puede ver que poco o nada queda ya aquí del Loriga que abogaba por reflexionar sobre el poder global de las corporaciones globales, el papel del amor o la memoria, o la capacidad del ser humano para elevarse sobre los espejismos impuestos por el capitalismo tardío del hedonismo y el olvido forzado. Este miedo a lo gubernamental, al papel del funcionario que le arrebató a este sujeto masculino a su pareja, y finalmente a su familia entera, haciendo que sea asesinado por el hijo adoptado, resulta inexplicable desde un punto de vista contemporáneo. Si leemos el motivo de la “ciudad transparente” como la representación hiperbolizada y proyectada, como novum, hacia el futuro, de una suerte de reemergencia de un poder estatal temible que quiere conocernos/controlarnos absolutamente, algo que en parte se ha planteado desde el COVID-19, pero que tiene nulo sentido platearse la década anterior a la pandemia, la única conclusión posible es que Loriga está exagerando de forma burdamente anacrónica motivos de la distopía clásica que ya no son operativos en nuestras sociedades actuales. ¿Pero por qué motivo?

Si prestamos atención a lo que late detrás de este novum de la ciudad transparente frente al cual Loriga erige la figura del narrador y personaje principal de su novela, este sujeto masculino que acabará rebelándose contra la vida acomodada, pero sin intimidad posible, del nuevo mundo que ha pasado a habitar, lo más probable es que el origen del miedo a la pérdida de lo privado no tenga su punto de partida ni en los ecos estalinistas de 1984 ni en los leninistas de *Nosotros*. Es decir: no es el miedo a un estado central omnipotente, comunista o no, el que se manifiesta aquí. Casi al revés: siendo innegable que son las reglas de control gubernamental de

4 Apunta lúcidamente Martorell-Campos a este respecto en *Contra la distopía* sobre las distopías clásicas que “cuentan el despertar paulatino de un sujeto que adquiere conciencia de su libertad, diferencia e intimidad y se niega a seguir sacrificándolas en pos de la seguridad, la igualdad, y la transparencia, decisión que motivará su desprendimiento de la masa y su conversión en delincuente, terrorista o demente” (2021: p. 109).

la ciudad transparente las que enfrenta el protagonista de la historia, se puede concluir que en realidad Loriga está usando la tradición de la representación del poder presentada por la distopía clásica para disfrazar otra cosa, a saber: la vida del ser humano en el mundo de las redes sociales, y de forma más general, la imposibilidad de pensar la vida de los seres humanos por fuera de sus interacciones a través de la red.

El texto se vuelve claramente alegórico cuando la ciudad transparente se describe con amplitud por primera vez. “A la ciudad se llegaba por una carretera ancha y principal de seis carriles pero con tan poco tráfico que no había ninguno, y se podía pensar que del interior de la ciudad no salía nadie ni entraban muchas cosas” (2017, p. 90). La ambigüedad de la palabra “tráfico”, que se puede usar tanto en el contexto del transporte físico como de las redes virtuales, así como la idea de que lo que circulan no son personas reales, son indicios suficientes para asentar esta opinión de que la ciudad transparente es Internet. Pero el elemento crucial es el que todos los contenidos de la enorme ciudad sean accesibles y transparentes para los usuarios/ciudadanos: “Todo se transparentaba a través de cada cosa, y detrás de un bloque de viviendas se veía el siguiente y el otro, y todo se confundía a la vista pero estaba al mismo tiempo limpio y ordenado, y no había nada en la ciudad, o no se distinguía al menos, ni sombra ni escondrijo ni lugar al que no llegase la luz” (2017, p. 90). Esta facilidad para “navegar” por la ciudad, siempre iluminada, acaba creando la sensación de que la ciudad es “como una colmena dentro de una colmena dentro de una colmena”, lo cual vuelve “abejas” a los ciudadanos o usuarios. La cuestión de la seguridad y los límites de la ciudad es igual de clara a este respecto: “estaba abierta al ser su base los vértices de miles de rombos transparentes, y no parecía ni vallada ni vigilada con guardias ni armas” (2017, p. 91).

La pregunta, sin embargo, persiste: si la intención de Loriga es hablar de la transformación en el ser humano que se ha producido desde que hemos asumido el uso de la red como parte de nuestra vida cotidiana, ¿por qué no manifestar ese miedo directamente, o por qué no optar por una representación hiperbólica, pero no alegórica, de dicha realidad virtual en la que vivimos? Es aquí donde el eco de las distopías clásicas se vuelve importante, pero no por la cuestión estética del novum que ya hemos observado, sino por una cuestión de representación genérica que también se hereda de *Nosotros* y *1984*. En ambas novelas, el enfrentamiento del individuo con el poder gubernamental que acabará aplastándolos se ve motivado por lo femenino, que cataliza y pone en marcha el poder subversivo escondido en esos sujetos masculinos protagonistas, pero que nunca se impone a ellos. En el caso del héroe de Zamyatin, es obvio que sin la obsesión con una mujer, I-330, el protagonista de la novela, D-503, nunca empezaría su viaje hacia la rebelión, que es también un viaje hacia el erotismo más íntimo e irracional; y además, esa mujer que le empuja hacia la sublevación contra el Estado Único o OneState, incluido el Departamento de cuestiones sexuales encuentra su opuesto en O-90, la obediente “amante” anterior del protagonista, y que aunque estaba “registrada” a él, termina mandándole una carta y renunciando a su poder burocrático (1993, p.102). Frente a ambas, y gracias a esas figuras femeninas que son tan importantes como pasivas, se puede levantar a dicho héroe masculino. Algo similar, aunque no tan radical, ocurre en *1984*, donde es la relación entre Winston Smith y Julia la que definitivamente desencadena la rebelión del personaje principal, que acabará, como su amante, siendo detenido, torturado y reeducado (1977, p. 225 y siguientes).

Leída en términos de género, la elección de un sistema “gubernamental” arcaico usada en *Rendición* por Loriga se vuelve inteligible en la medida en que le permite perpetuar un sistema de relaciones genéricas, y distribución clara de roles entre lo masculino y lo femenino, que resultarían misteriosas si no fueran tan descaradamente neopatriarcales, aunque se realicen de

forma muy distinta a sus modelos originarios. Lo que es más: no solo el personaje principal de Loriga es, como en una suerte de parodia de *Nosotros* y *1984*, erigido sobre un complejo sistema de relaciones de género, familiares y sexuales, acabando víctima del abandono de su esposa, que se entrega extasiada al funcionario de la ciudad invisible que supervisaba a su familia y termina pidiéndole el divorcio (2017, p. 154). Desde el principio de la novela, este narrador masculino admite que ocupaba también un lugar marginal desde el punto de vista cultural y de clase social con respecto a su esposa: “Ella y yo, por otro lado, somos muy distintos. Ella es una señora, y yo antes de ser su marido fui su empleado”, y un poco más adelante, todavía con mayor claridad, “Nací jornalero, pero llegué a capataz, y después ella me educó, contra mi naturaleza, como señor, padre y marido. Lo hizo despacio, dulce y firmemente, como lo hace todo” (2017, p. 20). Con lo cual Loriga se reserva la condición proletaria, “su naturaleza”, junto con el problema del abandono femenino, para apuntalar a su héroe masculino, a la víctima de la distopía. Así, cuando llegan a la ciudad transparente, la mujer medra rápidamente gracias a esa superioridad, mientras que el narrador se moverá en sentido contrario, contra la esencia de la ciudad transparente: “Si yo estaba satisfecho de cómo iban las cosas, ella estaba entusiasmada. También es cierto que su trabajo era mejor que el mío, aunque eso ya me lo esperaba teniendo ella, como tenía, más educación, imaginación y aptitudes” (2017, p. 107). Acaba retratando así una individualidad masculina que, aunque irónica, sigue concentrando la única carga subversiva de la historia, al menos hasta declarar su rendición final, frente al hijo también perdido, en las últimas páginas de la novela.

Esta suerte de reivindicación melancólica de lo “punk” (ya que el narrador directamente utiliza la fórmula “sin fe en el futuro” para autodefinirse en la última página de la novela, y tras la que no es imposible reconocer al propio autor) funciona por oposición al mundo de la ciudad transparente. Y como hemos dicho, hay que leerla alegóricamente como el mundo de las identidades virtuales creadas a través de las redes sociales. Pero al mismo tiempo, esta primera enlaza con una segunda alegoría, menos importante pero que también sirve para apuntalar a este “sujeto punk”, que es la de la administración de los excrementos procesada de la ciudad transparente, el trabajo que le encargan al héroe y narrador de Loriga cuando llega a la ciudad. Por supuesto, en la ciudad transparente no hay lugar para lo grotesco o lo excremental, ya que su presencia destruiría la condición prístina de la misma, y las identidades sublimes de los que la habitan. Se impone entonces una cadena de procesado que arranca de los excrementos su olor y estos son después retirados por trabajadores como el narrador. Tras esta alegoría de la administración de los excrementos probablemente se esconde una velada crítica al arte y los artistas, como aquellos que se dedican, dentro de esta ciudad transparente, a embellecer la miseria cotidiana, y de hecho cuando el narrador comienza a trabajar se le obliga a bajar a un “sótano blanco, que era donde iba a parar toda la mierda de la ciudad” (2017, p. 101) y que parece evocar la última escena de *El verdugo* de Berlanga. Como dicho verdugo le ocurría en el franquismo, las circunstancias le obligan a asumir esa profesión, que el narrador acabará también aborreciendo. Y del mismo modo en la reivindicación de lo punk, Loriga probablemente se interna aquí en un terreno autobiográfico y también metaficcional, ya que parece estar reflexionando sobre el nuevo rol que la literatura y las artes tienen que cobrar en esta sociedad distópica que ha emergido. Frente a esto, el sujeto intenta fallidamente una vuelta a “lo natural” que, concebido como arte, y no solo como vida del narrador, optaría por hacer lo humano de una forma neorealista, y que por lógica se opone al arte sublimado de la ciudad. Esa vuelta a la naturaleza es también un motivo que se repite constantemente dentro de las distopías clásicas, especialmente *Nosotros*, como ha señalado Csicsery-Ronay en *The Seven Beauties of Science Fiction*, cuando distingue, dentro del género utópico, la necesidad de generar una

oposición entre dos naturalezas⁵ para el ser humano, una producto del mundo y otra de la técnica (2018, pp. 84–85).

Pero a la postre, no es solamente que *Rendición* se quede muy corta en su faceta de crítica a las preocupaciones del presente que intentó proyectar hacia el futuro. Cae en el alegorismo, y al caer se aparta de su ser distópico. Porque la distopía es una extrapolación del presente hacia el futuro, no un doble lenguaje. Por eso hay una diferencia clara entre obras como *Animal Farm* y *1984*. Y por eso todos los teóricos de la distopía se cuidan de identificarla con el alegorismo, que es territorio de la parodia y de la sátira: la distopía es una extrapolación del presente. Sobre todo, *Rendición* sufre porque es incapaz de generar personajes femeninos que no sean otra cosa que instrumentos acrílicos dentro de esta lógica de reivindicación melancólica. Y tampoco considero que se la puede defender desde el punto de vista de su conciencia irónica del género, porque es en virtud de esa ironía, y no a pesar de ella, que esta representación retrógrada de los roles femeninos puede ser reactualizada. Es decir: que solo a través de la ironía, la forma más débil y subjetiva del humorismo, pueden volver a aparecer representaciones así de un sujeto masculino que, afortunadamente, cada vez parece menos plausible. De hecho, con respecto a sus modelos previos, la esposa retratada por Loriga es un paso atrás en su proceso de individuación y agencia, por no decir una retirada completa. Alegoría e ironía entonces nos llevan al terreno de la sátira. Por lo tanto, los cruces intertextuales entre la distopía clásica y *Rendición* que hemos señalado no parecen servir a la postre sino para usar una modalidad narrativa para encubrir otra, y a la postre para esconder problemas de género, que es la misma en la que la novela nos deja sumidos, sin más salida que intentar volver a los años 70 y tratar de vislumbrar en el espejo, en vez de nuestras facciones, la mueca torcida de Johnny Rotten, o de Jonathan Swift.

3 La gran abundancia: opresión neocapitalista y variaciones de género dentro de la distopía.

La segunda de nuestras novelas, *La gran abundancia* (2022) escrita apenas cinco años después que *Rendición* por un profesor de la Universidad de Pennsylvania, Luis Moreno Caballud, nos obliga a darle toda una vuelta más a este asunto de las redes sociales y preguntarnos si no hay en el tema algo más profundo de lo que de verdad parecería a primera vista dentro de la alegorización melancólica de Loriga. En esta novela encontramos una situación distópica de partida que no nos lleva al motivo de la “ciudad” y es más similar a la que encontraríamos en *Brave New World*. Nos presenta un mundo en el año 2025 donde 50 años antes se ha producido una misteriosa “Gran Expansión” (2022, p. 36) que evoca al proceso globalizador, cuyo resultado ha sido, por un lado, la aparente, aunque falsa, satisfacción de las necesidades materiales del grupo de privilegiados que habita las grandes urbes, y por el otro, el surgimiento de un novum particular, lo que en el texto se denomina como APs⁶.

5 No sólo es importante la idea de la doble naturaleza dentro de la distopía, sino que es lo que explica la existencia de los clásicos “muros” que separan el escenario distópico del resto del mundo, lo cual supone la realización espacial de esas dos naturalezas. Esto ya se veía en la insularización clásica de *Utopía* de Tomás Moro, que famosamente comenzaba con la separación física de la isla y la península. Csicsery-Ronay lo enuncia así: “The great trenches and walls that separate utopias from the social mainland embody the imaginary gap between humanity’s capacities in first and second nature” (2008: p. 85). Por “first nature” entiende lo biológico, y por “second nature”, lo intelectual y lo técnico.

6 Esa gran expansión es un trasunto evidente del capitalismo de la década de los 80 al entorno globalizado que después se ha visto sometido a varias crisis, desde el 11-s a la gigantesca crisis hipotecaria de 2008.

Los AP (o asistentes personales) son trabajadores que ayudan a la gente a encontrar el sentido de sus vidas, y constituyen compañías inmensas que ocupan el lugar de los centros financieros. Estos AP son interlocutores humanos que se conectan con otros ciudadanos para contarles historias que les inspiren en su trayecto por la vida, historias que a su vez son creadas por equipos de escritores encerrados en sótanos en pleno furor creativo, al servicio de los AP. Esas vidas en forma de historia se mandan, personalizadas, después a cada persona, dependiendo de las necesidades psicológicas del momento de la vida del receptor, con la intención de darle ejemplos para luchar contra la depresión general que en realidad es la que domina a este mundo neocapitalista. El comienzo de la novela es así: vemos cómo un AP, Ernesto, se comunica con Martín, el usuario, tratando de animarle (2022, pp. 13–35). Esas historias, que caen constantemente en el voluntarismo, eludiendo todo elemento de cambio político, son del siguiente corte: “un gourmet con modales de pastor, las manos como hogazas de pan o como guantes de hornero, crítico profesional de cocina que recorre los restaurantes del mundo en su jet privado pero que vuelve siempre a su corral” o una “secretaria que a sus 25 años tiene 4 trabajos diferentes y tres hijos, que desde su casa del pueblo y en sus ratos libres ha creado una línea personal de productos para bebés”, o, como lo resume pomposamente en la novela Ernesto, el AP del protagonista en crisis, Martín, “el brillo del ser humano, la cualidad radiante, la inagotable o inacabable o inexhaustible riqueza” (2022, p. 29).

Pero al mismo tiempo, la novela va constatando que el poder de esa palabra de los AP se está desmoronando. Como dice el deprimido Popi, uno de estos APs, en conversación con Elia, “Nuestro mundo extiende cheques narrativos que nuestra experiencia no puede pagar” (2022, p. 174). Y aún más claramente, un poco más adelante: “Hay un repertorio limitado de experiencias, ¿me entiendes?, nosotros las destilamos y las devolvemos en historias, haciéndolas pasar por nuevas. Pero se gastan, sencillamente. Esto se acaba, es la Crisis, se viene la Gran Sequía...” (2022, p. 174). Sin embargo, si lo comparamos con el universo estético de *Rendición*, esta iluminación que empieza a emerger en el último tercio de la novela, definiendo los límites de la palabra para regenerar un mundo que se hunde, sería imposible sin la entrada dominante de la perspectiva de lo femenino que en la otra novela faltaba.

Así, en el comienzo de *La gran abundancia*, domina todavía la perspectiva de lo masculino. La mayor de estas empresas de AP está sufriendo una crisis de atención por parte de sus consumidores y busca la manera de revitalizarse, mientras el protagonista de la novela, Martín, no consigue que su AP le saque de la depresión en la que está sumido desde la súbita desaparición de Elia, su amante, lo cual nos lleva al modelo del embrollo erótico que ya comentamos en *Rendición* y que se repite en todas las distopías clásicas de corte masculino. Casi involuntariamente, Martín va descubriendo facetas que desconocía de ese mundo, como la relación (de oposición) entre la literatura y las APs, que se nutren de ella, pero eliminando todos los contenidos no inspiradores, es decir, cualquier marca que pueda sumir a los sujetos receptores de esas “vidas ideales”. Toda esta primera parte de la novela se narra sincopadamente, entre los diarios depresivos de Martín y las respuestas alentadoras de Ernesto, que pese a su nivel de elaboración y suerte de implicación personal del AP en el estado emocional de Martín, fracasan.

En la segunda parte de la novela “Las falsas pistas falsas”, Martín se lanzará a la investigación del misterioso paradero de Elia, escondido por su AP, Ernesto. Y en ese viaje atravesará tres momentos que le harán perder la razón, y que también son susceptibles de ser leídos alegóricamente como formas, que fracasan, de revitalizar esa palabra que le sostenía y que ya ha perdido su fuerza.

En la primera, el “Instituto para el Estudio del Trauma”, el autor caricaturiza los intentos de escapar a la depresión por medio de la reivindicación de la memoria familiar y política de Martín, que fracasa en un intento de volver al origen de su familia tras la “Gran Guerra” (la Guerra Civil Española), al descubrir que el proveedor de las historias familiares es un farsante (2022, p. 97). Además de un sentido alegórico, esta sección tiene un claro tono de parodia y de recuento de un debate sobre la reelaboración de la memoria que ha dominado a la academia hispánica desde al menos la publicación de *Soldados de Salamina* en 2001 (y en el ámbito latinoamericano, incluso antes, como constatan el trabajo de Idelver Avelar sobre la literatura postdictatorial, entre muchos otros). En cualquier caso, esa reivindicación del pasado carece de fuerza para revitalizar al deprimido Martín y no le aparta de su búsqueda de Elia.

En la segunda, “La cárcel” (de amor, añadimos) Martín es atrapado por su denuncia y, ya en prisión, tiene que esquivar el empuje erótico de Magdalena, una de sus vigilantes, de la que consigue escapar volviendo sus historias eróticas contra ella (2022, p. 122) y fugándose. Dentro de la cárcel, el drama ya no emerge por la pérdida de lo erótico resultado de la separación de Elia, sino que, como le dice a Martín su misterioso y quizá imaginario compañero de celda, “el problema aquí no es la falta de historias, amigo, el problema es que aquí nos meten en ellas por la fuerza, y además usan las más viejas y las más manidas, y como se res estúpidos una y otra vez, caemos...” (2022, p. 118) en claro indicador de la fuerza erótica de Magdalena que Martín va a tener que esquivar para salir de dicha cárcel.

En la tercera, “El desierto”⁷, la tarea literaria experimental se concibe como una tercera forma de intentar salir de esa crisis, mientras Martín continúa siguiendo el rastro de Elia. Siguiendo sus pasos, Martín se aísla junto a otros individuos en el desierto a meditar, casi totalmente enajenado del mundo, en clara metáfora de la vida literaria. Aquí la alegoría se vuelve diáfana, como se observa en las primeras palabras que abren la sección: “La literatura como una cosa del pasado” (2022, p. 123). Del mismo modo, pasajes donde el autor claramente adscribe su texto a la tradición distópica: “Un nuevo orden mundial. Un mundo de democracias representativas de progreso, riqueza, bienestar... *Un mundo feliz*” (2022, p. 123, la cursiva es nuestra). El problema de lo literario también se alude en múltiples pasajes poéticos intercalados, que al final de la novela, por cierto, son recuperados como pequeños aforismos y acompañados de fotografías que componen una suerte de sucesión de poemas visuales. Por ejemplo, el siguiente, que de nuevo hace clara referencia al trabajo literario: “Desierto y desierto. Desierto que se copia a sí mismo. Nunca hubiera pensado que pudieran existir tantos [...]. Diferencia y repetición. La riqueza inagotable. Pero un desierto” (2022, p. 124). En el importante final de esta sección, Martín participará en un ritual chamánico en el que cambiará (o mejor dicho, intentará cambiar) de género, haciéndose “senos de arcilla” (2022, p. 138) y pasando a llamarse MT. Tras perder la razón, Yáñez, uno de sus interlocutores en el desierto, intentará contactar con “los delgados”, una suerte de rebeldes al sistema entre los que se encontrará Elia.

Toda esta trama que ha llevado a Martín a enfrentarse al mundo de las APs, emprendiendo un viaje en busca de su desaparecida pareja, pasando por las farsas de la memoria, la cárcel de lo erótico, y el desierto de lo literario, termina entonces por hacerle perder la cordura, pero lo decisivo es que se verá sustituida en la tercera parte de la novela, “¿Quién asiste al asistente?”

7 Tanto en la idea de “cárcel” como en la de desierto, las evocaciones literarias son evidentes. Desde la clásica *Cárcel de amor* medieval a la cita del poema “El viaje” de Baudelaire con la que se abre 2666 de Roberto Bolaño, una de las más profundas reflexiones que se han hecho sobre la literatura, y que, leída la novela entera, parece ser no una definición del acto de viajar sino una reflexión sobre la literatura misma y su relación con la realidad social: “Un oasis de horror en un desierto de aburrimiento” (2004, p. 7). El propio Moreno-Caballud evoca a Bolaño en los “Contextos” o textos inspiradores que añade al final de la novela (2022, p. 241).

(2022, p. 139) por la historia personal de Elia, narrada por ella misma en forma de diario. A partir de este momento, el personaje femenino capturará toda la agencia dentro de la trama, con una diferencia fundamental sobre su reverso masculino: ella no busca a Martín, sino una salida a los laberintos del mundo de las APs donde vivía y trabajaba, en el cual explora la naturaleza y variantes del novum. Lo primero que hace el diario de Elia es denunciar el mito subyacente al viaje anteriormente narrado de Martín: “El caballero al rescate de la princesa. Tan desorientado como siempre, ese Martín Loma” (2022, p. 141). Lo erótico y la dominante masculina se ven desde entonces sustituidos por lo femenino-político, por una interrogación social totalmente diferente que no busca la estabilización de su identidad sino otra cosa. Y esa interrogación también es, como el de Martín, un viaje, una búsqueda, pero de otro mundo posible, un escenario utópico, donde trazar relaciones nuevas con otras personas.

Después que su inadaptación a ese nuevo mundo de las APs la hayan hecho pasar por un encierro en un así llamado Centro de Acogida para ser reeducada, Elia atraviesa todo los espacios sociales de este mundo, “La ciudad” (2022, p. 154), donde recuenta su exploración de las AP’s y su funcionamiento; “Rio Arriba” (2022, p. 169), donde explora los límites de ese espacio; y el último y desesperado “Gran Foro” o reunión de los AP’s en crisis que intentan revitalizar su mundo muerte en un gran carnaval final (2022, p. 187). Finalmente, encuentra un espacio diferente donde habitar. Uno de los campamentos que, en un eco muy claro de los movimientos que ocuparon plazas como *Occupy Wall Street* o el movimiento español 15M, han surgido como resistencia a las APs fuera de las ciudades, en compañía de su bebé adoptado.

Las últimas y memorables páginas de la novela recogen la angustia de las personas que forman ese nuevo conjunto social, o partido global y fragmentado, compuesto por inadaptados e inmigrantes, que sobrevive como puede en los campamentos. Personas que todavía se sienten desnudas sin los Asistentes Personales, y que, pese a su rechazo del mundo de las APs, todavía necesita historias que contarse –otras historias– para generar la solidaridad y los lazos afectivos que los constituyen/an como comunidad. El enloquecido Martín también formará parte de este campamento, pero no como padre ni como compañero erótico de Elia, sino como una especie de loco que delira (2022, p. 187 y siguientes) y que juega con los niños. La novela no es tan ingenua como para pretender que puede haber un afuera de la palabra, vale decir de la historia, vale decir de la ideología. Por eso las últimas palabras de la novela pertenecen a Elia, que reflexiona sobre la última reivindicación de la palabra y los contadores de las historias del nuevo campamento que hace el loco Martín en la novela, y se muestra feliz por la escritura de su propio diario (2022, p. 226). Y confiesa que todavía usa historias para distraer a su hija adoptada mientras la viste (“¿Se puede estar viva y no contar historias?”), y ésta, por supuesto sigue demandando la palabra consoladora de la madre: “Pero sigue, mami, sigue, ¡sigue contando!” (2022, p. 227). Al final, toda la novela es un intento de rescatar a la palabra de su uso alienado contemporáneo y ponerla a funcionar en un entorno diferente, marcado por los cuidados, la revolución social, y lo femenino.

Toda la novela es, atendiendo a ese final, una glosa también algo melancólica de los movimientos sociales que cautivaron al mundo hace poco más de una década, y donde el propio autor participó activamente, pero donde Moreno-Caballud es realmente brillante es a la hora de retratar este mundo supuestamente espiritual donde la vida humana resulta infernal por una suerte de “exceso de sentido”, que seguramente a lo que está señalando es a una forma de ser específica de los sujetos producidos por la ideología del capitalismo tardío. Lo importante para ese sujeto libre, producto del sistema, ya no es acumular riqueza o bienes, sino nutrirse de experiencias, ser infinitamente creativo, original en su propio ser, distinguible de otros, etc. lo cual acaba generando una depresión insalvable, ya que tal tarea es siempre mucho mayor que

las fuerzas de cualquier individuo. Como han señalado de diversas formas tanto Franco Bifo Berardi en *After the Future*, cuando analiza la emergencia de fármacos antidepresivos como el Zoloft, el Prozac, el Valium o el Lexotan (2011, pp. 67–68), como el anteriormente citado Mark Fisher, esa forma de depresión es la consecuencia de lo que ocurre cuando se nos arranca la imaginación política. Y de ahí no hay salida, salvo que intervenga esa especie de Supergo infinitamente creativo que son las APs, empujando a los sujetos en una dirección siempre positiva, creando la solución momentánea a la depresión y reproduciéndola al mismo tiempo: círculo que sólo se rompe cuando los sujetos se organizan para salir del marco individual, y crear un lugar diferente donde vivir. Algo, que, en la novela, se manifiesta también como una lucha entre narraciones femeninas, la de Elia, y masculinas, la de Martín.

Aunque la novela acaba recayendo en una síntesis (imperfecta), ya que es el personaje de Martín-MT, y no el de Elia, el que acaba enunciado el nuevo proyecto de historias no alienadas al que se adscribirá la narración-diario de su expareja (“Miles, millones seremos, brigadas masivas de cronistas, de poetas, de prosistas, de delirantes y contadores, seremos, sacaremos al contar de la miseria, ya verás. Escribiremos estos campamentos...”, 2022, p. 226), la diferencia entre *Rendición* y *La gran abundancia* es clara. El papel de lo masculino-identitario ha sido durante toda la novela humillado, recolocado, obligado a cambiar de nombre y de género, y en definitiva, termina sirviendo de instrumento a la óptica de lo femenino-político, revirtiendo todo un siglo de intervenciones distópicas que funcionaban, en sentido genérico, exactamente al contrario⁸.

4 Conclusiones

La distopía es un género en disputa. Divididos entre los que se entregan a cultivarla, por motivaciones tan diferentes como las aquí mostradas, y los que lanzan críticas contra ella, parece sin embargo positivo que sea una imposibilidad pensar que dicho género, a día de hoy, no suponga una reactivación del imaginario político y, por ello mismo, una vuelta de tuerca a las relaciones de género que se han dado dentro de esas representaciones. Sin embargo, como aconseja Martorell-Campos (2021) deberíamos proceder con cuidado⁹, pues como la comparación entre ambas novelas muestra, el límite entre lo revolucionario y lo reaccionario no es difícil de cruzar cuando es la idea de distopía lo que está en liza. Al mismo tiempo, este análisis muestra que un rechazo total de la distopía como mero indicador del triunfo de la corriente neoliberal es incorrecto por insuficiente, aunque cubra un amplio espectro de casos. Y sobre todo, nos previene de caer en melancolías y anacronismos. Quizá nada resume mejor estos dos últimos puntos que la polémica que se generó con la adaptación televisiva de *The*

8 Una nota final sobre la insistencia de ambas obras distópicas en el valor de la palabra, y más concretamente, de la literatura. En un momento de la sección “Río arriba”, Elia recuerda algo que le dijo Popi, el borracho y depresivo AP, que casi parece un trasunto del narrador de *Rendición*, y que se podría comprender como una parodia, deliberada o no, es lo mismo, de la melancólica posición de Loriga como autor: “Hemos removido ya tantas veces la mierda, le hemos dado ya tantas vueltas que ahora nos resulta insípida”. Afirmación del AP al que Elia replica, en su narración: “¿Cuál era, entonces, el precio de volver a hacer la mierda sabrosa?” (2022, p. 181). Y en la carga irónica de esa réplica femenina se ve perfectamente la diferencia entre una novela distópica y la otra.

9 “Aunque no lo pretendan, la mayoría de las distopías cumple funciones conservadoras” (Martorell Campos 2021: p. 88). Precisamente por mantener esa visión tan negativa que es rastreable en toda la bibliografía importante sobre el género, y especialmente en la obra de Claeys, resulta aconsejable partir de análisis textuales detallados que nos ayuden a precisar las variantes interesantes que cada autora o autor introduzca dentro del género: en eso consiste pensar que el género está realmente “en disputa”.

Handmaid's Tale de Margaret Atwood. En el artículo de *Jacobin* escrito por Angela Nagle¹⁰ literalmente se afirma que “The real-world dystopia for the majority of women in the age of Trump is not that they are being forced to have children by a repressive traditonalist state but that they’re being compelled not to by far more insidious forces, and those that do are financially and socially punished at every turn”; pensemos también en la reacción de un pensador marxista hegeliano como Žižek, que en una típica “negación de la negación” lee esa misma distopía de la siguiente manera¹¹:

the entire story is an exercise in what American literary critic Fredric Jameson called “nostalgia for the present” – it is permeated by the sentimental admiration for our liberal-permissive present ruined by the new Christian-fundamentalist rule, and it never even approaches the question of what is wrong in this present so that it gave birth to the nightmarish Republic of Gilead. “Nostalgia for the present” falls into the trap of ideology because it is blind to the fact that this present permissive paradise is boring, and (exactly like the blessed souls in paradise) it needs a look into the hell of religious fundamentalism to sustain itself.

Con todo, nos seguirá faltando pasar de la reflexión sobre las palabras que reclamaba Haraway para teorizar nuestras experiencias, a nuestras experiencias mismas. Por eso quizá donde mejor se comprendan estas distopías masculinas peninsulares escritas en español, no sea enfrentándolas entre ellas para ver cómo resuenan, sino oponerlas a sus pares escritas por autoras como Rosa Montero, en España, o Fernanda Trías, en Uruguay. Se apreciaría entonces como esas autoras caen mucho menos en las trampas de la melancolía, la metaficcionalidad, o el autobiografismo que se ve en estas dos novelas. ¿Qué es Bruna Husky, sino la cyborg misma encarnada, que en vez de resolver crímenes dentro de un género negro, se dedica a recomponer un tejido social que ha sido descompuesto por las fuerzas distópicas mismas? ¿Qué hace la anónima narradora de *Mugre rosa* sino explorar los límites del idilio buscando una manera posible de recomponerlo mientras deambula por su Buenos Aires-Montevideo destruido por el viento rojo de una catástrofe ecológica que evoca al COVID-19? En ese escenario de pesadilla, solo ella se atreve a evocar, y al final a ser, el fantasma mismo de la dimensión política que parecía perdida y que es revocada gracias a la distopía, antes de su rendición final (202: p. 275). Pero esa, ya, sería otra reflexión y otro artículo.

Referencias

- Barceló, E. (2020). *Futuros peligrosos*. Edelvives.
Bolaño, R. (2004). *2666*. Anagrama.
Berardi, F. (2011). *After the future*. AK Press.
Claeys, G. (2017). *Dystopia. A natural history*. Oxford U.P.
Csicsery-Ronay Jr., I. (2008). *The seven beauties of science fiction*. Wesleyan UP.
Fisher, M. (2014). *Ghosts of my life. Writings on depression, hauntology and lost futures*. Zero Books.
Freedman, C (2000). *Critical theory and science fiction*. Wesleyan UP.
Haraway, D. (2016). *Manifest haraway*. University of Minnesota Press.
Huxley, A. (2006). *Brave new world*. Harperperennial Modernclassics.

¹⁰ Consultable en el siguiente vínculo: <https://jacobinmag.com/2017/05/handmaids-tale-margaret-atwood-trump-abortion-theocracy>

¹¹ También se puede consultar aquí: <http://myheartwillgoonandsoonandsoon.blogspot.com/2019/11/slavoj-zizek-margaret-atwoods-work.html> (originalmente publicado en *The Independent*).

- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Verso.
- Jurado, C., & Robles, L. (2021). *Hijas del futuro. Literatura de ciencia ficción fantástica y de lo maravilloso desde la mirada feminista*. Connsonni.
- López-Keller, E. (1991). Distopía: otro final de la Utopía. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, 7–23. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=758594>
- López-Pellisa, T. & Robles, L. (Eds). (2019). *Posthumanas y distópicas. Antología de escritoras españolas de ciencia ficción*. Vol. I & II. Eolas Ediciones.
- Loriga, R. (2018). *Perdición*. Alfaguara.
- Lukács, G. (1966). *La novela histórica*. Biblioteca Era.
- Martorell-Campos, F. (2021). *Contra la distopía. La cara B de un género de masas*. La Caja Books.
- Montero, R. (2011). *Lágrimas en la lluvia*. Seix Barral.
- Moreno-Caballud, L. (2022). *La gran abundancia*. Madrid: La Oveja Negra.
- Palardy, D. (2018). *The Dystopian Imagination in contemporary Spanish literature and film*. Palgrave MacMillan.
- Orwell, G. (1977) 1984. Signet Classics.
- Trías, F. (2021). *Mugre rosa*. Penguin Random House.
- Suvin, D. (2016). *Metamorphoses of science fiction: On the poetics and history of a genre*. Peter Lang.
- Zamyatin, Y. (1993) *We*. Penguin Classics.