

---

Research Article

## **Seguir con el problema (de género): la subjetividad poshumana, melancolía y ficción distópica según Mariña Pérez Rei y María Reimóndez**

Ana Garrido González  
Universidad de Varsovia

Katarzyna Moszczyńska-Dürst\*  
Universidad de Varsovia

**Abstract:** Posthuman feminism abandons the notion of representing a universal subject and questions the phallogocentric and humanist paradigm of the symbolic order. Subjectivity becomes ex-centric, nomadic, animalistic (both personal and communal). This, in turn, allows for the redefinition of certain interiorized narratives in relation to nature, gender, materiality and the body; those schools of thought focus on precarious and vulnerable lives, both human and non-human (Braidotti, 2022; Barad, 2007; Haraway, 2020; Segarra, 2022). Science fiction has become prominent in creating, rewriting and debating the theoretical and political positions mentioned above. Hence, the aim of this article is to analyse through the lenses of ecofeminism, posthumanism, memory, and mourning/melancholia processes three dystopian novels written by Galician women writers: M. Pérez Rei's *Canícula* (2007) and M. Reimóndez's *Cobiza* (2021) and *Multitudes* (2022). The article delves into the intricate interplay among melancholy, social transformation, and political engagement, as codified in the analysed dystopian narratives. Thus, we will question the extent to which the dystopian melancholic literature is rife with the peril of succumbing to immobility. We argue that despite their apparent detachment and seemingly apolitical stance, the mourning/melancholia dialectic inscribed in those novels fosters a political and ethical contemplation of vulnerable subjectivities/ communities and agency.

**Keywords:** feminist posthumanism, mourning/melancholia, vulnerability, agency

**Resumen:** El feminismo poshumano rechaza la idea de representar un sujeto universal y cuestiona el paradigma falologocéntrico y humanista del orden simbólico. La subjetividad se vuelve excéntrica, nómada y animalística, tanto a nivel individual como colectivo. Esto, a su vez, permite la redefinición de ciertas narrativas interiorizadas en relación con la naturaleza, el género, la materialidad y el cuerpo; estas corrientes de pensamiento se centran en vidas precarias y vulnerables, tanto humanas como no humanas (Braidotti, 2022; Barad, 2007; Haraway, 2020; Segarra, 2022). La ciencia ficción ha adquirido prominencia en la creación, reescritura y debate de las posiciones teóricas y políticas mencionadas anteriormente. Así, el objetivo de este artículo es analizar tres novelas distópicas escritas por escritoras gallegas a la luz del ecofeminismo, el posthumanismo, la memoria y los procesos de duelo: *Canícula* (2007) de M. Pérez Rei y *Cobiza* (2021) y *Multitudes* (2022) de M. Reimóndez. El artículo profundiza en la intrincada interacción entre melancolía, transformación social y compromiso político, tal como está codificada en las narrativas distópicas analizadas. Por lo tanto, cuestionaremos hasta qué punto la literatura melancólica distópica está plagada del peligro de sucumbir a la inmovilidad. Argumentamos que, a pesar de su aparente desapego y postura aparentemente apolítica, la dialéctica duelo-melancolía inscrita en esas novelas fomenta una contemplación política y ética de subjetividades/comunidades y agencia vulnerables.

**Palabras clave:** feminismo poshumano, duelo /melancolía, vulnerabilidad, agencia

\*Corresponding author: Katarzyna Moszczyńska-Dürst, E-mail: k.moszczynska@uw.edu.pl

**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.

## 1 Introducción

En 2006 Mariñá Pérez Rei ganó el premio Manuel Lueiro Rei por *Canícula*, una novela de ambientación futurista que es, por encima de todo, un grito rabioso contra cualquier estructura de biopoder que controle, omnipresente, cada uno de nuestros movimientos. En esta novela, el cambio climático condiciona la vida y divide a la humanidad en dos grupos: los exiliados, que soportan temperaturas extremas en los áridos desiertos del interior (Ourense) y los habitantes libres; que sobreviven en grandes plataformas flotantes en el mar, aislados de los focos de enfermedad y tutelados por una sociedad que se presenta como perfecta. En este bastión de la civilización, son muchos los elementos tecnológicos, pero también hay acontecimientos fantásticos o aparentemente fantásticos que se mezclan con los acontecimientos cotidianos, lo que dificulta saber lo que es y no es real y crea una impresión engañosa de la existencia.

La obra está dividida en cuatro capítulos. En el primero, “Capitán Silva”, a través del retrato del personaje principal —victima de alteraciones emocionales, depresión y desidia— la autora nos muestra la punta del iceberg de una sociedad totalitaria. En el segundo y tercer capítulo, “Panorámica de calor” y “Calmizo”, respectivamente, profundiza en la descripción del sistema social, así como en la aplicación de una política estatal de uniformización, que provoca la pérdida de la identidad y de la memoria de los ciudadanos libres. En el cuarto capítulo, “Ciudades subterráneas”, Silva nos plantea debates existenciales y reflexiones sobre el mundo que lo rodea: un espacio donde todo pasa por la omnipresente torre de control llamada Aloia. Se trata, claramente, de una analogía del ojo orwelliano, que vigila de forma perpetua todas las acciones de los ciudadanos, especialmente aquellos que, como Silva, creen haber huido internándose en las ruinas inhabitables alejadas de la costa. La resistencia es por lo tanto una quimera.

Así, como ya hemos sugerido, la distopía que es esta novela, con un claro protagonista, el capitán Silva, es también un fluir constante desde el “yo”, meditativo y melancólico, hasta un apelar frustrado al nosotrxs colectivo. El texto tiene mucho de novela psicológica, ya que *Canícula* es también una historia de melancolía provocada por un duelo inconcluso. En su célebre ensayo “El duelo y la melancolía”, escrito en 1915 y publicado en 1917, Freud sostiene que el duelo y la melancolía son respuestas a la pérdida de un “objeto amoroso” (Freud, 1917/1957). Tanto el duelo como la melancolía comparten características distintivas, como una dolorosa retirada del mundo externo, la pérdida de la capacidad de amar o el cese de todas las actividades; tras perder algo o a alguien significativo, bien una persona, un animal, una comunidad o un lugar con los que nos hemos identificado, perdemos una parte fundamental de nuestra identidad. En este sentido, lo que provoca sufrimiento no es solo la pérdida en sí, sino la experimentada incapacidad de definirnos sin la existencia de lo perdido. Sin embargo, el padre del psicoanálisis sostiene que ciertas características diferencian claramente estas dos condiciones, ya que el duelo es un proceso sanador imprescindible que conlleva una paulatina aceptación de la pérdida sufrida. Cuando no nos sometemos a la pérdida del objeto, o sea, cuando —reprimiéndola— nos negamos a realizar el trabajo de duelo, sucumbimos a la melancolía, concebida como una internalización patológica del objeto perdido (vid. también Butler, 2004/2006; 2009/2010).

De este modo, Silva arrastra el peso no resuelto de la pérdida de su familia, pues es el único entre ellos que no ha enfermado y no ha sido expulsado al desierto. Los recuerdos de infancia con Parada y Lola, los hijos de la familia que lo acoge cuando se queda solo, son un bálsamo, pero también una tortura. El capitán es un melancólico muy marcado también por un segundo suceso traumático que lo atormenta constantemente y que iremos descubriendo gradualmente

a lo largo del texto: cree haber asesinado a Lola, que además esperaba un hijo suyo. Todo ello durante una noche de tormenta y después de ingerir gran cantidad de drogas que le proporciona el propio Parada, quien además será el que le ayude a tirar el cuerpo por la borda. La presentación misma del personaje principal adelanta ya muchas claves de la novela. A Silva le han arrancado la capacidad de manejar sus emociones, vive en la apatía, su rostro parece la careta de carnaval de un actor al servicio de una representación teatral que no puede controlar y que camina hacia un mundo que ya no se nos presenta como distópico, sino como escena final: cuando descubrimos que la resistencia no existe porque está igualmente controlada.

As súas pernas rexas sostiñan un amplio torso e uns brazos longos ben torneados. De rostro espigado, o capitán lucía un cabelo crecho que enmarcaba con dozura uns ollos escuros e profundos. Era o ollar o que más chamaba a atención da súa faciana. Expresaba, ao igual cá boca, a imposibilidade de ser feliz, de sorrir. Estático e serio coma unha carauta de entroido, os seus intentos por rir fracasaban case sempre nunha impresión dolorosa e patética que acababa reflectida na auga do mar, compañeira de moitas horas de soledade. Semellaba ter medo á súa propia felicidade, ou cando menos a amosala.

Fuxir da vixilancia non era doado. (Pérez Rei, 2007, pp. 63–64)

Además, en un devenir cíclico, el enigmático marino dirige una inmensa plataforma flotante que se desplaza sin rumbo fijo por los mares y es testigo clave del apocalipsis de quienes sobrevivieron a los efectos demoledores del cambio climático que causa estragos en la Galicia del futuro: una zona desértica, inhabitable y con temperaturas superiores a los 60 °C: “A CÍES avanta cara a ningures. Non existe final no seu percorrido e as sucesivas estacións non fan senón abastecela na súa viaxe cíclica” (Pérez Rei, 2007, p. 18).

Con respecto a la imagen del futuro codificada en *Canícula*, el libro parece insistir en la ausencia de alternativas al totalitarismo, degradación ambiental y capitalismo extremo. Cabe señalar en este sentido que las representaciones distópicas, a menudo, están vinculadas con la perspectiva neoliberal y conservadora, así como con la teoría y la cultura del “shock” (Klein, 2007) y la naturalización del “estado de excepción narrativa”, en el que las leyes dejan de tener efecto, los valores o códigos de conducta se suspenden, y la violencia se normaliza (Peris Blanes, 2018). En este sentido, los críticos resaltan la dimensión reaccionaria de este subgénero y su consiguiente sesgo, argumentando que el mensaje subyacente en la mayoría de las narrativas distópicas es que en el futuro no es posible alcanzar ningún cambio positivo en el sistema; al contrario, cualquier intento de cambio solo puede conducir a un colapso ecológico, regímenes dictatoriales y capitalismo salvaje. Como señala Layla Martínez, “nadie es capaz de imaginar un futuro mejor. La cultura de la distopía cala tan profundo que las narraciones resultan inverosímiles. (...) La ciencia ficción distópica ha sido fundamental para fijar el mantra que repetía incansablemente Thatcher: no hay alternativa” (2020, pp. 133–134). Martorell Campos (2020, 2021), en su análisis sobre la prevalencia de las distopías en el panorama cultural contemporáneo a la que concibe en términos de “distopofilia”, también resalta cómo la omnipresencia de estas narrativas conduce a una percepción colectiva caracterizada por la falta de alternativas al sistema capitalista y por la “distopización de la cultura contemporánea” (2021, p.18), concebida como una incapacidad tanto individual como colectiva para concebir un futuro que no esté regido por su lógica. Las representaciones distópicas generan temor en el público lector/espectador hacia el futuro y, por ende, fomenta la adhesión al sistema dominante, el cual, en comparación con las imágenes distópicas de un futuro desolador, se percibe como el mal menor. En este sentido, se puede concebir el boom de las narraciones distópicas en términos de un síntoma de la lógica cultural neoliberal en cuanto

que ideología que cancela el futuro y la política: “La probabilidad de que el futuro contenga civilizaciones prósperas, pacíficas y modernas no capitalistas brotadas de la acción social queda borrada. ¿Podemos barruntar el fin del capitalismo? Desde luego, aunque solo como corolario del fin del mundo” (Martorell Campos, 2021, p. 36)

No obstante, la percepción crítica de las distopías no es uniforme ni estática en el ámbito académico. López Keller, por ejemplo, cuestiona la tendencia simplista que prevalece en ciertos análisis teóricos, la cual asocia de manera automática el pesimismo narrativo de lo distópico con posturas conservadoras y reaccionarias, y, por contraposición, vincula el optimismo narrativo con ideologías progresistas (1991, p.15). Esta visión proyecta una comprensión limitada de la complejidad ideológica y estética presente en las distopías. Un ejemplo revelador de esta dinámica contradictoria se manifiesta en la crítica dirigida hacia otro género de la cultura popular, la fantasía: paradójicamente, la fantasía ha sido acusada de conservadora precisamente por su tendencia a ofrecer finales felices.

De igual forma, frente a las interpretaciones que colocan a las distopías en el campo del pensamiento conservador, hay perspectivas que las consideran como una forma de advertencia ante las tendencias negativas del presente y como un estímulo para reflexionar sobre posibles intervenciones que permitan modificar el curso actual de los acontecimientos. Siguiendo la línea de argumentación de Moylan, los discursos distópicos críticos no solo nos alertan sobre las potenciales consecuencias indeseables de las corrientes sociales y políticas contemporáneas, sino que también nos incitan a considerar acciones que puedan evitar la materialización de los futuros más sombríos imaginables (2000, p.147). En este sentido, estas distopías que podemos concebir como críticas (y progresistas) se erigen como una herramienta política y especulativa que contribuye a la configuración de la conciencia colectiva sobre los riesgos y desafíos que enfrentamos como sociedad, así como a la exploración de estrategias alternativas que puedan conducirnos hacia horizontes más deseables y justos. (vid. Garrido González, Moszczyńska-Dürst, 2022).

María Reimóndez publicó *Cobiza*, el primer tomo de su ciclo distópico, en 2021 en la editorial Xerais. Un año más tarde Dos Bigotes, editorial especializada en problemática LGTBIQ+, apostó por *Codicia*, la autotraducción de la novela al castellano. *Cobiza*, galardonada con el Premio Pinto e Maragota a la diversidad sexual y de género, promueve un reencuentro de las ciencias sociales, las ciencias naturales y del feminismo posthumanista y queer. El comienzo de la novela parece inscribirse en la misma narrativa de la cancelación del futuro, ya que revela los rasgos de una distopía paradigmática que deviene en una narrativa melancólica al abordar las consecuencias devastadoras del desastre ecológico que nunca fue debidamente llorado. Luz, una de las protagonistas del ciclo, recuerda su niñez y adolescencia, lo que nos sumerge desde el principio en un escenario desolador caracterizado por una catástrofe ecológica y desigualdades económicas. Esta figura fue una de las últimas niñas nacidas en su región natal, ahora rodeada por un desierto cada vez más cálido, donde los escombros cubren lo que alguna vez fueron paisajes verdes y dunas costeras, arruinados por la plantación masiva de eucaliptos. Pronto se hace evidente que, en la visión distópica codificada en *Cobiza*, Galicia no es sino una periferia destruida, habitada por “las escorias del mundo” (Varikas, 2007/2017). El problema del calentamiento global se nos presenta retrospectivamente como una cuestión crucial para la humanidad, completamente ignorada en su momento y reprimida en el presente de la narrativa. La protagonista creció entre parias y “zombis virtuales”, individuos marginados socialmente que nunca han llevado a cabo el proceso de duelo, ni por la naturaleza ni por su matrícula, y que solo pueden escapar de su estado melancólico crónico mediante una inmersión en la realidad virtual, que ofrece imágenes de las lejanas y

brillantes Capitales de Occidente y Oriente, con su abundancia de alimentos, naturaleza preservada y un sol que no causa cáncer de manera inmediata.

En este sentido, destaca la actitud subversiva de los padres de Luz. Estos personajes también están marcados por la melancolía producida por una pérdida que no pueden articular: “Puidemos telo todo –o lamento na voz da súa mai era infinito. E que pasou? –preguntaba Luz de pequena. A súa mai nunca era quen de contestar a pregunta”. (Reimóndez, 2021, p. 12). Sin embargo, esta condición no los lleva al inmovilismo. Recordemos que según Julia Kristeva, la melancolía se caracteriza por un sentido de pérdida que puede provocar sentimientos de vacío y falta de sentido (Kristeva, 1987/1992), observados entre la gran mayoría de los habitantes de la Galicia destrozada por el desastre ecológico y la exclusión social. Sin embargo, la pensadora argumenta que el sentido de pérdida también puede convertirse en una fuerza transformadora, capaz de interrumpir el apego naturalizado del sujeto a las estructuras socio-políticas y lingüísticas existentes. Efectivamente, los padres de Luz, codificados en la novela como parias melancólicos rebeldes, logran rebelarse en contra de los mecanismos del poder, recurriendo a la sexualidad no-normativa y al uso del gallego en cuanto que espacios heterotópicos (Foucault, 2009/2010):

ás veces chegaba á casa e vía o seu pai espido co tío Andrés, ou a súa mai a «xogar», segundo a ela lle parecía, coas súas amigas Lucinda e Ora. Ela non atopaba nada de malo naquilo, porque eran momentos nos que a súa mai e o seu pai parecían felices, igual que cando lle contaban algún conto ou lle ensinaban a lingua antiga. (Reimóndez, 2021, p. 7)

Se trata de posturas subversivas, ya que las Capitales, como epicentros del mundo globalizado dominado por grandes empresas y sus fuerzas militares, supervisaban la intimidad y la actividad sexual de cada habitante del centro y de las periferias: estaba prohibido pasar la noche en hogares ajenos. Asimismo, era ilegal expresarse en otras lenguas que no fuesen la “Lengua Única” impuesta por las Capitales. Este modo de vida y esta manera de ver y vivir el mundo son castigados: el amante del padre, el “tío Andrés”, es detenido y desaparecido por participar en una “rebelión xenérica” al negarse a vivir con una mujer que le fue asignada como pareja y por involucrarse en las prácticas eróticas no-heteronormativas. Los padres de Luz nunca descubren si Andrés está vivo o muerto, ni pueden llevar a cabo el trabajo de duelo tras su desaparición forzada. A través de este acontecimiento, la novela nos insta, en línea con la reflexión de Judith Butler, a examinar y desafiar las estructuras sociales que hacen que ciertas vidas, particularmente las marginales y subversivas, sean más vulnerables que otras, y que ciertas detenciones y pérdidas sean consideradas más dignas de ser lloradas mediante un duelo que otras (Butler, 2004/2006, 2009/2010).

La visión ultraconservadora de entender y habitar el mundo, inscrita en *Cobiza* como oficial y dominante, presenta una paradoja notable en una sociedad global que depende en gran medida de la tecnología avanzada para la reproducción. En efecto, las autoridades someten a las jóvenes de las zonas marginales a pruebas médicas constantes con el fin de identificar a las fértiles y trasladarlas a las Capitales. Este procedimiento se promueve desde el poder bajo la denominación de “Lotería da Fertilidade”, presentándolo como una oportunidad para las elegidas de acceder a la felicidad y el bienestar a través de la educación y mejores condiciones de vida. Como resultado de Lotería de Fertilidade Luz es trasladada a un centro de reproducción llamado LifeCorps, donde comienza a experimentar una sensación de pérdida nunca llorada, ya que su propio cuerpo, domesticado y enfrentado a la violencia heteropatriarcal y siete embarazos no deseados, ha dejado de ser suyo. El poder convierte a las mujeres en cuerpos de los que extraer órganos, utilizar en su totalidad y desechar, o sea, cuerpos de temporalidad

incierta en términos de Giorgi (2014. p. 39). No obstante, es en estas circunstancias cuando Luz se enamora de Kalpana, su compañera de cautiverio, y decide recuperar su cuerpo para dárselo a la otra – de este modo la novela insiste en el carácter liberador de las sexualidades no-heteronormativas.

## 2 *Canícula*. Emigración y memoria.

La historia narrada por Mariña Pérez Rei tiene vasos comunicantes con *1984* de George Orwell (1949/1999) y *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1932/2013). Silva se asemeja al protagonista de la novela de Orwell, tanto en su solitaria idea de ir contra el poder establecido como en el planteamiento de debates existenciales y reflexiones sobre el mundo que le rodea. Con respecto a *Un mundo feliz* de Huxley, y a pesar del “gran cambio climático” que condiciona las vidas de los supervivientes sanos y los convierte en nómadas marítimos, el mundo también se representa como una suerte de utopía en *Canícula* –aunque resulte mortificante y confusa– pues se trata de una sociedad tecnológicamente avanzada y ordenada, en la cual aquellos que han aceptado su lugar en el engranaje social disfrutan de una atmósfera habitable en plataformas marítimas que simulan la vida propia de un crucero estival en un mundo en el que la enfermedad ha sido erradicada. Sin embargo, es también un mundo constantemente vigilado y, en realidad, como acabaremos descubriendo, manejado mediante el consumo de drogas que manipulan y cambian radicalmente al individuo. No obstante, Pérez Rei no solo recrea una atmósfera de pesadilla producto del progreso y la perpetuación de una dictadura que plantea un mundo feliz, sino que construye un espacio poblado de personajes fantasmales que atraviesan el Océano Atlántico. Es más, paradójicamente, aunque la enfermedad física no existe, la depresión fruto de una vida de confinamiento marítimo y del abatimiento y la melancolía tras las breves visitas a una tierra desolada e inhabitable provocan suicidios:

No interior do buque-cidade, un gran número de médicos, especialistas todos en problemas mentais, atallaban a que era considerada a derradeira enfermidade que podía afectar os habitantes da plataforma. Ningún desexaba, con todo, darlle un nome que facilmente a identificase, co cal, segundo as persoas que a padecesen e a sintomatoloxía que tivesen, íaselle dando unha nomenclatura diferente evitando así que a poboación sufriese a mesma doença e a temese. (Pérez Rei, 2007, p. 24)

El orden y la protección ante el cambio climático se han alcanzado eliminando la memoria y la libertad. Hay, como veremos, puntos en la novela que nos remiten al fascismo y esta, curiosamente, condensa las dos metáforas que convivieron como representación de Galicia durante la dictadura franquista: la del exilio y la de la Galicia interior. Así, por una parte, el relato de Pérez Rei materializa títulos de poemas de Luis Seoane como “Galicia é o home que marcha que emigra” (1994b, p. 83) “Galicia, un xigantesco barco” (1994b, p. 63), pues A Cies es un barco cargado de emigrantes que son a su vez espectros de una civilización que se muere. Para los exiliados gallegos en Buenos Aires el Atlántico era un camino hecho con los cadáveres de los mártires de la Guerra Civil, los que habían perdido la vida en las travesías por mar y los que habían muerto en los países sudamericanos de acogida. Una Galicia mártir que otorga dimensión política a la idea tradicional de la muerte y de lo fantasmal en la cultura gallega:

Y ahora voy a haceros mi confesión de emigrado gallego. Me sentí refugiado en Estados Unidos; pero aquí soy un emigrante, porque estoy siempre rodeado de gallegos y de este modo me siento en contacto con mi tierra. Y aunque muriese aquí mis huesos irían al camino de esqueletos que une a Galicia con la Argentina. (Rodríguez Castelao, 2000, p. 457)

En este fragmento, sacado de un discurso público –*Discurso sobre el origen del pueblo gallego y de la emigración*–, Castelao dibuja la emigración como una senda de esqueletos que nos conduce a Galicia, una representaciónpectral de un pasado ido pero que, como una Santa Compañía, se hace presente en tanto que influye y reinterpreta el momento actual. La concepción gallega de la muerte intensifica la imposibilidad de olvido: los muertos no nos abandonan. Permanecen ligados a la tierra, conviven y dialogan con los vivos y junto a ellos constituyen el espacio de la nación. “Un inmenso corpo, este pobo/en parrafeo constante cas pantasmas familiares” (Seoane, 1994 b, p. 59). Del mismo modo, junto a los espectros de la emigración encontramos los de la Guerra Civil “en Santa Compañía polo camiños, despois de moitas vellas mortos” (Seoane, 1994 b, p.59). En la obra de estos autores, las referencias al mundo de los muertos son constantes, pero no tienen una finalidad folclórica sino política. Como ya ha señalado María do Cebreiro Rábade Villar, en su libro *Fogar impronunciável. Poesía e pantasma* (Rábade Villar, 2011, p. 29), los espectros son elementos conocidos por la comunidad y activan mecanismos de identificación y reconocimiento en la figura del ausente-presente que buscan activar la memoria colectiva. Así, el pasado, los espectros y el barco emigrante constituirían un continuo en movimiento dando forma a la memoria colectiva, reclamando justicia y uniendo pasado, presente y futuro. Una buena muestra de esta idea es el poema “Dende o Highland Princess” que Luis Seoane escribe en 1949, cuando por primera vez en trece años de exilio en Argentina, pone los pies en Galicia, en la escala que hace en Vigo el barco que lo lleva de vuelta a Buenos Aires, tras una estancia de cinco meses entre París y Londres:

#### DENDE O HIGHLAND PRINCESS

Outono 1949

Dende o combés de terceira do Highland Princess  
vexo a túa costa, Galiza, as rochas soberbas  
do bruante, aceirado Finisterre, que fechan  
os meus lares familiares que os avoengos deixaron de protexer.  
Iescoito as voces amaldizoadas dos teus carceiros  
e as gargalladas asesiñas dos teus verdugos.  
Cada vaga que se achega ao barco semella  
o brazo irmán ergueito, de home ou de muller,  
que ao xordo ceo desesperado eisixe libertade e xustiza.  
[...]  
Vexo coma estadeas percorrer polo ar, en ringleiras,  
aos parentes próximos, aos amigos queridos, mortos,  
ou si vivos, somidos en espesas, mouras tebras,  
e acarón deles sinto que se xunguiron para sempre  
a miña vida pasada, o meu presente vivo e o meu povir. (Seoane, 1994 a, p. 59)

En principio, la descripción que hace Pérez Rei de las recaladas de A Cíes en la costa gallega, o las misteriosas apariciones de Santas Compañías o las islas voladoras, se asemejan al discurso del exilio, en cuanto que la conexión del barco con la tierra firme de origen y los elementos fantasmales están ligados a la memoria:

Galicia estaba lonxe e preto. Lonxe na distancia ou no tempo, pero moi preto do corazón dos habitantes. As comunicáisons eran diarias coa central en Vigo e os habitantes da CÍES seguían de cerca calquera nova que lles puidese chegar da que noutrora fora a súa patria e a dos seus devanceiros. (Pérez Rei 2007, p. 23)

Además, las “islas floridas” que desaparecen en el océano o la “Santa Compañía”, que también aparece en la novela de Pérez Rei, rompen la monótona vida del capitán protagonista y aumentan sus ansias de saber, de huir y de recuperar la memoria. Estos elementos suscitan la duda sobre lo desconocido, sobre lo que pueden estar haciendo aquellos que han huido o han sido expulsados al interior, lejos de la costa. Esa difusa resistencia que supuestamente ha bombardeado un depósito o ha robado medicamentos... Los episodios fantásticos nos remiten a la tradición. Al observa una isla verde que aparece para luego desvanecerse, los pasajeros buscan, en la biblioteca de abordo, explicaciones al fenómeno recurriendo a la literatura de Álvaro Cunqueiro:

—Vouvos ler algo de Álvaro Cunqueiro que vos ha gustar. Di así: E a illa saí do mapa, fixose de tamaño natural, sacudiu a auga do mar que quedaba entre os seus cons, e foise polos aires. Calquera dia regresa, e os grandes transatlánticos e os buques cargueiros que viaxan ao oeste ou veñen del, e os avións que cruzan o aire, verana deitarse no océano». (Pérez Rei, 2007, p. 37)

Sin embargo, por otra parte, la costa gallega “hoxe, non pasaba de ser unha costa más na que abastecerse” (Pérez Rei, 2007, p. 23) y A Cíes parece inmersa en un movimiento en espiral, navegar-recalar-navegar, que no tiene final y que en realidad aleja a los navegantes más y más de Galicia, pues no existe una patria a la que regresar, porque es un territorio de acceso restringido por razones de seguridad medioambiental y de salud emocional. De esta forma, la autora nos reconduce hacia la más clásica de las metáforas sobre Galicia, la metáfora esencialista del sector galleguista que no había tenido que exiliarse: una Penélope que espera eternamente la redención en un movimiento cíclico del que el poema “Penélope” de Xosé María Díaz Castro, incluido en su único poemario, *Nimbos* (1961), es probablemente el ejemplo más clarificador. Una Galicia que se mueve sin avanzar y que resulta fantasmagórica: “Un paso adiante i outro atrás, Galiza,/ i a tea dos teus sonos non se move./A espranza nos teus ollos se espertuiza./Aran os bois e chove” (Díaz Castro, 1982/1961, p. 37).

Además, la tradición cuentística gallega no bebe exactamente de lo fantástico. Autores como Álvaro Cunqueiro o Rafael Dieste, sitúan sus relatos, casi siempre, en lo que se suele clasificar como “real maravilloso”. El esquema a menudo es el de un hecho fantástico que interrumpe y sobresalta nuestra cotidianidad, pero del que no se descarta una explicación realista. De este modo, aunque en muchos textos del exilio gallego estos elementos cobren una dimensión política, como en el caso de la metáfora del barco, Pérez Rei se va alejando de la carga política hacia la folclórica. Las illas Floridas son calificadas de merlinianas, es decir, fruto de la ávida imaginación de Álvaro Cunqueiro. Con respecto a la Santa Compañía, que se encuentran en el túnel por el que acceden desde los restos del antiguo Vigo a la plataforma flotante, Parada explica que “antes existía unha absurda tradición que falaba de mortos que peregrinaban de noite polos camiños e polos camposantos”, pero que “só era literatura popular das xeracións de séculos atrás” (Pérez Rei, 2007, p. 101). Así, si bien es cierto que todas estas apreciaciones están puestas en boca del contramaestre, el relato nos va colocando en esa posición escéptica. Pérez Rei da, progresivamente, más y más pistas de cómo todos estos fenómenos extraños no son más que espejismos creados desde un control gubernamental absoluto que está continuamente manipulando y experimentando con la población. De este modo, la cultura popular, las visiones maravillosas, y la fantasía vuelven a su lugar tradicional: buscar explicación a fenómenos incomprensibles, es decir superstición:

As risas desconcertaban a Lucía que seguía a descifrar no que lera.

Teñen que existir. Onte vímolo todos. Son illas musicais, luminosas e frondosas que aparecen e desaparecen na superficie do mar, os seus habitantes teñen a felicidade completa, non coñecen a enfermidade nin a morte.

Ti tampouco coñeces a enfermidade aquí. Estás a salvo no mar, na túa cidade no medio do mar, ou é que ti tampouco o queres crer?

Non houbo xa más risas nin comentarios retranqueiros. (Pérez Rei, 2007, pp. 37–38)

*Canícula* es una perspicaz llamada de atención sobre el calentamiento global y sus posibles efectos en el futuro, pero en realidad este no es el tema principal de la narración. Pérez Rei concentra sus esfuerzos en cuestionar la confianza en aquello que nos muestran los sentidos. Todo el pasaje ha visto la “illa florida” pero ¿es real? La autora de *Canícula* trasciende más allá del Estado «Gran Hermano» totalitario de Orwell. Ya no se trata solo de mantenernos controlados. La información obtenida mediante el control permite manipular las conductas. El relato de Pérez Rei parece la escenificación de las teorías de Shoshana Zuboff (2018/2020) y el alarmante fenómeno que ella misma ha denominado “capitalismo de la vigilancia”. Para Zuboff existe una arquitectura global de modificación de la conducta que amenaza con alterar la naturaleza humana del mismo modo que el capitalismo industrial modificó el mundo natural en el siglo XX:

El ámbito de lo digital está conquistando y redefiniendo todo lo que nos es familiar antes incluso de que hayamos tenido ocasión de meditar y decidir al respecto. (Zuboff, 2018/2020, p. 16)

estos nuevos mercados impulsan a los capitalistas de la vigilancia a adquirir fuentes de excedente conductual cada vez más predictivas: desde nuestras voces hasta nuestras personalidades y nuestras emociones incluso. Con el tiempo, los capitalistas de la vigilancia descubrieron que los datos conductuales más predictivos se obtienen interviniendo en la marcha misma de las cosas para empujar a, persuadir de, afinar y estimular ciertos comportamientos. (Zuboff, 2018/2020, p. 21)

Así, al final de la novela descubrimos que casi todos los acontecimientos dramáticos o fantásticos que el capitán ha vivido tenían un propósito: analizar y modificar su conducta, sus reacciones. Probablemente no ha matado a Lola y muchos de los acontecimientos que ha vivido son en realidad falsas visiones creadas para él. El mundo de *Canícula* es pues una “colmena” controlada y totalmente interconectada que nos seduce con la promesa de lograr certezas absolutas a cambio de la democracia, la libertad y nuestro futuro como seres humanos.

Tanto en *Cobiza* como en *Canícula* la búsqueda de la libertad y la memoria es esencial y está simbolizada en ancianos guardadores de memoria, pero el encuentro de Silva con aquel que guarda su memoria familiar acaba por resultar esperpéntico, porque no llegamos a tener la seguridad de que aquello que se nos cuenta sea cierto. El anciano es Saint-Exupéry, el autor de *El principito*. La descripción que hace el personaje de sí mismo no deja lugar a dudas:

Saberás que eu só coñecín a meu pai por fotografías da época e que perdín un irmán; como podes observar, tampouco eu tiven unha infancia fácil. Dende ben cedo vinme interesado polo debuxo: esa era a miña verdadeira paixón. Por iso paso o día facendo debuxos na pantalla. Máis tarde chegarían a escritura e os avións. Co recoñecemento que obtiven cun libro de meu, historias sobre un pequeno rei nun país imposible, merquei unha avioneta. (Pérez Rei, 2007, pp. 148–149)

Además, el año en el que el aviador aparece en la ciudad de las Médulas coincide con la fecha real de la muerte de Saint-Exupéry:

Foi no ano 1944 moito antes do gran cambio do clima. Cando espertei da miña alucinación como ti lle chamas, estaba vivindo na cidade das Medulas, capitán. Levo aquí dende entón e corresponde ser o gardián da túa memoria e do teu pasado. (Pérez Rei, 2007, p.149)

Escoger como guardador de la memoria colectiva de su protagonista a un luchador contra el fascismo podía ser una llamada a la resistencia y la esperanza, pero en los momentos finales de la novela aparece Parada para declararse colaborador en la escenificación de la controlada vida del capitán y poner en cuestionamiento la veracidad de todo lo que ha vivido Silva en las Médulas, un nombre ya de por sí significativo, pues es símbolo de la explotación romana: un yacimiento minero en el que trabajaban esclavos. En definitiva, la narración no parece dar pie a la posibilidad de otro final que no sea el suicidio de Silva y Parada. Un final terriblemente apocalíptico.

### **3 Feminismo poshumano y pulsión utópica en Cobiza y Multitudes**

Las dos protagonistas de *Cobiza*, Luz y Kalpana, una vez convertidas en científicas, se trasladan a la selva africana y establecen allí un entorno de total libertad, rechazando la vigilancia sistemática, el consumismo y la imposición de la heterosexualidad obligatoria, en línea con los principios de la ecología queer. La selva se convierte no solo en el refugio de la pareja lesbica, sino también en un espacio utópico donde Luz planea establecer una nueva comunidad, un nuevo modo de vida. A partir de su proyecto científico, busca promover la pluralidad, la diferencia, la indisciplina, la comunidad y la impersonalidad: da origen a “seres completos”, o sea, una nueva forma de vida que integrará lo humano y lo no humano a base de la materia vegetal; son seres prácticamente indestructibles con la capacidad de generar nueva vida, restaurar el medio ambiente y contribuir a la sanación del mundo, “seres cheos de vida e esperanza. Únicos, sen os vicios dos humanos. Conectados entre sí e coa terra sen fisuras” (Reimández, 2021, p. 160). Estos seres completos son, ante todo, libres de codicia y de deseos de poder y de dominación. De este modo, movida por las pérdidas no-lloradas, Luz se convierte en una disidente revolucionaria, mientras que los discursos distópicos devienen en utópicos, contrarrestando el diagnóstico elaborado por Martorell Campos (2021) al que nos referimos arriba.

De este modo, María Reimández entra en diálogo con las tesis expuestas en *Seguir con el problema* de Donna Haraway. Usando lenguas y lenguajes diferentes, las autoras exploran el concepto de lo poshumano desde una perspectiva filosófica y feminista. Ambas parten de una nueva comprensión del sujeto, desafiando las nociones tradicionales de humanidad y abogan por una superación de las dicotomías tradicionales entre humano y no humano, así como entre lo natural y lo artificial. Así, el proyecto teórico de Haraway y literario de Reimández defienden una ética basada en la “respons-habilidad” (Haraway, 2016/2020, p. 20) y la solidaridad hacia todas las formas de vida, humanas y no-humanas, reconociendo la interconexión de todas las entidades en el planeta. Su propuesta consiste en superar el pensamiento apocalíptico de la crisis, propio de las producciones culturales distópicas (“no hay alternativa”), mediante el fortalecimiento y la creación de “parentescos” entre aquellos que comparten la tierra. La simpoiesis, el acto de hacer-producir con, se presenta como el camino por el cual los seres vivos pueden continuar su trayectoria —seguir con el problema— en un planeta dañado: “Seguir con el problema requiere generar parentescos raros: nos necesitamos recíprocamente en colaboraciones y combinaciones inesperadas, en pilas de compost caliente. Devenimos-con

de manera recíproca o no devenimos en absoluto. Este tipo de semiótica material es siempre situada (...), enredada y mundana” (Haraway, 2016/2020, p. 24).

Sin embargo, la acción revolucionaria del personaje va más allá de simplemente crear una nueva especie, y, con ello, una nueva forma de percibir y habitar el mundo. Intenta persuadir a su pareja de que por cada avance de la modernización hubo una nueva forma de esclavitud para cuestionar la misma idea del progreso. Movida por el rechazo a los ideales de la modernidad, al desarrollo científico y tecnológico que solo beneficia a los poderosos y a la lógica cultural dominante, la protagonista, con la ayuda de los seres completos, desencadena una avería tecnológica a nivel global, conocida más tarde como la Gran Desconexión que marcó la historia de la humanidad.

En un tiempo posterior a la Gran Desconexión tecnológica provocada por Luz, tres “seres completos”, Tassi, Seh-Dong y Dandara, creados a partir de material vegetal, aunque de apariencia humana, son apresados por Augustus Paul, un militar descendiente del antiguo director de LifeCorps y jefe de Luz. Los soldados no logran reconocer que Tassi, Seh-Dong y Dandara representan una nueva forma de vida que trasciende las categorías de sexo y género. Oficialmente las clasifican como “mujeres” y las consideran como “animales”. Cuando el viaje acaba y las protagonistas capturadas llegan a la devastada Capital, Dandara se enamora de una de las mujeres capturadas; juntas deciden producir una “vida mixta”, inter-especie, en el útero de Jenny. Tassi, en cambio, se ve obligada a cuidar a Agnes, la hija enferma y melancólica de Augustus Paul, mientras que Seh-Dong se une a la lucha de los insurgentes provenientes de los pueblos explotados por las Capitales. Ambas experimentan el sufrimiento infligido por el poder en los cuerpos vulnerables que no se ajustan a la dicotomía de género. Aunque al principio Tassi no logra comprender las causas del padecimiento de la joven, durante el desarrollo de los acontecimientos descubre que Agnes nació con órganos sexuales tanto femeninos como masculinos. Dado que la identidad no-binaria es considerada una aberración extrema desde la perspectiva dominante, el personaje es sometido a una serie de procedimientos médicos cuya historia desconoce y que somatiza; en este punto de la narración vuelve el motivo de la pérdida nunca debidamente llorada, que solo podrá sanarse cuando el personaje conozca su historial médico y reclame su condición no-binaria.

Por su parte, Seh-Dong lucha junto a Aputik, un rebelde trans que le explica la histórica discriminación sufrida por los individuos y grupos trans, así como la subversión llevada a cabo por los “queers melancólicos” (Ahmed, 2019/2010) que no importan. Los seres completos, confrontados con la violencia heteropatriarcal, se dan cuenta de que el campo público de los “cuerpos que importan” (Butler, 1993/2002) se constituye según la lógica dominante a partir de la alienación y la exclusión de parias genéricos, codificados como “¿cosas? ¿animales? ¿monstruosidades? ¿inmoralidades?”, en términos de Marlene Wayar (2019, p. 22). Así, Paul B. Preciado examina la posición política de los hombres según la lógica cultural tecnopatriarcal y heteronormativa, la cual se fundamenta en una hegemonía construida a través del uso “legítimo” de la violencia contra el “otro”, incluyendo personas trans, mujeres, niños, hombres considerados parias por su etnia o religión, y otros seres no humanos. Preciado sostiene que la masculinidad se relaciona con la sociedad de manera similar a como el Estado se relaciona con la nación, siendo el supuesto detentor y usuario “legítimo” de la violencia que pretende ser considerada como civilización. La violencia heteropatriarcal se manifiesta socialmente como dominación, económicamente como privilegio, y sexualmente como agresión y violación (Preciado, 2019, pp. 306–307). Así, nos damos cuenta como público lector de que la Gran Desconexión no logró revitalizar la sociedad. Luz no consiguió liberar al ser humano de su

vicio más pernicioso, denunciado en el título de la novela, ni subvertir el pensamiento patriarcal.

En *Multitudes*, la segunda parte del ciclo publicada en 2023, la carga de esperanza y pulsión utópica son mucho mayores. Se trata de una novela basada en la necesidad de llorar las pérdidas y coordinar la resistencia frente a un sistema con gran facilidad de autorreproducción generación tras generación. Así, en la segunda parte cobran aún más protagonismo los seres completos que, desde su mirada fuera de lo humano, aunque ya contaminada, continúan ahondando en el análisis de las construcciones absurdas: desde la acumulación de capital hasta la construcción binaria del género. De ahí que las tesis políticas pesen más en esta entrega que en la anterior:

—Xa, pero é mellor o xeito dos seres completos. Non hai ese proceso de dependencia —continúa Teo.

—Ou de coidado —retruca Alma.

—De coidado si hai —vinme na obriga de corrixir—. E de interdependencia e de alimentación doutro ser tamén. Só que o ser que alimenta e a quen temos que coidar é a Terra mesma. (Reimóndez, 2023, p. 106)

La narración parte del esfuerzo y el viaje emprendido por las mujeres y los seres completos para regenerar un mundo en el que aún prevalece la discriminación y el abuso. Pero es una novela polifónica de cuidada estructura fragmentaria, donde se alternan capas y sustratos, que bien podrían esconder una metáfora de la Tierra, que es el título de la primera parte de la novela. Vamos llenando dudas y misterios capa a capa, aunque algunas siguen sin resolverse a la espera de la tercera entrega de la saga. Hay voces (humanas y no humanas), registros, tiempos (no lineales) y variedad de localizaciones. Además, el argumento se nos presenta escindido en dos, entre las que luchan y las que exploran, pero en ambos casos la historia viene marcada por la sororidad entre mujeres y la conexión con la naturaleza, que es crucial.

En el primer capítulo, los seres completos, unidos a la resistencia, comienzan la preparación de la rebelión. Ahora bien, mientras Seh-Dong participa en la lucha armada, Tassi y Dandara se centran en la construcción de una comunidad basada en la vulnerabilidad compartida, la interdependencia, la ética de los cuidados, etc., y prima todo esto por encima de la pareja romántica / monógama y de la familia, de acuerdo con los postulados formulados por Sophie Lewis (2019, 2022). En palabras de Alma, pareja de Tassi y madre de Agnes/ Teo:

Miro a Teo. Non podo afarrarme nin a el nin a Tassi. É tempo de facer e de coidar alén dos pequenos muros, de pensar no mundo enteiro onde só somos pequenos grandes elementos. Se cadra amar é verdadeiramente isto. Entender a conexión alén dos afectos pequenos mais, a través deles, actuar en consecuencia. (...) E entón vírome cara a ela e sei que este é o camiño correcto. O único que permitirá, se temos éxito, que o amor non sexa só un pequeno refuxio privado de mais e fillos, de sexo, de parellas. Senón un espazo amplio onde cada persoa poida vivir sen medo. É tempo de emprender o rumbo cara a ese destino. Libre e sen remedio. (Reimóndez, 2023, p. 218)

Parafraseando a Judith Butler, podríamos decir que en su ciclo distópico María Reimóndez logra “reimaginar la posibilidad de una comunidad sobre la base de la vulnerabilidad y de la pérdida” (Butler, 2004/2006, p. 45). Su objetivo parece ser examinar aspectos de la esfera política vinculados a nuestra exposición a la violencia y nuestra participación en ella, así como a nuestra susceptibilidad ante la pérdida y el trabajo de duelo que le sigue, con el fin de identificar en estas circunstancias los fundamentos de una nueva comunidad: “Se trata de una dimensión de la vulnerabilidad humana que no puede *discutirse*, en tanto funciona como límite de lo argumentable, incluso tal vez como la fecundidad de lo indiscutible” (Butler, 2004/2006, 45). Estos parámetros que rigen la nueva comunidad son los que dan originalidad a *Multitudes*,

pues introducen elementos utópicos que nos preparan para la tercera y última entrega, que a todas luces se prevé como un laboratorio del futuro: la construcción de un nuevo mundo desde un mundo vegetal que guarda una visión de la existencia distinta a la producida en el Antropoceno:

- Que futuro imaxinades no concreto? —pregúntalle á multitude.
- Poder volver vivir ao aire libre, recuperando a natureza e recollendo o que teña a ben darnos.
- Poder amar libremente. (...) —Comida e liberdade!
- Independencia e interdependencia! Que futuro imaxinade (Reimóndez, 2023, p. 30)

Como podemos observar, esta novela se construye sobre la promesa de un futuro mejor, articulado sobre la vindicación del feminismo poshumano. Recordemos que el feminismo poshumano en cuanto que escuela de pensamiento que surge como crítica del humanismo se compromete con lo impersonal, lo animal y lo común (vid. Braidotti, 2013/2015, 2022/2022; Segarra, 2022). El sujeto autosuficiente y narcisista que domina al otro, teme la sexualidad, el placer, el deseo y la corporalidad, es percibido desde la perspectiva asumida por “seres completos” como agresivo y paranoico. Las dimensiones animales y orgánicas de lo humano, entendidas como preindividuales y posindividuales, ya no son concebidas en términos de nuestro pasado ancestral, sino como parte de un futuro prometedor que permitirá disolver los efectos perjudiciales de la modernidad, incluidas la tanatopolítica y la biopolítica darwinista que excluyeron la alteridad. En palabras de Rosi Braidotti, “Las feministas posthumanas aspiramos a alimentar e implementar el despliegue ya empezado de caminos alternativos y transformadores del devenir. Necesitamos trabajar juntas para reconstruir nuestra comprensión común de posibles futuros posthumanos que incluyan solidaridad, cuidado y compasión” (Braidotti 2022/2022, p. 19).

En esta línea de pensamiento, la subjetividad presente en *Cobiza* y *Multitudes* adquiere una naturaleza excéntrica, nómada, animalista y orgánica, tanto a nivel individual como comunitario. Al rechazar el ideal establecido de la representación del sujeto humanista, ambas novelas se oponen a las narrativas coherentes que buscan unificar la diversidad. La nueva subjetividad resalta lo singular y lo diferente, reconociendo la corporeidad como una condición esencial que relaciona la experiencia propia con la de los otros, tanto humanos como no humanos, lo que permite el surgimiento de la agencia colectiva.

Así, la segunda entrega es la exposición de las posibilidades y las divergencias en el camino a la nueva era. *Multitudes* es una novela polifónica que nos presenta todo tipo de disidencias desde muchos tipos de vista, de ahí el título. Es la exploración de cómo se podría construir la disidencia sin caer en tratar a los desheredados como una masa uniforme que se mueve sin conciencia política guiada por frustraciones y sentimientos de rechazo. La resistencia es en *Multitudes* la suma de las diferencias, por lo que no está exenta de tensiones y fragmentaciones, aunque la novela plantea una inequívoca mirada feminista que rompe con los binarismos y reivindica el poder de la diversidad como organizador de la resistencia. *Multitudes* dibuja las conexiones e intersecciones como brechas de esperanza para un mundo nuevo, en un relato que termina abierto para clausurar en una tercera entrega. Por supuesto, al igual que sucedía con *Cobiza*, la novela establece un diálogo con nuestros días al hablar sobre las pérdidas no-lloradas y contraponer la Resistencia a la hostilidad, las violencias machistas, la imposición de la heteronormatividad, los abusos de poder entre personas pero también entre culturas, las agresiones al medioambiente, el cambio climático, la extinción de lenguas... De hecho, el texto se refiere directamente al silencio y la represión de la memoria traumática impuesta por las

fuerzas coloniales como manera de evitar la expresión pública de duelo y el ejercicio de la memoria histórica por parte de los dominados:

O trauma non era só a violencia. Era o silencio e este orixinábase no momento en que os qallunaaq, unha vez dominaban un pobo, non querían que ninguén lles lembrase as atrocidades que cometean. Non querían, por exemplo, que ninguén lles indicase que a destrucción planetaria fora cousa súa. Que va! Sempre había unha superpoboación á que botarlle a culpa do problema, algunha xente pobre, negra e incivilizada, en quen cargar. De feito, isto contaban as vellas: erixían estatuas dos explotadores, dos escravistas, dos violadores, dos homes que introducían leis para castigar as sipinik coma ela, os seres que non seguían as liñas de home/muller que os qallunaaq trouxeran consigo. Mais logo, a calar todo! Que ninguén mencionase como saquearan o lugar de orixe de Aputik: a culpa de todo era do pobo inuit que cazaba focas para vivir. Por iso Aputik sabía que nesta nova encarnación da súa *Cobiza* extrema era necesario non calar. Manter viva a historia que lles estaba acontecendo a elas e non deixar nunca que ninguén lles dixese que todo aquilo non pasara. Que era algo do pasado, irrelevante e menor. (Reimóndez, 2023, p. 26)

Por otra parte, hay elementos fuertemente poéticos y simbólicos, como Luchiña. Un personaje trastornado que desde su locura nos conduce a un substrato fantástico muy presente en la cultura gallega. Luchiña es en realidad una voz atemporal que resuena desde el Alén, un espacio fuera de la comunidad que nos permite acceder a otra realidad. Es la última hablante de la lengua gallega y la guardadora de la tradición y la sabiduría.

Con respecto a la dimensión utópica del ciclo de María Reimóndez, cabe subrayar que las emociones en general, y la felicidad lograda dentro del amor no heteronormativo en particular y en el seno de una comunidad electiva basada en “parentescos”, como las relaciones entre mujeres o entre mujeres y los seres completos, desempeñan un papel transformador, subversivo y performativo, en línea con el enfoque de Judith Butler (2004/2006) y José Esteban Muñoz (2009/2020). La narrativa resalta su condición de “supervivientes” y la posibilidad de alcanzar la felicidad queer, en contraposición a lo que la sociedad distópica predecía con sus doctrinas de heterosexualidad obligatoria, pero también en contra de la idealización teórica del arte queer del fracaso (Halberstam, 2011/2018) o de la negatividad queer (Edelman, 2004/2014). En franca oposición al amor heteronormativo, las instituciones del matrimonio tradicional y la familia nuclear burguesa, consideradas destructivas, los lazos afectivos queer emergen como estrategia política, herramienta de resistencia y característica definitoria de las protagonistas. De acuerdo con los principios establecidos en *Cobiza y Multitudes*, la política feminista debería estructurarse y movilizarse mediante la desidentificación con todas las normas reguladoras y represivas de naturaleza binaria y esencialista. En efecto, la ecología queer y el feminismo poshumanista (Mortimer-Sandilands, Bruce, 2011, Braidotti, 2022/2022), al centrarse en la redefinición de los significados de las sexualidades, identidades y cuerpos disidentes, se vuelven cruciales para la creación de una vida más “vivable”, donde tanto las vidas humanas como las no humanas puedan ser habitables y comprensibles. De esta manera, como evidencian las novelas analizadas, las subjetividades queer y poshumanas se presentan como una nueva “promesa de la felicidad” (Ahmed, 2010/2019) que proporciona la dimensión utópica al escaparse del sistema heteronormativo y volver porosas las divisiones unificadoras del pensamiento binario.

## 4 Conclusiones

Concluyendo, la relación entre la melancolía, el cambio social y el activismo político, tal y como queda codificada en los textos distópicos analizados, es, sin lugar a dudas, compleja. A

pesar de la aparente alienación y la supuesta naturaleza apolítica del trabajo del duelo, sostenemos que la dialéctica duelo-melancolía, codificada en *Canícula*, *Cobiza* y *Multitudes*, proporciona una reflexión política y ética sobre la subjetividad/comunidad vulnerable y la agencia. Siguiendo a Judith Butler, podemos afirmar entonces que el duelo como proceso psíquico saca a la luz la sujeción a la que nos someten vínculos emotivos que nos unen con otros sujetos y otros relatos de maneras que a veces escapan a nuestra comprensión o voluntad (Butler, 2004/2006). Dicho esto, la escritura melancólica distópica se halla cargada de riesgos de caer en la trampa del inmovilismo. Por consiguiente, la melancolía conduce en ocasiones, como hemos podido observar en el caso de *Canícula*, a la apatía y la resignación, ya que los sujetos melancólicos pueden quedar fácilmente atrapados en un ciclo de pérdida perpetua, volviéndose incapaces de tomar acciones significativas para abordar, tanto a nivel individual como social, las fuentes de su descontento y para superar las dialécticas entre melancolía y duelo.

Sin embargo, en *Cobiza* y *Multitudes* el duelo compartido y el amor recíproco de los personajes comprometidos con la misma causa política y ecológica permite unir las emociones con los proyectos ideológicos, convirtiendo la narración acaecida en un futuro distópico en un mito de fuertes dimensiones utópicas, a la vez personales y políticas. La actuación de las insumisas adquiere un marcado carácter épico, caracterizado por una actuación modélica, donde destaca una fuerte solidaridad dentro de la comunidad que se mantendrá firme y comprometida con las maneras no-antropocéntricas de ver y vivir el mundo. Parafraseando a Karen Barad, afirmamos que el ciclo cuestiona la presunta separabilidad del sujeto y el objeto, la naturaleza y la cultura, lo humano y lo no humano, lo orgánico y lo inorgánico, la epistemología y la ontología, la materialidad y la discursividad (Barad, 2007).

Finalmente, otro punto a señalar en esta lectura comparativa de las novelas de Pérez Rei y de Reimóndez es el hecho de que el año en el que Mariña Pérez Rei gana el premio de novela corta Lueiro Rei dista catorce años del año en que María Reimóndez gana el *Pinto y Maragota* con el primer volumen de su trilogía distópica, un hecho que inevitablemente debemos tener en cuenta, más aún en un caso como el gallego en el que a los factores generales que pueden condicionar el proceso de edición y difusión de una obra literaria hay que añadir otros derivados del hecho de ser una literatura escrita en una lengua condicionada por la diglosia y el conflicto lingüístico. Así, la novela de Mariña Pérez es, a la vez, una novela poco reseñada. Probablemente porque el género de esta novela era una *rara avis* en el momento de su publicación. Sin embargo rápidamente entra en el catálogo de lecturas escolares, sin duda ayudada por dos prejuicios: estar escrita por una mujer y considerar la ciencia ficción un género más propio de la literatura juvenil que del público adulto. De hecho, la escasa prensa de la época sobre esta novela muestra la confusión cara al género, clasificada como distopía apenas con alfileres, pues se indica de ella que “se trata de una obra futurista, no de ciencia ficción, pues la autora la considera un tanto premonitoria” (Queijeiro, 2007). Sin duda, Mariña Pérez Rei escribe *Canícula* con una idea mucho más intuitiva del valor y utilidad de la literatura prospectiva que la que seguro tenía Reimóndez al planear su trilogía. La autora de *Cobiza* y *Multitudes* evidentemente maneja y valora definiciones de ciencia ficción como la que hace Julián Diez en la introducción de *A Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción Poética y Retórica de lo Prospectivo* de Moreno:

Porque la así llamada ciencia ficción es, en rigor, la literatura más adecuada para reflexionar acerca de nuestro tiempo. No por el hecho de que la sociedad actual, como se ha aducido en ocasiones, esté marcada por los adelantos científicos. Sino porque, en un tiempo de vacío ideológico y desesperanza, las herramientas prospectivas deberían ser vistas como el camino más lógico –mucho más que la introspección o el experimentalismo, por decir dos opciones hoy casi imprescindibles– para que la literatura diseccione hoy nuestra sociedad, señale lo errado de algunos de nuestros caminos y medite sobre opciones alternativas. (Díez, 2010, p. ii)

En definitiva, María Reimández, parece consciente de la deriva pesimista e inmovilista a la que el género distópico puede conducir, a pesar de las facilidades que nos aporta a la hora de denunciar las lacras del mundo actual llevándonos hasta las consecuencias futuras. Por ello, la autora de *Cobiza y Multitudes* va reconduciendo su inacabada trilogía cara la lucha y la utopía. Sin embargo, el texto de Pérez Rei puede leerse bajo el descorazonador lema: no hay alternativa. Quizás no podía ser de otra forma por los condicionantes y la distancia temporal que las separan.

## Agradecimientos

Ayuda para proyecto “Intersecciones post-humanas en las literaturas irlandesa y gallega” PID2022-136251NB-I00 financiado por MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033 y “FEDER Una manera de hacer Europa”.

## Referencias

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* (H. Salas, Trad.). Caja Negra. (Obra original publicada en 2010).
- Barad, K. (2007). *Meeting the university halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.
- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano* (J.C. Gentile Vitale, Trad.). Ed. Gedisa. (Obra original publicada en 2013).
- Braidotti, R. (2022). *Feminismo posthumano* (S. Serra Lopes, Trad.). Ed. Gedisa. (Obra original publicada en 2022).
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (A. Bixio, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1993).
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia* (F. Rodríguez, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 2004).
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Vidas lloradas* (B. Moreno Carillo, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 2009).
- Díaz Castro (1982). *Nimbos*. Libros de poesía 4, Editora nacional.
- Edelman, L. (2014). *No Al Futuro: La teoría queer y la pulsión de muerte* (J. Sáez y A. Baschuk, Trad.). Egalets. (Obra original publicada en 2004).
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (V. Goldstein, Trad.). Nueva Visión. (Obra original publicada en 2009).
- Freud, S. (1957). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works* (Trad. J. Strachey). Hogarth Press and the Institute of Psycho-Analysis, 237–258 (Obra original publicada en 1917).

- Garrido González, A., Moszczyńska-Dürst, K. (2022). Feminismo posthumanista: Parias, tránsfugas, advenedizos y rebeldes en las obras de ciencia ficción de tres autoras gallegas. *Pasavento*, 10(1), 69–90.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia Editora.
- Halberstam, J. (2018). *El arte queer del fracaso* (J. Sáez del Álamo, Trad.). Egales. (Obra original publicada en 2011).
- Haraway, D. (2020), *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres, Trad.) Consonni. (Obra original publicada en 2016).
- Huxley, A. (2013). *Un Mundo Feliz* (J. I. Gómez López, Trad.). Cátedra. (Obra original publicada en 1932).
- Klein, N. (2007). *The shock doctrine: The rise of disaster capitalism*. Knopf Canada.
- Kristeva, J. (1992). *Black sun. depression and melancholia* (L. S. Roudiez, Trad.). Columbia University Press (Obra original publicada en 1987).
- Lewis, S. (2019). *Full surrogacy now: Feminism against family*. Verso Books.
- Lewis, S. (2022). *Abolish the family: A manifesto for care and liberation*. Verso Books.
- López Keller, E. (1991). Distopía: otro final de la utopía. *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 55, 7–23.
- Martínez, L. (2020). *Utopía no es una isla. Catálogo de mundos mejores*. Episkaia.
- Moreno, F. A. (2010). *Teoría de la Literatura de Ciencia Ficción: Poética y Retórica de lo Prospectivo*. Portal Editions.
- Mortimer-Sandilands, C.; Bruce E. (Eds.). (2011). *Queer ecologies: Sex, nature, politics, desire*. Indiana University Press.
- Martorell Campos, F. (2020). Nueve tesis introductorias sobre la distopía. *Quaderns de filosofia*, VII (2), 11–33. <https://doi.org/10.7203/qfia.7.2.20287>
- Martorell Campos, F. (2021). *Contra la distopía: La cara B de un género de masas*. La Caja Books.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the untainted sky*. Westview Press.
- Muñoz, E. (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinformativa* (P. Orellana, Trad.). Caja Negra editores. (Obra original publicada en 2009).
- Orwell, G. (1999). *1984* (R. Vázquez Zamora, Trad.). Destino. (Obra original publicada en 1949).
- Pérez Rei, M. (2007). *Canícula*. Sotelo Blanco Edicions.
- Peris Blanes, J. (2018). Ficciones inmunitarias. Relatos culturales del contagio y la amenaza. *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, 2018/1, papel 183, CEIC (Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva), UPV/EHU Press. <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.1768>
- Preciado, P. B. (2019). *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Anagrama.
- Queijeiro, C. (2007). *Controlados por las tecnologías. La voz de Galicia*.
- Rábade Villar, M. (2011). *Fogar impronunciable. Poesía e pantasma*. Editorial Galaxia.
- Reimóndez, M. (2021). *Cobiza*. Xerais (e-book).
- Reimóndez, M. (2023). *Multitudes*. Xerais (e-book).
- Rodríguez Castelao, A. (2000). *Castelao: Obra Completa*. 4. Editorial Galaxia.
- Segarra, M. (2022). *Humanimales: Abrir las fronteras de lo humano*. Galaxia Gutenberg
- Seoane, L. (1994a). *Fardel de eisilado. Na Brétema Sant-Iago*, ed. Beatriz Eiroa e Concepción Moure, Edicións Xeráis.

- Seoane, L. (1994b). *As cicatrizes. A maior abondamento*, ed. Beatriz Eiroa e Concepción Moure, Edicións Xeráis.
- Varikas, E. (2017). *Las escorias del mundo. Figuras del paria* (I. Villegas y A. del Moral Tejeda, Trad.). Universidad Veracruzana. (Obra original publicada en 2007).
- Wayar, M. (2019). *Travesti/Una teoría lo suficientemente buena*. Muchas nueces.
- Zuboff, S. (2020). *La era del capitalismo de la vigilancia. La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder* (A. Santos Mosquera, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 2018).