

## ALTERIDADES COTIDIANAS: ESPECULACIONES DE GÉNERO EN LA CIENCIA FICCIÓN ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

*Isabel Clúa Ginés*

Universitat Autònoma de Barcelona

---

En 1995, Joanna Russ, una de las figuras más prominentes de la ciencia ficción contemporánea –como crítica y como autora– publicaba el importante volumen *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. El volumen recopila diferentes ensayos escritos a lo largo de toda su carrera y se abre con un capítulo, “Towards an Aesthetics of Science Fiction”, que la autora apostilla con las siguientes palabras:

The following essay was written in 1975. Having read science fiction since 1951 and having written (and published) since 1959 [...] I had gotten very tired of the usual reaction such behavior got from academic literary critics. It still happens. Tell one of them that you write/read sf and the reaction is apt to be two steps backward, an instant judgement that you are a very strange person indeed, and a feeble (or hearty) “Oh, you mean that Buck Rogers stuff” (Russ, 1995: 3).

La anécdota puede parecer banal, pero probablemente la mayoría de los investigadores que trabajan con mayor o menor ahínco en el ámbito de la ciencia ficción se sentirán reconocidos en ella. Afortunadamente, entre 1975, fecha del original, y hoy, muchas cosas han cambiado en lo concerniente a la presencia de la ciencia ficción en el ámbito académico; el valor literario y cultural de algunos textos ciencia ficcionales es ampliamente reconocido en las aulas y cada vez son más frecuentes los encuentros especializados y las publicaciones dedicadas a este género. Pero como decía Russ en 1995, “it still happens”; y creo que no sería excesivo extender el fenómeno hasta hoy mismo, pues pese a los avances, la ciencia ficción arrastra todavía la etiqueta de ser un género no canónico, hecho que da cobijo a una serie de deslegitimaciones de lo más variada: es masiva y comercial, es escapista, es formulaica, es repetitiva, etc.

Curiosamente, estos prejuicios han quedado puestos en evidencia y profundamente cuestionados desde la propia academia, y los trabajos más significativos e influyentes sobre la ciencia ficción la han revelado como un género especialmente proclive –si no constituido definitivamente– por la exploración del mundo real a través de su dislocación. Es ya clásica la aproximación de Darko Suvin, quien cifra la característica principal de la ciencia ficción en su capacidad de extrañamiento cognoscitivo; pero frente a otros géneros fantásticos, que niegan o prescinden de nuestro mundo de referencia, la ciencia ficción mantiene una relación, un vínculo, entre éste y el mundo ficcional, basada en el juego con las normas cognoscitivas (Suvin, 1979). Así, acaba situada en una posición cuando menos curiosa en la que el carácter descaradamente no-mimético no implica la imposibilidad de los postulados de la narración; en esa posición radica –siguiendo a Suvin– el potencial cognoscitivo de la ciencia ficción, pues la especulación con la realidad y con las normas cognoscitivas mediante la cual la construimos dota al género de una innegable fuerza para revisar y repensar lo que asumimos, naturalmente, como una realidad inmutable<sup>1</sup>.

La otra gran aportación de Suvin a la definición del género es la fijación del *novum* como elemento estructural y/o conceptual que condensa el factor de extrañamiento respecto a lo real y lo empírico y que ejerce como dominante de la narración. Tal es la importancia del *novum* que, como apunta Malmgren, “at once defines the genre and determines the range of aesthetic and cognitive functions that it is able to serve” (Malmgren, 1991: 10). Malmgren especifica, además, que el *novum* debe estar forzosamente situado en uno de estos cuatro lugares, pilares de todo mundo ficcional: actantes, orden social, topología y leyes naturales. Malmgren vincula, por otro lado, líneas de exploración temática a la ubicación del *novum*: Si éste se emplaza en el sistema actancial, se privilegiará la reflexión sobre la identidad y la otredad, por ejemplo, como ocurre con la famosa obra *The Left Hand of Darkness*, de Ursula Le Guin.

Obviamente, existen muchas otras definiciones sobre el género, pero esta perspectiva me parece especialmente útil para abordar el campo que me interesa desarrollar en este ensayo: las producciones que “extrañan” el sistema de sexo/género y a las que a veces se engloba bajo el marbete de ciencia ficción feminista, etiqueta que viene a designar –con poca fortuna, creo yo– las producciones ciencia ficcionales que utilizan las convenciones del género para tratar y explorar de forma metafórica la construcción de la categoría “mujer” (Lefanu, 1989). Tal y como muchas de las lectoras y

---

<sup>1</sup> Para una panorámica completa de las definiciones del género ciencia ficcional, remito a la tesis doctoral inédita de Noemí Novell: *Literatura y cine de ciencia ficción. Perspectivas teóricas* (2008).

estudiosas de la ciencia ficción argumentan, ésta ha sido percibida y sigue siendo consumida, muchas veces, como un género “masculino”, escrito por y para hombres; en consecuencia, como señala Pitarch, “des de el punt de vista dels estudis de gènere [...] el *corpus* de la ciència ficció està farcit d’imatges i models obertament masculistes, que donen forma a un model ideològic de gènere profundament conservador” (Pitarch, 2005: 157). Por otra parte, resulta innegable la importancia de las escritoras en el género, empezando por su origen, al que buena parte de la crítica sitúa en *Frankenstein*, de Mary Shelley. Más allá del elemento fundacional o genealógico<sup>2</sup>, es en la segunda mitad del siglo xx y concretamente en las décadas de los 60 y 70 cuando se produce una presencia muy significativa de las mujeres escritoras en el género y, más importante aún, ejercicios de escritura decididamente orientados a la reflexión sobre el replanteamiento del sistema de género y sexo, tal y como lo conocemos. Lo que ha constituido un tema muy significativo, transitado por algunas de las obras y autoras más emblemáticas de la ciencia ficción (Ursula Le Guin, Joanna Russ, Octavia Butler, etc).

¿Qué es, pues, la ciencia ficción feminista? Revisando las bases de datos especializadas (como Feminist Science Fiction, Fantasy and Utopia) y la bibliografía al respecto, en resumidas cuentas podemos decir que es toda ciencia ficción escrita por mujeres, pues parece que sólo las escritoras están dispuestas a reflexionar sobre el género y la sexualidad; y en último término parece, además, que esa reflexión se enmarca siempre en unos parámetros alineados con unos valores que podrían reconocerse como feministas<sup>3</sup>. Decía anteriormente que la etiqueta me parece poco afortunada en tanto que “feminismo” remite a la auto-conciencia de los propios textos sobre su posición en referencia a las cuestiones de género y sexualidad. Sin entrar ya en la delicada cuestión que es definir feminismo(s), presuponer que todas las obras escritas por mujeres aspiran a identificarse con una postura ideológica que podríamos llamar feminista es decir mucho. Igualmente, asumir que todo escritor de ciencia ficción está abocado a reproducir determinados clichés sexistas y a perpetuar una ideología conservadora es insostenible. Es decir, establecer una correlación directa e invariable entre el sexo/género del autor/a, los temas que desarrolla en su obra y su postura ideológica frente a ellos no

---

<sup>2</sup> En la genealogía de autoras a las que se vincula con la ciencia ficción aparecen nombres como Virginia Woolf, Anne Radcliffe o incluso Cristina de Pizan; evidentemente, la consideración de sus obras dentro del género merecería una reflexión teórica que no voy a desarrollar pero que me parece necesario apuntar.

<sup>3</sup> Esa tendencia puede constatarse, entre otros, en Lefanu (1989), centrado básicamente en el análisis de textos escritos por mujeres y Larbalestier (2006), que en su antología de ciencia ficción feminista sólo recoge textos de mujeres.

es sino reactivar, una vez más, un determinismo falaz e improductivo. Un planteamiento así, además, sitúa en una posición muy secundaria, por no decir que anula la importancia de los procesos de recepción, lectura e interpretación de los textos, pues se presupone que la ideología de la que son portadores está fijada de antemano por una figura de “autoridad”, el autor/a, definido no como una función del texto sino como un individuo fuera del texto.

No me quiero extender demasiado en la consideración teórica de la ciencia ficción feminista, que merecería sin duda un trabajo detallado y exclusivo sobre ella; pero sí me parece necesario constatar, antes de avanzar, su existencia como etiqueta crítica y también como indicador de la importancia de las cuestiones de género y sexualidad en la producción ciencia ficcional<sup>4</sup>. A la vez, me parece vital aclarar que el tratamiento de esas cuestiones abarca un abanico de posiciones ideológicas muy amplio, que frecuentemente no encaja con esta lógica de concatenación autora-tema-ideología a la que me he referido anteriormente. Afirmino que me parece necesario porque me propongo abordar tres novelas españolas recientes, escritas por mujeres, en las que la reflexión sobre el género y la sexualidad constituye no solo un motivo de especulación sino también su elemento estructural principal. Se trata de las obras *Consecuencias naturales* (1994) de Elia Barceló, *La rosa de las nieblas* (1999) de Lola Robles y *Planeta hembra* (2001) de Gabriela Bustelo.

Los motivos de elección de estos tres textos son diversos: el caso de Elia Barceló es obligado, no sólo por ser la “dama de la ciencia ficción española” sino también porque *Consecuencias naturales* es –como se evidencia desde la misma dedicatoria de la novela– un texto deliberadamente entregado a la especulación sobre los roles sexuales y la relación entre sexo/género y lenguaje, entre otros. Robles es igualmente una escritora emblemática y, sin la menor duda, una de las mejores conocedoras de la ciencia ficción española y de la ciencia ficción escrita por mujeres; de hecho, suyos son algunos de los recursos de referencia sobre estas materias. *La rosa de las nieblas* es una novela que puede parecer totalmente desligada de las cuestiones de género y sexualidad; no obstante, como espero demostrar, éstas estructuran definitivamente el relato y, a mi juicio, constituyen uno de los tratamientos más lúcidos y complejos que ha producido la ciencia ficción española; otra cosa es que estén insertos en una narración monumental, con unas cualidades deslumbrantes, en un

---

<sup>4</sup> Resultan muy significativos, como muestra del creciente interés sobre el tema, los especiales de la revista *Science Fiction Studies*: “Science Fiction on Women-Science Fiction by Women”, 20 (7,1) (1980); “Science-Fiction by Women” 51 (17,2) (1990) y “On Science Fiction and Queer Theory” 77, (26,1) (1999). O la celebración de la última edición del *Fantastic International Conference on the Fantastic in the Arts* (2007) –organizada por la IAFA– y dedicada al siguiente tema: *Representing Self and Other: Gender and Sexuality in the Fantastic International Conference on the Fantastic in the Arts* (2007).

universo ficcional absolutamente sólido y en una intersección de géneros narrativos muy atractiva. Finalmente, *Planeta hembra* es también una novela emblemática por dos razones fundamentales: la primera es que, como en el caso de *Consecuencias naturales*, el elemento genérico-sexual rige explícita y absolutamente la trama y está planteado en términos extremos; la segunda, y ésta es quizás más insidiosa, es que fue la única novela de ciencia ficción escrita en España que, en el año de su publicación, fue atendida y reseñada en los medios no especializados, tal y como apunta Julián Díez en una reseña de la obra. En efecto, la novela recibió al menos dos reseñas positivas: la de Santos Sanz Villanueva en *El Mundo* (23 de julio de 2001) y la de Javier Calvo en *El País* (6 de octubre de 2001) y del mismo modo que este hecho es significativo, no lo es menos que para los críticos especializados (como los ya mencionados Díez o Robles), la valoración de la novela sea totalmente opuesta; una disonancia que, como explicaré, me parece muy relevante.

En suma, las tres novelas son importantes en el marco de la producción ciencia ficcional española contemporánea; sólo eso las hace merecedoras de atención, pero además, resultan un ejemplo muy esclarecedor de la pluralidad de visiones en torno al género y la sexualidad con las que puede especular la ciencia ficción. Una pluralidad que, en mi opinión ilumina muchos de los debates que han alimentado y alimentan los feminismos contemporáneos.

#### 1. LO MISMO PERO AL REVÉS: *PLANETA HEMBRA*

A pesar de la diversidad de opiniones que *Planeta hembra* suscita entre sus críticos, hay una percepción común e inalterable: se trata de la escritura de “un mundo al revés” (Sanz Villanueva) que utiliza mecanismos tan conocidos como “las inversiones de la realidad” (Calvo y Robles) para ofrecer un universo distópico en el que el sexo/género constituye el elemento central. En tal universo, la humanidad está fuertemente segregada entre hombres y mujeres, siendo éstas quienes ostentan todo el poder político, simbólico y real a través del todopoderoso y totalitario Partido XX, en lo que constituye un escenario ya clásico del género: una sociedad del control, donde toda la información está manipulada por el poder y donde la individualidad se desvanece. Tal segregación sexual sólo se sostiene, obviamente, mediante una gestión igualmente codificada de la sexualidad; si Adrienne Rich hablaba de “heterosexualidad obligatoria” la novela que nos ocupa plantea la homosexualidad explícitamente obligatoria, sostenible gracias a la avanzadísima tecnología que permite la reproducción –ergo la supervivencia de la especie– sin contacto sexual. Este hecho tiene como consecuencia, en el universo ficcional de la novela, que el discurso normativo conciba el sexo “naturalmente” desligado de la reproducción y por

tanto, como un vehículo de puro placer. Para culminar la extensa metáfora, en *Planeta hembra* quienes quedarán estrepitosamente fuera de la ley serán los integrantes del llamado Comando H, un grupo disidente, militante de la heterosexualidad, que no sólo mantienen la costumbre obsoleta y proscrita de mantener relaciones heterosexuales sino que también mantienen entre ellos vínculos amorosos de los que las Hembras carecen y que, además, son los únicos que se reproducen sin intervención científica.

La novela pues, no descuida ni uno solo de los elementos que las distintas críticas feministas, gays y lesbianas han mostrado como los puntales del relato que naturaliza y normativiza determinadas identidades de género y prácticas sexuales; en palabras de Torras:

El *hombre* y la *mujer* son categorías que surgen de la articulación psicológica y social de una combinación concreta de estos elementos (sexo, género y sexualidad) o, dicho de otro modo, de una determinada economía y legislación de los cuerpos. Uno *nace* hombre—al poseer unos genitales de macho—, pertenece *inmediatamente* al género masculino y se siente atraído sexualmente por el *género opuesto y complementario*; esto es: por una *nacida* mujer—marcada con unos genitales de hembra—, perteneciente *por tanto* al género femenino y que *naturalmente* le corresponderá sexualmente (Torras, 2004: 9).

Aparentemente, la novela rompe este relato al invertir los términos y llevarlos al extremo, pero ¿Cómo funciona esta inversión? ¿Es productiva? ¿Es, como sugiere Javier Calvo en su reseña de la obra, una apuesta por la “Redefinición de identidades”? Obviamente, la novela funciona en ese sentido al extrañar lo familiar, de modo que determinadas prácticas —las relaciones heterosexuales— absolutamente naturalizadas son mostradas como elementos aberrantes, al accionar un dispositivo textual mediante el que resulta relativamente fácil asumir que lo que cae dentro o fuera de la norma depende, en última instancia, de la convención social de un momento y lugar dados.

Sin embargo, el texto no parece dispuesto a ahondar en esa dirección ni a desplegar una reflexión a propósito del carácter siempre artificioso de toda práctica reguladora de los cuerpos, las sexualidades y las subjetividades, sino que más bien se acomoda en jugar conceptualmente con las dicotomías mediante la inversión de los términos; en ese sentido, la novela adolece de las limitaciones de este procedimiento, tal y como señala Russell 2006: “Clearly, role-reversal societies are doomed from the start because they lock individuals into dichotomies and seem to play out the man/woman, master/slave, mind/body predicament which makes this kind of novel ‘foreseeable’... and somewhat monotonous to read”.

Consideraré más adelante el carácter predecible de la novela, pero me interesa mucho más reflexionar sobre las limitaciones que plantea la inversión como mecanismo constructivo, pues como plantea Rusell, está atada a un juego de binomios que, situados en el terreno del género y la sexualidad, resultan, a estas alturas, fuera de lugar o cuando menos desfasados. Precisamente si algo han aportado las diversas críticas feministas son los intensos debates sobre la misma lógica dual a través de la que se articula el pensamiento del sexo/ el género/la sexualidad y sobre la necesidad de desarticular esa lógica para lograr alcanzar posiciones identitarias exentas del vicioso circuito de opuestos y complementarios. La incapacidad –o negación– del texto para manejar estos elementos fuera de la lógica habitual y cotidiana, dicotómica, limita sin duda el potencial cognoscitivo de la novela –término de Suvin–. Otra cosa es que, como interpreta Calvo, la novela se constituya como “una sátira del feminismo radical de los setenta con su puritanismo sexual y del segregacionismo gay y lésbico.” Cabría preguntarse si el objeto de la sátira –la feminista desafortada, dispuesta no a destruir el patriarcado sino a ejercerlo ella misma– no es verdaderamente un objeto ciencia ficcional en sí mismo, tan clásico como los *aliens* y connotado de un modo similar: como el elemento extraño que viene a desestabilizar un orden idílico que hay que preservar a toda costa.

Y apunto en esta dirección porque bajo el estilo vivaz, la vorágine de referencias diversas, el ritmo vertiginoso de la novela, que consigue darle un barniz de posmodernidad –o de vanguardia, en palabras de Calvo– la idea de un orden aparece con persistencia en el reverso de esa sociedad distópica dominada por mujeres autosuficientes hasta el despotismo. Un orden que, como no puede ser de otro modo en esta novela en la que todo está invertido, equivale al desorden encarnado por los disidentes del comando H y concretamente por su héroe más destacado, Graf. Un orden que a nivel estructural se proyecta, como resume con extraordinaria precisión Sanz Villanueva, de esta manera:

Las Hembras triunfantes han aniquilado la memoria histórica y establecido una sociedad sin restos del ayer: la procreación sólo se hace por ingeniería genética, se ha corregido la tara de la menstruación, se cultiva el placer lésbico virtual, el amor no existe, tampoco los libros, se desconoce la literatura... [...] En suma, Bustelo construye un vigoroso e imaginativo retrato de un mundo al revés. No falta en él un movimiento contestatario que surge de la irreductible ansia de libertad humana. Unas pocas personas tienen dudas, primero, acerca del resultado de esa implacable guerra de sexos, y cuestionan, luego, su legitimidad. Intuyen algo de la hermosura perdida y se disponen a rescatar espacios antes poblados por los sentimientos y la poesía.

La cuestión sexual es, pues, sólo una pieza más del engranaje en el que la independencia del género femenino, apoyado en los pilares del poder político, el control tecnológico y la reformulación de la Historia se deforma, satíricamente, hasta generar este mundo distópico en el que ya no existen “los sentimientos y la poesía”, que están depositados en los libros, las películas o la música que las Hembras guardan celosamente lejos de las miradas indiscretas. Y es precisamente en la cuestión de la memoria, el saber, la identidad colectiva como sociedad, a mi juicio, donde el texto abandona definitivamente las posibilidades de exploración cognoscitiva que ofrece el género ciencia ficcional para instalarse en un tono próximo a la nostalgia por el mundo perdido, que no casualmente se parece mucho al que ya conocemos. Así, por ejemplo, frente al modelo de sociedad de la información manipulada que se construye en la novela emerge –por negación, claro está– otro paradigma que resulta muy familiar y cuya consideración no deja lugar a dudas:

Entraron en una pequeña habitación de unos dos metros cuadrados. En una de las paredes, una estantería.

–Libros –murmuró Báez. [...]

Báez siguió leyendo en voz baja los nombres de los autores. Cervantes y Boccaccio compartían estantería con Grisham y Crichton; Eco y Süskind con Petrarca y Goethe; Kundera y García Márquez con Stevenson y Dumas; Chandler y Hammett con Nabokov y Faulkner. [...]

–Pero teniendo Internet ¿Para qué sirven?

–Para saber la verdad (Bustelo, 2001: 59)

La lectura no puede ser más clara: ante el pragmatismo desaforado y el utilitarismo que abanderan las Hembras, ante su capacidad de manipular la información y contar la historia “a su manera”, he aquí el arsenal salvador, que retiene la “verdad”, una verdad sin ideologías contaminadas o desviadas por la cuestión sexual o por cualquier otra cuestión que exceda la estética. Imagino que es este tipo de giros los que Sanz Villanueva considera como “un fondo muy serio. Toda la historia está vista desde una perspectiva humanista y re-humanizadora”.

Esa perspectiva humanista se articula, para ser precisa, en una trama que como ya advertía Rusell no puede ser más previsible: la inesperada, inevitable –porque está “naturalmente” fijada– y prohibida historia de atracción y amor entre una de las Hembras más prominentes, Báez, y un miembro del Partido XY, Graf, que no es otro que un activista encubierto del comando H. De hecho, tan previsible es que se ajusta con extraordinaria precisión al modelo de “guerra de sexos” que Joanna Russ describió en su artículo “*Amor*



*vincit foeminam* "The Battle of the Sexes in Science Fiction" (1980), en el que estudia, precisamente, las producciones ciencia ficcionales sobre sociedades antinaturales y poco recomendables en las que las hembras dominan a los hombres y en las que alguno de esos hombres consigue seducir a una de las hembras más significadas.

Not via military or intellectual superiority, but simply via the power of their phallus. The remarkable ease with which these women surrender to male domination raises questions about the origins of these female societies, questions which are conveniently left totally unelucidated. Political issues are thus avoided; it is the mysterious power of male biology itself which is portrayed as ultimately irresistible in these "Flasher" texts.

La intriga de la novela, como digo, no puede aproximarse más al modelo en tanto que la relación creciente de Baéz y Graf eclosiona en una cópula gloriosa, a la que Báez calificará de "experiencia aplastante. Mucho mejor que un Virtux, ni qué decir tiene" (Bustelo, 2001: 212) y Graf como "La perfección, la plenitud, la paz. Aunque había que admitir algo absolutamente irrefutable, en el amor hetero, el Hombre mandaba" (Bustelo, 2001: 212). Curiosa valoración que se acompaña, dos páginas después, con el siguiente diálogo:

—¿Sabes lo que es el amor? —preguntó Graf sin quitar los ojos del techo.

—No, ni ganas.

—Lo sabes, pero no sabes que lo sabes —dijo él. —Antes me has preguntado qué nos pasa [...] Nuestros antepasados lo llamaban amor. (Bustelo 2001: 214)

*Amor vincit foeminam*. Evidentemente, tras ese clímax narrativo, mientras el universo de la novela se colapsa entre disturbios, la pareja protagonista abandonará el planeta acompañada de las jóvenes Alva y Dillon, disidentes ellas mismas, la primera por elegir la homosexualidad dentro de un marco heterosexual (el comando H) y la segunda por su obstinación en recuperar el bagaje cultural que las Hembras han mantenido escondido. "Se hizo un espeso silencio en el interior de la nave que atravesaba el infinito tripulada por tres Hembras, un Hombre y una máquina" (Bustelo, 2001: 223).

*Planeta hembra* resulta, indudablemente, un caso peculiar: su tratamiento aparentemente despreocupado y en clave de humor de la cuestión sexual y la igualdad, el planteamiento de la sexualidad como un elemento marcado por las convenciones y las normativas, la disociación entre el sexo biológico y su dimensión social, parecerían alinearla dentro de la ciencia ficción feminista. Nada más lejos: el esquema estructural de la guerra de sexos no sólo reproduce sin hacer variar un ápice los viejos esquemas de la ciencia ficción más

reaccionaria, sino que además, la lectura atenta de la novela parece sugerir que el verdadero elemento de reflexión no es tanto el continuo sexo/género/sexualidad como el mismo feminismo. Quizás el adjetivo que más se ajusta al texto, pues, es el de ciencia ficción “post-feminista” en el sentido que se otorgó al término en las décadas de los ochenta y noventa: como una reacción a los postulados del feminismo de la Segunda Ola, entendido de un modo monolítico y restrictivo, y que a la postre es visto como excesivo, innecesario y desfasado, idea que parte –como señala Angela McRobbie– de la falsa asunción de que la igualdad está lograda.

## 2. EL ENCUENTRO CON ¿EL OTRO? ¿LA OTRA? *CONSECUENCIAS NATURALES*

Un caso muy distinto al de *Planeta hembra*, a pesar de compartir la voluntad irónica como elemento central de la obra, es la novela de Elia Barceló *Consecuencias naturales*, a la que la misma autora define como “parábola, como una metáfora extensa y lúdica para llamar la atención sobre cosas que a mí me parecían importantes: los roles sexuales fosilizados, el constructivismo lingüístico, la corrección política... muchas cosas, todo con una ligera ironía”<sup>5</sup>. En efecto, la ironía aparece ya en el mismo título de la novela, unas consecuencias naturales que remiten al elemento central de la trama: el embarazo, consecuencia natural –claro está– de un encuentro sexual sin medidas anticonceptivas. La cuestión es que el sujeto de este embarazo no será otro que un hombre, caracterizado –la ironía continúa– como un ser totalmente misógino, que cifra su virilidad en su capacidad sexual y que en resumidas cuentas encarna un ideal de masculinidad trasnochado y obsoleto. Evidentemente, esta contravención de las reglas de la naturaleza no es azarosa, sino que surge del encuentro sexual con una especie alienígena, los xhroll, tan misteriosos como desconocidos. Aprovechando el clásico motivo del encuentro entre especies, la novela emplaza sin mayor demora, el factor de extrañamiento en el orden natural, a partir de esa imagen “a priori” imposible del varón encinta. Ahora bien, ese extrañamiento –y en eso radica, en mi opinión, el interés de la novela– traspasa de forma muy sutil a otro pilar de la narración: el orden social. Así, el hecho biológicamente sorprendente de que un cuerpo marcado como “varón”, ergo como ser no dotado con capacidad de gestación, va deslizándose del plano de lo natural al plano de lo social al ser recodificado en una sociedad alienígena en la que los roles de género no se rigen por las etiquetas “hombre” y “mujer” sino por otros conceptos absolutamente diversos.

---

<sup>5</sup> La declaración está tomada de la entrevista a la autora realizada por María Jesús Sánchez para Cyberdark.net en 2004.

El primer y más importante logro de la novela es, pues, asumir que en materia genérico-sexual, naturaleza y orden social no son planos separados y antitéticos –como lo disponía *Planeta hembra*– sino que están estrechamente entrelazados y que un elemento aparentemente tan natural y prefijado biológicamente como el cuerpo sexuado no está exento de una interpretación cultural que lo define y lo ubica. Esta idea es exactamente la que dispara la trama, en el momento en que el teniente Nico Andrade contempla a los alienígenas y busca –y presuntamente encuentra– a su compañera sexual:

Eran... Eran... Hermosos. Perfectos. Tan perfectos que, por un instante, sólo por un instante, ni estuvo seguro ni le importó si eran machos o hembras. Eran todos diferentes en color de piel y cabellos; iban sencillamente vestidos con un mono negro, sin distintivos ni adornos y sus cuerpos eran tan similares que sólo cuando subieron al estrado junto al comandante y se giraron de frente a la oficialidad del Victoria, tuvo Nico la seguridad de que la segunda por la izquierda era una mujer. El tamaño de sus pechos, aunque no excesivo, no dejaba lugar a dudas. Los demás miembros de la tripulación eran hombres (Barceló, 1994: 16).

Se me ocurren pocas escenas que describan con claridad tan sumaria el acto interpretativo que rige el encuentro con todo cuerpo, interpretación que culmina con la asignación de una de las dos posibilidades genéricas con las que nos pensamos. Incluso ante unas realidades corporales “extrañas”, el intérprete –Nico Andrade– se ve arrastrado a leerlos desde sus propios parámetros y buscar la marca orgánica, biológica, natural, que confirme cuál es el sexo de los alienígenas. Dentro de los parámetros de Andrade, y a falta de unas formas anatómicas diferenciadas entre los extraterrestres, esa marca no será otra que los pechos<sup>6</sup> y sobre ellos se fundará la convicción de que ese otro ser es una mujer. Esa misma idea es la que, muy lejos del ámbito ciencia ficcional, ha alimentado buena parte de las reflexiones del feminismo de la Tercera Ola, y en concreto, de la obra de una de sus teóricas más destacadas, Judith Butler, quien afirma:

[...] ¿Cuál es el sentido de “realidad de género” que funda de este modo tal percepción? Tal vez pensamos que sabemos cuál es la anatomía de la persona (a veces no, y seguramente no hemos advertido la variación que existe en el nivel de la descripción anatómica). O deducimos ese conocimiento de la vestimenta

---

<sup>6</sup> Cabe señalar que ese atributo leído por Andrade como signo inequívoco de feminidad es en realidad un implante que en la sociedad xhroll se utiliza cuando uno de sus miembros consigue fecundar y se convierte en ari-arkhj.

que dicha persona usa, o de cómo se usan esas prendas. Éste es un conocimiento naturalizado, aun cuando se base en una serie de inferencias culturales; algunas de las cuales son bastante erróneas (Butler, 2007).

Lo interesante del texto es que este mecanismo de asignación genérica de los cuerpos es presentado desde los dos lados, y del mismo modo en que Andrade “malinterpreta” el cuerpo alienígena, también los xhroll someterán a Andrade y a su acompañante a la asignación genérica correspondiente. El segundo acierto de la narración, estrechamente vinculado a los términos que acabo de exponer, es crear un sistema de género tan nuevo como extraño –desde nuestro punto de vista, claro– para la sociedad xhroll. El mecanismo que el texto emplea no puede ser más inteligente ni sutil, en tanto que organiza un marco genérico que –como el nuestro– también se funda en la naturaleza, y que por tanto, “debe” ser inamovible y fijo. Ahora bien, esa misma naturaleza genera no una división dicotómica sino triple entre abbas –cuerpos susceptibles de ser fecundados–, ari arkhj –cuerpos que fecundan– y xhrea –cuerpos que ni fecundan ni son fecundados. El dimorfismo sexual que rige nuestra concepción del sexo y a la postre del género es reconvertida, en la sociedad xhroll, en una triple posibilidad puramente biológica sobre la que se erige un sistema de género perfectamente organizado, como expone Fonseca:

Llevo dos semanas intercambiando información de estructuras sociales con esta gente y lo que de momento me ha quedado bastante claro, y la cosa es jodidamente complicada, es que en sus actuales circunstancias ha dejado usted de ser un individuo corriente para convertirse en un “abba”, un ser capaz de albergar vida en su interior, una madre, vamos ¡No me interrumpa, teniente! Continúo: un abba merece respeto, deferencia, casi devoción por parte del resto de la sociedad pero carece casi por completo de derechos civiles al convertirse en algo así como patrimonio público, una especie de bien común que hay que proteger y conservar. Un abba debe ser protegido por un ciudadano de pleno derecho que puede ser el mismo que engendró el niño o la niña o cualquier otro u otra de esta categoría de seres capaces de engendrar y que se llaman “ari-akhj”, en su caso, la rubia de ojos verdes que, a todo esto, se ha mostrado dispuesta a asumir este papel (Barceló, 1994: 74).

Es el desajuste entre el sistema de género humano y el xhroll lo que ejerce de hilo conductor a la especulación sobre este tema: no sólo se evidencia la arbitrariedad del sistema genérico que conocemos, sino que muestra cómo el género mismo es una cuestión de orden y poder en tanto que delimita las identidades y posibilidades de quienes están sujetos a él. Este último punto es mostrado también de forma transparente al explorar en el sistema social

xhroll, en el que la asignación genérica va de la mano de una posición social muy marcada: mientras los abba son venerados pero prácticamente carecen de cualquier capacidad de decisión –¿Un guiño ácido a la exaltación de la maternidad en nuestra sociedad?–, los ari-arkjh poseen una agentividad limitada a la protección de sus abba y unos y otros están supeditados a los xhrea, únicos individuos con capacidad de acción, situados en la cumbre de la escala de decisión y convertidos –otro destello de inteligencia fulgurante en el texto– en auténticos representantes de toda la especie xhroll.

Los xhrea hemos hecho a Xhroll, Ankhjaia'langtxhrl. Nosotros, generaciones de los nuestros, levantamos el planeta de las ruinas dejadas por los Primeros y lo convertimos en el mundo habitable que ahora tenemos. Vosotros y los abba dais vida a los xhrea pero somos nosotros los que hacemos moverse el mundo. Nosotros, que no estamos atados por lazos de dependencia afectiva ni compulsiones sexuales, que no competimos más que por hacer nuestro trabajo cada vez mejor, que amamos a Xhroll por encima de todo, los xhrea, seres pensantes cuyo cerebro no está sujeto a influencias hormonales, que no ejercemos violencia contra nosotros mismos, que hemos tenido la fortuna de ser el siguiente paso en la evolución (Barceló, 1994: 99-100).

No es difícil ver en esta autodefinición de los xhrea muchos de los conceptos y valores que, en nuestro sistema genérico, han convertido al “hombre” en una categoría universalizadora: la legitimidad proporcionada por el carácter productivo (frente al carácter reproductivo de las mujeres, y en este caso –nuevo giro conceptual– de abbas y ari-arkhjs, contemplados bajo el mismo rasero) para representar a la totalidad de la especie. No resulta casual, en este escenario, que las reservas de Ankhjaia'langtxhrl ante el plan de los xhrea de fecundar a los humanos, quieran o no, para perpetuar su especie sean interpretada por aquellos como una “peligrosa evolución hacia el más primitivo individualismo”. La cosa quizás no tendría importancia más allá de la estructura narrativa de no ser porque la idea de que Ankhjaia'langtxhrl piense, hable y actúe “por sí mismo” resulta, en la sociedad xhroll, imposible.

Y aquí interviene la tercera cuestión que explota la novela para especular sobre las cuestiones genérico-sexuales: la dimensión lingüística de la realidad, idea que es desarrollada a lo largo de la narración en varios niveles. Por una parte, mediante la revisión irónica, propósito de la explicitación del género en el habla, y a la postre, en la corrección política que exige esta práctica; por otra, mucho más interesante mediante la reflexión, a propósito de la incomunicabilidad de ciertas nociones de xhroll a humano y de humano a xhroll. Evidentemente, el lenguaje construye la realidad, incluida la realidad

genérica y esa idea aflora en el texto constantemente: la necesidad de dotar de un nombre (hombre/mujer, femenino/masculino) a realidades que exceden aquello que esas palabras designan acaba ajustando la cosa al lenguaje. Eso es, en suma, lo que le ocurre a nuestro protagonista, Andrade, atrapado en su propio universo lingüístico y cognitivo, incapaz de ver a los xhroll como otra cosa que no sea hombres o mujeres:

–El problema que tú tienes, Nico, es que te empeñas en no ver la realidad aunque la tengas delante. ¡Qué delante! Aunque la tengas dentro.  
 –¿Qué realidad? –su voz temblaba. [...]  
 –La mujer a la que tan orgullosamente te tiraste es un hombre, teniente Andrade. La otra, la que te hizo madre, también. [...]  
 –Ni tú ni yo hemos visto a una sola hembra en todo el tiempo que hemos estado en Xhroll. Sus mujeres son sólo madres y no se dedican a otros trabajos, ni a pasearse por ahí para que tú las veas ¿Cuándo has visto tú a un abba?  
 –Pero... pero los abba... no... no... no son...  
 –Sí son. Son lo mismo que tú para ellos. Madres. Reproductoras. Hembras. Los machos son todo lo demás (Barceló 1994: 181).

Los límites del género, pues, están también en el lenguaje –y en este aspecto, es inevitable aludir a las aportaciones teóricas de Judith Butler– y, por tanto, la capacidad de traspasarlos también se emplaza en él; alterar el lenguaje constituye un principio de re-construcción de la realidad, y en esa dirección apunta el cierre de la novela, en el que Fonseca se dirige a la enfermería a alimentar a su “hija”.

O su hijo.  
 Y ella era su madre.  
 O su padre.  
 O su madre.  
 O su padre.  
 O... (Barceló, 1994: 185).

En ese sentido, la vacilación lingüística que cierra la novela se contrapone al vacío lingüístico al que se enfrenta Andrade a la hora de designar al otro/ otra; una vacilación lingüística que en definitiva apunta a la necesidad de repensar los inmutables conceptos sancionados por el lenguaje y naturalizados a través de él.

Así pues, a pesar del carácter de divertimento que la novela exhibe descaradamente, la capacidad de indagación en el ámbito genérico y sexual difícilmente puede ser más incisiva, al contemplar la construcción sexo-género

desde una variedad de perspectivas, que abarcan desde la materialidad del cuerpo hasta la intervención del lenguaje. Sin asumir ninguna posición ideológica marcada, la novela se desliza hacia las cuestiones que han ocupado el centro de las discusiones de la crítica feminista más reciente, enfocadas en repensar el género; en ese sentido, la novela es capaz de aprovechar hasta el extremo las posibilidades que la ciencia ficción ofrece para hacer precisamente eso mismo: especular, repensar y meditar sobre los límites y posibilidades del género.

### 3. LA ALTERIDAD INFINITA. *LA ROSA DE LAS NIEBLAS*

En un plano muy diferente al de las anteriores novelas se sitúa *La rosa de las nieblas* (1999), de la escritora Lola Robles, que constituye su primera incursión de largo aliento en la ciencia ficción, género que ha seguido desarrollando en su producción posterior. A diferencia de *Planeta hembra* y *Consecuencias naturales*, la novela no está explícitamente centrada en la exploración de la cuestión genérico-sexual, sino del mundo Niflheim, planeta de origen del malvado Emperador de la Galaxia, Ingvar. La trama arranca con la llegada de una nave a Niflheim, ocupada por cuatro tripulantes que tienen en común su oposición al régimen de Ingvar y que aterrizan en el planeta para intentar que los nativos de Niflheim se unan a la alianza Harsa Alasat, que reúne a todos los opositores al despótico régimen de Ingvar. Desde la mirada fascinada de los tripulantes, asistimos a la exploración del mundo de los niflungar: un planeta hostil, al que fueron desterrados, y en el que han desarrollado su sociedad, claramente patriarcal, belicosa, altamente jerárquica y de tecnología arcaica. El recorrido por ese mundo y esa sociedad que evoca a ciertas razas de los mundos de fantasía permite que la novela combine de forma audaz las marcas genéricas de la ciencia ficción y de la fantasía épica, como la propia autora reconoce, apostillando que “[...] *La rosa de las nieblas* es sobre todo una novela de aventuras y de viaje, no sólo geográfico sino también humano, hacia los otros desconocidos, en un mundo donde culturas y gentes distintas no sólo deben pelear sino entenderse” (Robles, 2003).

En efecto, la intriga narrativa está marcada por la reflexión sobre la otredad pero desde el clásico punto de partida de este tema –el encuentro con la otra raza– se despliega una trama en la que la sobriedad constructiva se apareja con una complejidad conceptual que expone perfectamente la voluntad de exploración del texto sobre la otredad y su compleja relación con el poder. Lo otro, apunta Derrida, no puede ser completamente exterior a lo mismo; es lo que “yo no soy” y, por tanto, aquello que dice también –por aparente negación– lo que soy. La idea de una identidad cerrada y definida sólo puede sostenerse en ese “juego de lo mismo” en el que se expulsa al otro y al mismo tiempo se

le necesita. Este juego de identidades y otredades puede reproducirse hasta el infinito, y en esa cadena se sitúa el universo niflungar, cruzado por lugares de la identidad y la diferencia, de lo uno y de lo otro, de la norma y lo subversivo, de aquello que ha de ser expulsado del centro de la sociedad pero que al mismo tiempo es imprescindible para su propia constitución.

La primera irrupción de la alteridad en la sociedad niflungar se produce a través de la figura de los nokvaars (esclavos) rebelados, ocultos en la exterioridad salvaje de Niflheim y artífices de una sublevación sorda pero persistente que, evidentemente, amenaza el orden social despóticamente jerarquizado de los niflungar. Pero a mi juicio, la figura de alteridad que recorre con mayor fuerza la narración y que articula más fuertemente la trama es la de la mujer: desde las primeras páginas, las mujeres niflungar no existen más que como ausencia, hecho que los visitantes atribuyen al propio orden social: “—Quizás, reflexionó Jane en voz alta— las mujeres y las niñas niflungar tienen prohibido, por los varones, por supuesto, relacionarse con los extranjeros. O puede que vivan casi siempre encerradas, dedicándose a criar a los hijos y a las labores domésticas. Pero es raro” (Robles, 1999: 45).

La ausencia de las mujeres se vincula en la intriga narrativa a otras dos ausencias, o mejor dicho, negaciones: la de los pájaros y la de la fathia. Pese a que los visitantes observan un pájaro en los cielos de Niflheim, Elorridi, su anfitrión, negará categóricamente su existencia: en Niflheim, además de los animales que sirven de alimento, solo hay caballos y muyis: “Caballo y muyi son animales distinguidos entre los niflungar. El caballo es la fuerza, la lealtad y el valor. El muyi es también valeroso y fuerte, y además libre, indomable. Los dos representaban a nuestro pueblo. Por eso los trajimos” (Robles, 1999: 52). Del mismo modo, la búsqueda de debilidades de Ingvar hace que los visitantes se pregunten por unos supuestos poderes mágicos o sobrenaturales, que también son negados categóricamente; la fuerza de los niflungar es la de las armas.

Evidentemente, esta triple ausencia se revelará como falsa: existen las mujeres, como los poderes mágicos (la fathia), como las aves. Son ellas las poseedoras de este conocimiento que les permite transformarse en animales, preferentemente, aves. Si a nivel de trama este descubrimiento es trascendente, en tanto que llevará a los visitantes al encuentro con las mujeres para intentar sumarlas a su alianza anti-imperial, a nivel temático permite indagar no sólo en un hecho palpable —la desigualdad genérica— sino en su vital imbricación en el imaginario y en lo simbólico (de ahí que ni ella, ni las aves, ni la fathia “representen” al pueblo niflungar), de suerte que la exclusión de un imaginario sobre/desde lo femenino sitúa a las mujeres —tal y como apuntaba Irigaray— en el margen del discurso dominante, lugar desde el que ejerce de espejo que devuelve al hombre una imagen tranquilizadora de sujeto único, unívoco. Dicho



de otro modo, la mujer se constituye como otro radical, como aquello que está fuera, negado, pero que es imprescindible para la constitución de uno.

Lo más interesante de la novela, no obstante, es que no se detiene en esta lógica binaria sino que explora su incesante reproducción. El encuentro con los otros, esclavos sublevados y mujeres, situados, incluso físicamente, en la no-cultura, auténticos subalternos<sup>7</sup>, en tanto que son lo radicalmente diferente, el otro por antonomasia, no supone la ruptura de esta lógica de afueras y adentros. Las marcas de la otredad –género y clase social– se intercambian y perpetúan dentro de los propios sistemas que esclavos y mujeres han creado al margen de la cultura oficial de los niflungar. Así, los nokvaar muestran una sociedad también fuertemente segregada genéricamente, en las que las mujeres están recluidas en la domesticidad y en la que la normativa sexual es igualmente rígida, basada en el amor, la castidad y la monogamia. Si bien, como se permite especular Ejalmerri, henikar disidente de Elorridi, ello puede entenderse como una respuesta política ante el orden imperante –¿Un esencialismo estratégico, tal vez? –, no es menos cierto que implica la opresión y el desarraigo de otros sujetos que están al margen de esa norma. Esa figura será encarnada por Tonsu, la joven hermana del líder de los nokvaar, que acepta a regañadientes los roles que su grupo otorga a las mujeres, y que los transgrede constantemente, primero a través de la caza, después uniéndose a la partida de exploradores que irá al encuentro de las mujeres niflungar y finalmente, a través de la relación sexual con Yolen, la visitante que ejerce como narradora. También resulta interesante, en este sentido, el personaje de Sienild, esclava de Elorridi, a la que veremos acosada por el deseo de éste y enclaustrada en su posición de sirviente pero que, una vez liberada, seguirá sometida a un orden genérico y sexual en el que se siente francamente incómoda, pero al que apenas se atreve a cuestionar.

Por otra parte, las mujeres, rebeladas por la desigualdad de géneros que sufrían en la sociedad niflungar, resultan igualmente ambiguas y su sociedad alternativa se fundamenta en los mismos principios de organización de los que han huido: perpetúan las Doce Casas niflungar y a su vez, también poseen nokvaars. Del mismo modo, la líder de las mujeres rebeladas, Skurhild, se muestra como un personaje ambiguo, capaz de crear una sociedad alternativa pero incapaz de salir de los parámetros de poder que ha vivido y sufrido y tentada por ellos; dicho de otra forma, Skurhild, que se ha rebelado porque su hija no ha sido elegida *keri* (jefa) de su casa por razón de género, no parece plantearse un orden tan alternativo, sino más bien otro orden que favorezca que

---

<sup>7</sup> Utilizo, de forma interesada, el concepto de subalterno acuñado por Spivak (1988), en tanto que permite cubrir a todo aquel que por razones diversas –género, etnia, clase... – ocupa una posición de exclusión.

el poder esté en manos del colectivo al que pertenece y, más específicamente en las suyas.

Merecería la pena considerar cómo esta ambigüedad respecto a la diferencia, la alteridad y el poder es tratada en otros elementos de la trama –en los keris de las Doce Casas– y desde luego, mostrar en detalle la sutileza con la que el texto desarrolla estos elementos temáticos en un relato que, insisto, funciona modélicamente.

Como apuntaba, sin pretender centrarse en la cuestión de género, la novela desarrolla una reflexión que, como ocurría en *Consecuencias naturales*, traslada y desarrolla algunos de los elementos conceptuales más productivos en la crítica feminista y en la teoría cultural reciente, evidenciando el potencial cognitivo que la ciencia ficción posee. Ese potencial, no obstante, es una posibilidad cuya realización depende de la capacidad del texto para orientarse ideológicamente y de su audacia a la hora de eludir las leyes, dichas y no dichas, de nuestro propio mundo. Los logros en este sentido, tal y como he pretendido mostrar con el análisis de los textos, son variables y desde luego, están abiertos al proceso de negociación entre el lector y el texto que supone todo acto de lectura.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Barceló, E. (1994). *Consecuencias naturales*. Madrid: Miraguano Ediciones.
- Bosse, C.L. (2005). “El sujeto femenino y las culturas de consumo: una entrevista con Gabriela Bustelo”. *Letras hispanas* 2, 2: 102-109.
- Bustelo, G. (2001). *Planeta Hembra*. Barcelona: RBA.
- Butler, J. (1990, 2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (trad. María Antonia Muñoz García). Madrid: Paidós.
- Calvo, J. (2001). “Redefinición de identidades”. *El País*, 6 de octubre de 2001.
- Derrida, J. (1989). *La escritura y la diferencia* (trad. Patricio Peñalver). Madrid: Anthropos.
- Diez, J. (2001). “Estulta modernez”. In: *Bibliópolis. Crítica en la red*. <<http://www.bibliopolis.org/extramur/extr0013.htm>>.
- Goodsland, S. & N. Moody (2004). *Reading the Popular in Contemporary Spanish Texts*. Newark: University of Delaware Press.
- Irigaray, L. (1974). *Speculum de l'autre femme*. París: Éditions de Minuit.
- Irigaray, L. (1977). *Ce sexe qui n'en est pas un*. París: Éditions de Minuit.
- Hollinger, V. (1999). “(Re)reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender Science Fiction Studies”, *Science Fiction Studies*, 77 (26,1).

- Larbalestier, J. (2006). *Daughters on Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Knights, V. (2004). "Transformative Identities in in the Science Fiction of Elia Barceló: A Literature of Cognitive Strangement". In: S. Goodland & N. Moody (2004): 74-99.
- Lefanu, S. (1988). *In the Chinks of the World Machine. Feminism and Science Fiction*. Londres. The Women's Press.
- Malmgren, C. D. (1991). *Worlds apart. Narratology of Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- McRobbie, A. (2004). "Post-feminism and Popular Culture". *Feminist Media Studies*: vol. 4, núm. 3: 255-264.
- Pitarch, P. (2005). "Què hi fa un andrògin com tu en un planeta com aquest? Alteritat, ciència ficció i gènere a The Left Hand of Darkness d'Ursula K. Le Guin". *Lectora* 11: 157-170.
- Robles, L. (1999). *La rosa de las nieblas*. Madrid: Kyra.
- Robles, L. (2003). "Autoras españolas de ciencia ficción". In: A. Redondo Goicoechea, *Mujeres novelistas: jóvenes narradoras de los noventa*. Madrid: Narcea.
- Russ, J. (1980). "Amor vincit Foeminam. The Battle of the Sexes in Science Fiction". *Science Fiction Studies*, 20 (7, 1).
- Russ, J. (1995). *To Write Like a Woman: Essays in Feminism and Science Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Russell, E. (2006). "Self and the City: Spanish Women Writing Utopian Dreams and Nightmares". *Spaces of Utopia: An Electronic Journal* 2: 59-71.
- Sánchez, M. J. (2004). "Entrevista a Elia Barceló". In: *Cyberdark.net*. <<http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=343>>.
- Sanz Villanueva, S. (2001). "Guerra de sexos". *El Mundo*, 23 de julio de 2001.
- Spivak, G. C. (1988). "Can the Subaltern Speak?". In: V. Nelson & L. Grossberg (eds.) (1988). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- Suvin, D. (1979, 1984). *Metamorfosis de la ciencia ficción. Sobre la poética y la historia de un género literario* (trad. Federico Patán). México: Fondo de Cultura Económica.
- Torras, M. (2004). "Cuerpos, géneros, tecnologías". *Lectora* 10: 9-12.

Otras referencias:

Feminist Science Fiction, Fantasy and Utopia: <<http://feministsf.org/>>  
 Women in Science Fiction: Biblio of Imagined Sexual Futures: <<http://hubcap.clemson.edu/~spark/sffem.html>>.